

Parte I:
**Consideraciones generales sobre la sinestesia audiovisual
y representaciones de percepciones sonoras en la pintura contemporánea.**

1. ¿Qué es la sinestesia?

1.1. La sinestesia y el pensamiento.

Podemos hallar expresiones sinestésicas en el arte de todas las épocas. En efecto, el arte sinestésico no es un género artístico, ni una técnica, ni tampoco se sustenta en una filosofía en particular. No existe una manera “correcta” o una regla para crear arte sinestésico. Éste se manifiesta como una obra que emana de un lugar específico del interior del artista. Desde una perspectiva biológica, este lugar se encuentra en el área del cerebro de los mamíferos que recibe el nombre de cerebro límbico. Esta área es mucho más antigua que la corteza cerebral, donde residen la lógica, la razón y el lenguaje. Aun cuando el cerebro límbico³ (véase gráfico 1) o sistema límbico está tan desarrollado en el ser humano como su corteza cerebral, se lo ha menospreciado debido a su ubicación en el centro del cerebro; lejos, pues, de la superficie de la corteza, donde se aloja el pensamiento racional. De ahí que se lo considere infrahumano y primitivo. Entre las funciones identificadas del sistema límbico destacan: la memoria, el surgimiento de las emociones y el centro de relaciones sinestésicas⁴. Cuando un estímulo excita alguno de los receptores sensoriales, aún no está tan precisamente definido como para establecer si se trata de un olor o un sonido; la diferencia se halla en su esencia. Dentro del sistema límbico, estas esencias sensoriales pueden ser traducidas a cualquier tipo de percepción: una canción maravillosa es igual que un sabor delicioso o una visión fabulosa; la esencia puede ser interpretarse como procedente de cualquiera de los sentidos. ¿Por qué tantas personas siente pasión por el chocolate? ¿Es por su sabor propiamente dicho o por cómo éste afecta su organismo, estado anímico, etc.? Acaso sean sus efectos los responsables de su popularidad. Hay muchos estímulos que nos afectan de forma parecida, aunque los recibamos desde receptores sensoriales diferentes; sin ir más lejos, hay una composición de Bach que me atrevería a describir como ‘sabrosa’, pues me despierta sensaciones parecidas a las del chocolate.

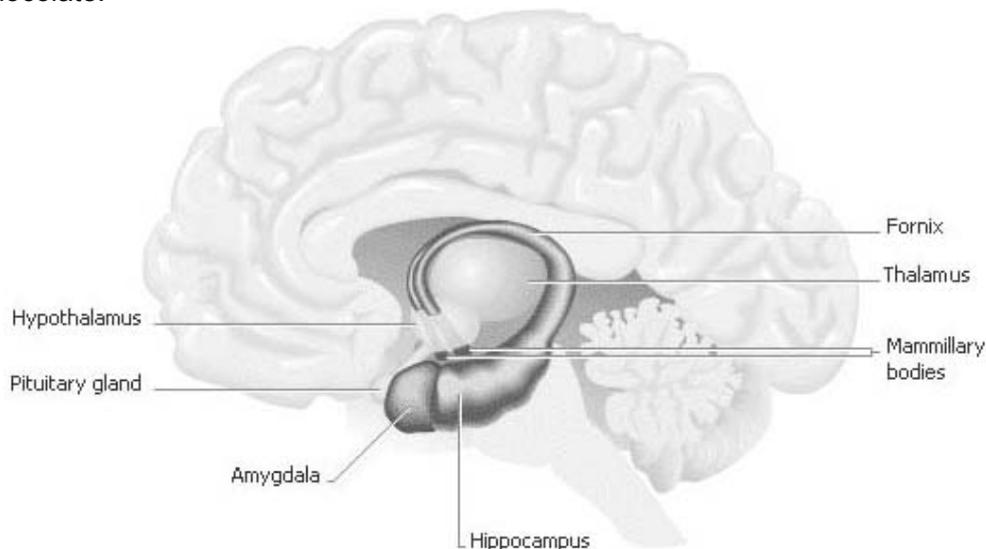


Gráfico 1: El cerebro límbico, o sistema límbico, está lejos del córtex: en el centro del cerebro. (Microsoft Encarta Enciclopedia: 2002)

³ El cerebro límbico se ha conocido también como el cerebro antiguo de los mamíferos. Anterior a la corteza cerebral, el cerebro límbico maneja las asociaciones sinestésicas, las emociones y la memoria, y alberga el sentimiento de convicción por el que un individuo se adhiere a ideas y creencias.

⁴ Las relaciones sinestésicas aluden a interferencias entre percepciones sensoriales, tal que la visualización de una canción o el tacto de un sabor.

Dada la indefinición inicial del estímulo, ¿por qué mecanismo clasificamos lo que percibimos (esto es un sonido, eso un olor y aquello un color)? Esto sucede en el área de la corteza cerebral especializada en el lenguaje y la lógica; el lugar que faculta a los humanos para distinguir entre diferentes aspectos de la realidad con la ayuda de palabras como “olor”, “sabor”, “color” etc. La siguiente cita del neurólogo estadounidense y experto en sinestesia Richard E. Cytowic permite clarificar las diferencias entre la corteza cerebral y el sistema límbico:

“Sabemos desde hace mucho tiempo que las asociaciones entre diferentes localizaciones de la corteza cerebral están en la base del lenguaje. El mono no puede hacerlas. En los seres no humanos, las únicas asociaciones concebibles entre sentidos se dan entre una sensación emocional, por ejemplo el placer, y una sensación no emocional, por ejemplo visual, táctil... Sólo el humano tiene la habilidad de hacer asociaciones entre dos estímulos no emocionales; es por eso que podemos poner nombres a los objetos.

“El mono puede establecer una asociación entre el sentido del gusto (un sabor) y, digamos, un plátano, y el centro emocional en el sistema límbico registra una sensación tal vez parecida a lo que podemos definir en palabras como ‘jmmmmm [delicioso]!’. Anatómicamente, ésta es la manera en que el cerebro humano se ha desarrollado: debido a las asociaciones entre las diferentes localizaciones de la corteza cerebral, tales como experimentar el sabor de un plátano y ponerle un nombre abstracto como ‘plátano’. A partir de aquí, otros hechos abstractos pueden asociarse lingüísticamente: los plátanos tienen mucho potasio, son cosechados por inmigrantes explotados, Carmen Miranda⁵ se los pone en su sombrero...” (Cytowic, 1993: 96) ≈tbl

La diferencia entre cómo piensa un humano y cómo piensa, sin ir más lejos, un mono, se manifiesta en las asociaciones entre localizaciones de la corteza cerebral y en el modo en que los diversos niveles de percepción y pensamiento se comunican entre sí. Por ejemplo, aparte de que una persona pueda asociar el plátano con la música latina porque relaciona esta fruta con el sombrero de Carmen Miranda, tal vez el sabor, color, forma o el plátano en conjunto le provocan un estado anímico parecido al que le inducen ciertos ritmos latinos. Por el contrario, si una o todas estas cualidades suscitan un estado anímico opuesto al que acompaña esa música, la asociación se pierde, pese a la macedonia sobre la testa de Carmen Miranda. El ser humano es mucho más evolucionado que un mono, tanto por su habilidad para establecer asociaciones entre diferentes estímulos y localizaciones de la corteza cerebral, como por el modo de comunicar aquéllas al área del cerebro que trabaja con el simbolismo y el lenguaje; además, luego puede relacionar estas simbologías y lenguajes entre sí para crear nuevas abstracciones y analogías. Una de las grandezas del ser humano es cómo utiliza estas facultades para la elaboración de la obra artística.

⁵ Carmen Miranda era un personaje importante de la música latina en EE.UU. en la segunda mitad del siglo XX.

1. 2. La sinestesia y las emociones.

“La sinestesia es una experiencia adicionadora. Combina dos o más sensaciones en una experiencia más compleja sin perder sus identidades originales.” (Ibidem: 92) ~tbl

El doctor R. E. Cytowic, a través de sus estudios de sinestetas⁶, comprobó que la sinestesia es una experiencia muy común y que en algunos individuos se expresa de forma concreta, directa y consciente⁷. Sucede que para algunas personas -los sinestetas- la experiencia de la sinestesia es más que una experiencia que ocurre dentro de sus cerebros; también se manifiesta como una percepción de algo fuera de su cuerpo, de forma que realmente pueden ver sonidos u oír colores. Investigando las razones y raíces de la sinestesia, el Dr. Cytowic encontró que la sinestesia tenía mucho en común con otros estados mentales alterados que experimentan personas bajo diferentes influencias. Seis estados alterados que guardan similitudes con la sinestesia, y que hoy día se conocen mucho mejor gracias a la neurología, son:

1. La sinestesia producida por el LSD.
2. La memoria fotográfica.
3. La supresión sensorial.
4. La epilepsia en el lóbulo temporal.
5. Alucinaciones aisladas.
6. La estimulación directa eléctrica de la corteza cerebral.

Al examinar estos estados de conciencia y sus raíces biológicas, y conocer sus causas, emerge que la sinestesia sólo depende del hemisferio izquierdo del cerebro en una parte alejada de la corteza, ubicada concretamente en el sistema límbico (*Ibidem*: 127). La sinestesia, como cualquier sensación, es sólo una percepción.

Las emociones también tienen lugar en el sistema límbico, y hay razones para pensar que la sinestesia y las emociones están directamente relacionadas. Las emociones son lo que dotan de significado a la sinestesia y a cualquier percepción o sensación. De no ser por las emociones, seríamos como máquinas que acumulan datos y organizan información recibida; como un ordenador.

Sin embargo, somos mucho más que un ordenador. Es la enigmática complejidad de las emociones la que, de momento, ha impedido a los científicos sintetizar la inteligencia humana a través de ordenadores, en la llamada inteligencia artificial⁸. Hasta hace pocos años, desde la perspectiva de la ciencia, la experiencia emocional, como casi cualquier otra experiencia subjetiva, no había sido juzgada como relevante. Sin embargo, este desdén está dejando paso al interés de científicos, filósofos y pensadores de todo tipo por el estudio de las emociones⁹.

⁶El término sinesteta se refiere a personas que experimentan a menudo la sinestesia, y siempre de la misma manera: conscientemente.

⁷Según Cytowic, *“La sinestesia es una experiencia concreta y directa que se siente..., no tiene ningún significado aparte de este.”* (Cytowic, 1993: 93) ~tbl

⁸ Un ensayo importante sobre este tema es *The Limits of Artificial Intelligence*, contenido en *The Man Who Tasted Shapes* (*Ibidem*: 197 – 201)

⁹Según Cytowic, *“Recientemente algunos neurólogos han descubierto lo importantes que son las emociones. Valorar la razón como lo más importante puede ser una equivocación. La razón y un cómplice llamado conciencia nos han engañado para hacernos creer que han estado monitorizándolo*

Tomemos el ejemplo de los colores para ilustrar la importancia de las emociones. Es probable que los colores afecten el estado de ánimo de la personas más de lo que se reconoce. Ingenieros del color han comprobado que el violeta en la ropa o en la decoración del hogar puede inducir melancolía, toda vez que el amarillo es un color que da energía y estimula el pensamiento, la sociabilidad y el optimismo. Por su parte, el azul tiene efectos relajantes. De hecho, no es raro que los ancianos tengan "sed" de azul, tal vez porque a estas edades, debido al deterioro de los ojos, se capte más el amarillo en detrimento del azul de la luz. De ahí el antojo de azul (Murchie G., 1975:195 – 196).

La región anatómica donde encontramos la razón y la lógica es la corteza cerebral. Allí ponemos nombres de las cosas, y creamos las enciclopedias y los diccionarios. Sin embargo, es otra instancia la que concede importancia a las cosas que hemos creado: el cerebro límbico. Es allí donde la percepción adquiere su calidad emocional, donde las cosas, con o sin nombre, se vuelven relevantes; porque es nuestra reacción emocional la que confiere importancia a las cosas. De ahí que la impresión emocional puede ser igual de significativa que algo tangible como un árbol. Según reza un refrán del Zen: "No se puede ver un árbol como lo que realmente es hasta que dejas de verlo como un *árbol*".

A través de estudios del cerebro, han podido crearse mapas de la corteza cerebral, asignando ciertas áreas a ciertos tipos de procesos cerebrales. Por ejemplo, la sección de la corteza en la parte superior central izquierda coordina la motricidad, otra zona se dedica a las matemáticas, otra al comportamiento, etc. Por eso, perdura la idea en la ciencia de que ahí es donde se controlan las cosas¹⁰. Ahora bien, dado que es en el cerebro límbico de donde emanan las reacciones emocionales que inspiran interjecciones como "yuju" y "ajá", cabe colegir que es allí donde las acciones que corresponden a la corteza cerebral, encuentran su motivación.

Así pues, una de las cosas más importantes que prueba la sinestesia -por estar la raíz de su experiencia biológica hundida en el sistema límbico, esto es, donde las emociones también tienen su origen- es que la experiencia sinestésica, la experiencia más concreta y directa de la percepción, está conectada, esencialmente, a las emociones.

1. 3. Facetas múltiples de la experiencia sinestésica.

El ser humano es un ente muy complejo debido a que su existencia se desarrolla a través de incontables facetas. Estas facetas se basan en la dualidad entre la razón y otros aspectos de nuestra vida mental menos interesados en la lógica que en la experiencia de vivir. Estas facetas son como el principio de dualidad de la luz¹¹, según el cual un fotón de luz, al tiempo que una partícula individual -llamado quantum-, es a la vez una onda continua. La física

*todo. Pero las emociones más profundas, normalmente inaccesibles a la conciencia, influyen en la intuición y la reacción inmediata." (Ibidem: 153) **~tbl***

¹⁰ Según Cytowic, "la complejidad de las planificaciones múltiples es la razón por la que concebimos que el papel de la corteza cerebral es el de analizar el mundo exterior y contener nuestro modelo de la realidad. Es el cerebro límbico, sin embargo, el que decide las cuestiones de relevancia y así determina cómo actuamos con la información que tenemos. Son los cálculos emocionales, no lógicos, los que nos animan." (Ibidem: 159), **~tbl**

¹¹ El principio de la dualidad de la luz es también conocido como principio de incertidumbre o Dualidad Onda / partícula: concepto de la mecánica cuántica según la cual hay diferencias fundamentales entre partículas y ondas: las partículas pueden comportarse como ondas y viceversa, dependiendo de lo que el investigador esté tratando de buscar. (Hawkings S., 2002: 204)

moderna ha comprobado que algo totalmente puntual (un fotón) puede ser también algo continuo (una onda). La onda y la partícula son ambas descripciones ciertas y válidas de la luz. Podemos hacer una analogía con la mente humana, que también puede ser diferentes cosas en diferentes momentos, o hasta diferentes cosas a la vez (Cytowic R. E., 1993: 110).

No es sólo que las emociones sean tan importantes; lo que es sorprendente en el ser humano es la forma en que relaciona sus experiencias emocionales con la lógica, y su habilidad para intelectualizar su experiencia. En el arte, por ser esencialmente humano, también existen múltiples posibilidades de percepción y expresión para artistas y espectadores.

Es probable que la sinestesia, además de tener una raíz emocional, esté directamente relacionada con la memoria. Es la memoria la que propulsa las emociones, y gracias a ella establecemos relaciones entre las cosas. Un sonido nos evoca un lugar, y tal vez este lugar nos recuerda a una persona, y esta persona a un color, y este color nos recuerda a una emoción, y esta emoción nos empuja a crear; todo esto puede ocurrir a un nivel totalmente subconsciente. En una experiencia de sinestesia audiovisual, las tres únicas cosas que percibimos a escala consciente son el sonido, el color y las emociones que los entrelazan. A través de la creación inspirada en tal experiencia, entramos en estados que son indefinibles, puramente intuitivos o emocionales. No es importante si estamos pintando el retrato de un amante o un mural abstracto, la sensación va más allá de cuanto físicamente representa lo que creamos; es como un sueño en el que todo tiene significados múltiples. Igual que una persona, cada obra artística puede ser vista desde un número infinito de perspectivas, portadoras cada una de un significado distinto.

1. 4. La experiencia sinestésica a través de la creación artística.

Pongo el ejemplo de un cuadro inspirado en una pieza de jazz de Charles Mingus: *El santo negro y la dama pecadora*. El cuadro se llama *Sonidos santos y sonidos pecadores* (véase imagen 114 en la sección 3. 13.). La pieza de Mingus expresa algo totalmente intangible y suscita un amplio espectro de estados anímicos. La música que inspiró esta pintura va de lenta a rápida, de la consonancia a la disonancia, de la simplicidad a la complejidad, hasta desbordarse en el caos (escúchese pista 8 CD II). El lienzo aspira a transmitir la sensación que la música produjo al pintor, y a captar visualmente la esencia de la obra musical, con objeto de que el espectador pueda experimentarla a través de un cuadro. Esta obra contiene elementos visuales que persiguen transmitir los estados anímicos expresados en la composición de Mingus, y afectar al espectador de manera parecida.

¿Cómo es que un artista llega a semejante traducción visual de una experiencia no visual? En este caso, utilizando símbolos, contrastes de colores y fluidez en el movimiento de las formas al ritmo de la música. En la esquina izquierda de *Sonidos santos y sonidos pecadores* se observa la forma del mástil de un contrabajo, uno de los instrumentos que tocaba Charles Mingus y en que basaba muchas de sus composiciones. Sobre el mástil están las manos de Mingus tocando las cuerdas. Luego, silenciando la mente, dibujando líneas largas, cortas, recortadas, alargadas y entrelazadas mientras escuchaba la música, la intuición del artista guió la forma de la imagen, dejando que los trazos del dibujo fluyeran. La música llevó a la mente por un camino sinestésico. Sin fijarse en lo que pensaba o hacía, el artista recreó la experiencia humana de la música: una representación de la conciencia creativa.

1. 5. Investigaciones sobre el fenómeno de la sinestesia y la relación entre la música y la pintura.

A pesar de la opinión dominante de que las correspondencias entre el color y el sonido son subjetivas, se han hecho investigaciones y experimentos para encontrar correspondencias universales entre ambos desde antes del siglo XVII hasta hoy. Se han publicado textos sobre correspondencias entre el espectro de los colores y la escala musical, se han documentado casos de sinestesia, se han escrito ensayos sobre la filosofía de la percepción, así como composiciones poéticas sobre las relaciones que podemos establecer entre diferentes tipos de percepciones, etc.

La teoría de la música cromática parece provenir de un concepto muy extendido durante el Renacimiento, y sistematizado por el teorizador musical jesuita Athanasius Kircher (1602 – 1680), según el cual cada sonido musical tiene una traducción predeterminada a un cierto color (*Ibidem*: 115). A partir del siglo XVIII, se crearon muchos instrumentos adaptando dispositivos que hacían que, cuando el músico apretaba una clave para una nota, brillara una luz de cierto color correspondiente a esa nota. En 1890, se publicó en francés el libro *Audición cromática* (Suárez de Mendoza F., 1890), mientras que en 1927 apareció en alemán el texto *La audición cromática y el factor sinestésico de la experiencia* (Argelander A., 1927).

Pese a las polémicas en torno a las correspondencias entre el color y otros sentidos hasta antes del siglo XIX, ya había cierto consenso sobre el fenómeno de las traslapaciones entre el color y otros sentidos. Guy Murchie se refirió a ese consenso en su libro *The Seven Mysteries of Life*:

“A finales del siglo XVIII existía el acuerdo general de que los colores tenues son más ligeros y los colores oscuros más bruscos y pesados. El amarillo es resbaladizo, blando y ligero; el azul, suave y fresco; el rojo, cálido, pegajoso y tosco; el verde, aún más pegajoso; el índigo, pegajoso como la cola; el negro, como brea...”
(Murchie, 1978: 235) *≈tbi*

1. 6. Lo inexplicable de la sinestesia y el rechazo de la experiencia subjetiva a principios del siglo XX.

La época en que la sinestesia y los conceptos relacionados con ella fueron más populares en el ámbito artístico, científico y filosófico, abarca la segunda mitad del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. Su popularidad decayó por muchas razones. Resaltaré dos de ellas por su efecto particularmente importante. La primera fue el estallido de las dos Guerras Mundiales¹². La segunda, lo inexplicable del fenómeno de la sinestesia y la poca consideración que merecían las experiencias subjetivas¹³. Según el Dr. Cytowic:

¹² Las dos Guerras Mundiales cambiaron el mundo artístico tan profundamente como el mundo en sí. He aquí tres ejemplos de cómo estos conflictos afectaron el ambiente artístico: la escuela de la Bauhaus fue clausurada por los Nazis en 1933, Frank Marc murió en la Primera Guerra Mundial, Rossiné murió en Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial.

¹³ La confusión que existió entre 1860 y 1930 sobre lo que significaba la sinestesia, era profunda y creaba muchas opiniones extremas e incorrectas. El poema de Rimbaud *Voyelles*, publicado en 1873, fue considerado decadente, como lo fueron otras expresiones artístico-sinestésicas y hasta los propios sinestetas. La sinestesia fue comparada con el delirio, la histeria, la homosexualidad y la degeneración.

“Al examinar casos de sinestesia en la literatura, nos sorprende no encontrar este fenómeno examinado por los neurólogos, aunque la sinestesia ya fuera conocida por la medicina desde hacía más de 300 años. Después de su punto álgido, que alcanzó más o menos entre 1860 y 1930, fue olvidado, permaneciendo sin explicación, no por falta de intentos, sino simplemente porque la psicología y la neurología eran ciencias inmaduras en aquel momento. La teoría de la psicología estaba poblada de relaciones confusas, y los conocimientos sobre los tejidos nerviosos eran insignificantes comparados con los actuales. Lo que consideramos neurología moderna estaba en su infancia en el siglo XIX. Mientras que conceptos sobre organización neurológica estaban volviéndose reconociblemente modernos, el behaviorismo impregnó el ambiente de la psicología de restricciones tan drásticas contra la experiencia subjetiva, que incluso el reconocimiento de la existencia de una vida interior fue tabú por mucho tiempo”. (Cytowic, 2002: 3) ≈tbi

Uno de los errores del pensamiento humano, que dejó inexplicado el fenómeno de la sinestesia hace más de medio siglo, fue la reacción drástica contra la experiencia subjetiva. Hasta 1930, hubo muchos pensadores, filósofos y artistas que trabajaron con la sinestesia y las ideas con ella relacionadas¹⁴ (principalmente, con las relaciones entre el oído y la vista, y el vínculo entre la música y las artes visuales; lo que se llamaba “audición cromática”). A pesar de que la gente que trabajaba en las artes visuales y la que trabajaba con la música intercambiaban gran cantidad de correspondencia, la falta de comprensión sobre la importancia de la experiencia subjetiva, así como la incongruencia entre las ideas de los diferentes pensadores, confundieron a muchos sobre la explicación a estos fenómenos.

Esto contrasta bastante con la opinión extendida hoy en día de que la sinestesia está relacionada con la inteligencia, la sensibilidad y la creatividad. (Dann K., 1998: 17 – 37)

¹⁴ Además de las publicaciones que menciono en el cuerpo de esta tesis, varios artículos fueron publicados en pro y en contra de las percepciones y expresiones sinestésicas. 1883 parece ser el año en que el interés por la sinestesia llegó a su clímax: más de 25 artículos fueron publicados entonces sobre la sinestesia; esto probablemente se debió a la popularidad de *Voyelles*, el poema de Rimbaud publicado diez años antes. Más tarde, en 1926, el interés por la sinestesia alcanzó de nuevo un alto grado, acaso debido a los movimientos artísticos que surgieron a partir de 1910. Éste se extinguió muy pronto por situaciones políticas que causaron graves fracturas sociales en todo el mundo occidental. El interés en la sinestesia está renaciendo hoy en día gracias a estudiosos como Richard E. Cytowic: *Sinestheasia: A Union of the senses* (2002), *The man who tasted shapes* (1993); Kevin Dann: *Bright colors falsely seen* (1998), y Patricia L. Duffy: *Blue cats and chartreuse kittens* (2001).

2. Orígenes de las asociaciones entre la pintura y la música.

2. 1. La afinidad entre la música y la pintura - Antes y ahora.

En los últimos años ha habido un renacimiento del interés por la sinestesia, y desde hace unos diez años, neurólogos y psicólogos –además de expertos en otras disciplinas– han hecho estudios sobre el fenómeno de la sinestesia. Además, han aparecido artistas interesados en expresar la experiencia del sonido y la música a través de la pintura. Al mismo tiempo, ha crecido el interés por la obra de importantes artistas que trabajaban de forma interdisciplinar con la música y la pintura, o directamente exploraban la sinestesia y los conceptos del sonido en la pintura. Por ello, museos y galerías en todo el mundo han organizado exposiciones de este tipo de arte,¹⁵ que desde 1930 no había suscitado tanto interés.

Una de las diferencias más importantes entre la manera de considerar la sinestesia hoy día y la de hace setenta y cinco años, es que ahora, gracias a lo que han evidenciado los estudios clínicos acerca de la sinestesia, se valora mucho más la experiencia subjetiva de cada individuo. De hecho, una de las dificultades mayores para entender la mecánica de la sinestesia, es el evidente desacuerdo entre las sensaciones paralelas percibidas por los sinestetas. Dos personas con audición cromática probablemente no coincidirán en el color que corresponde a un sonido dado. Los investigadores de siglos anteriores habían hecho poco más que crear listas de correspondencias entre estímulos y respuestas sinestésicas que, en realidad, sólo ponían de manifiesto las divergencias entre las personas interesadas en este tema (Cytowic R. E., 1993: 59).

Independientemente de la consideración hacia la subjetividad, la relación entre la música y la pintura siempre ha sido muy fuerte. Como nos dice Hegel:

“Con la pintura, la música tiene una afinidad..., en parte a causa de la predominante interioridad de la expresión, en parte también debido al tratamiento de la materia, en el que... la pintura puede intentar aproximarse al ámbito de la música.”

– Hegel (George, 1842: 167) ≈tbi

Esta afinidad siempre ha atraído un interés profundo de artistas y de teóricos de las artes por las asociaciones entre la música y la pintura, y por cómo éstas reflejan las asociaciones que hay entre otras cosas de la vida, incluso hasta nuestra manera de pensar.

2. 2. Goethe y Steiner, comparados con la concepción contemporánea de la sinestesia.

Es increíble y maravilloso que el ser humano tenga la habilidad de establecer tantos tipos de asociaciones. Por ello nos resultan tan comprensibles las teorías que estoy tratando en esta tesis y que nos ayudan a esclarecer qué es la sinestesia en la pintura contemporánea.

¹⁵La exposición *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, organizada por el Museo Thyssen – Bornemisza y la Fundación Caja Madrid, fue una de las más importantes que tuvieron lugar en Madrid en el año 2003. La exposición *Los Delauney*, sobre Sonia y Robert Delauney (fundadores ambos del Orfismo y el Simultaneísmo), también fue un evento muy importante, organizado por el Museo Thyssen – Bornemisza en 2002 y 2003. La exposición *Painting the Universe*, sobre la obra de Frank Kupka, fue expuesta en la República Checa, EE.UU. y Canadá.

Rudolf Steiner basó muchas de sus teorías y principios en las ideas de Goethe y la teosofía¹⁶. Más tarde, el pintor ruso Wassily Kandinsky, profesor de la Bauhaus y uno de los primeros artistas en pintar arte puro basándose en teorías musicales, fundó muchas de sus conclusiones en los pensamientos de Rudolf Steiner. Este último creó un método de aprendizaje basado en la idea de que el alma creativa de cada persona debe ser su guía en la vida, y que para que suceda esto es preciso ejercitarla a través de prácticas artísticas (Gardner, J. F., 1995: 29 – 68). Un ejemplo de las prácticas artísticas de las cuales hablaba Steiner es la Eurytmia. La Eurytmia, según su propia definición, es un ejercicio físico artístico basado en una idea clave de la filosofía de Goethe:

"La visión que tenía Goethe es que cada órgano o miembro de un ser vivo es de modo misterioso como una expresión de todo ese ser y, por otra parte, como una expresión de cada uno de los otros órganos o miembros. Goethe contempla la planta en crecimiento, que se va formando hoja a hoja, hasta la flor y el fruto. Según su visión, el colorido pétalo que admiramos es sólo una transformación de la hoja verde, e incluso los órganos más delicados de la flor, tan diferentes exteriormente de la hoja verde común, son sólo una transformación de esa hoja. En la naturaleza hay metamorfosis por doquier; es justamente en esto en lo que se fundamenta la constitución de lo vivo. Y así, también cada miembro, cada hoja en este caso, es una expresión de la totalidad. Goethe ve en cada hoja, en cada pétalo, en cada estambre, una planta entera. Pero ello se extiende a todo lo vivo y especialmente al arquetipo de lo vivo, a la forma humana, al movimiento humano y a la actividad vital misma del hombre." (Steiner, 1992: 39)

Cabe extrapolar lo que Goethe propuso acerca de la hoja y la flor en relación con la planta, al vínculo entre el sistema límbico del cerebro y el ser humano. El sistema límbico se encuentra en el corazón del cerebro humano. Como ya comenté, sus funciones más importantes son la memoria, el nacimiento de las emociones y el centro de relaciones sinestésicas. Las experiencias de éxtasis y los estados de exaltación que nos embargan cuando pensamos en lo que hay más allá de nosotros o en lo que es la creación en sí, surgen también del sistema límbico. Según Cytowic:

"El cerebro límbico, una estructura mucho más antigua que la corteza cerebral, maneja las emociones, la memoria y aloja las sensaciones de convicción por las que un individuo se adhiere a sus ideas y creencias. Las emociones y sensaciones de certidumbre que acompañan a la experiencia sinestésica, me hacen pensar en ese cambio transitorio de conciencia de uno mismo que se reconoce como éxtasis. El éxtasis es cualquier momento de pasión en que los pensamientos se disuelven y en el cual la mente está, por un tiempo, perdida..." (Cytowic, 1993: 78) ≈tbi

La sensación de éxtasis aparece cuando las emociones dominan la existencia. El sitio del cerebro en el que surge este fenómeno cerebral, es donde recibimos la percepción a nivel más primitivo, donde también sentimos el efecto espiritual-emocional de las cosas, y donde adjudicamos valor sentimental a éstas. La atracción y la repugnancia se manifiestan en este nivel. Todo lo que se experimenta en la vida se define, en su inicio, como algo indefinible, más allá de las emociones, y que se amplía desde ese momento hacia el resto del ser. Podemos

¹⁶ La teosofía, basada en teorías hindúes y budistas, es el estudio y práctica de filosofías centradas en el conocimiento de lo divino, y que proponen prácticas creativas conducentes a estados de éxtasis. Sus ideas básicas son la interconexión de todas las cosas del universo, que el alma humana es creativa en su esencia, al igual que el universo, y que el camino hacia la sabiduría divina pasa por el éxtasis, la intuición directa y las habilidades especiales de cada individuo.

observar que la realidad del ser humano está configurada por sus memorias, sus emociones y sus percepciones. Todo ello se desarrolla en el sistema límbico. La obra de arte que proviene de ahí es también una con su creador y el corazón mismo de su existencia.

La corteza cerebral también tiene una gran importancia en la vida del ser humano. Es ahí donde las ideas más complejas y abstractas encuentran definiciones más allá del sentimiento, y donde se generan los símbolos que representan nuestras realidades como lenguajes verbales y visuales. También es en la corteza cerebral donde hallamos los mecanismos del movimiento, el razonamiento y la división de las percepciones sensoriales. El cerebro, en estos niveles, es como la aduana en la frontera entre nosotros y el exterior, lo que hay más allá de nosotros. Las expresiones y comportamientos que salen de nosotros y que los demás observan (por ejemplo, el uso del arte y otros lenguajes para comunicarnos), provienen de niveles profundos, a veces subconscientes, pero son procesados por la conciencia y la razón en la corteza cerebral antes de emerger al mundo exterior.

Aunque precisemos de los símbolos creados por la lógica y la razón para comunicar nuestras ideas en cualquier lenguaje, el impulso manifestado en el sistema límbico precede a la lógica y la razón, y es interpretado a través de la simbología que hemos adquirido a través de nuestra experiencia. A la postre, el sistema límbico no es sólo el meollo de nuestros recuerdos, percepciones y emociones, sino también el impulso de nuestro comportamiento. Este último es una extensión de lo que sucede en las profundidades de nuestro ser, el lugar donde nacen las emociones y las asociaciones sinestésicas, y donde habitan los recuerdos.

2. 4. Las primeras Investigaciones del neurólogo Dr. R. E. Cytowic.

Si observamos las deducciones del neurólogo Dr. Richard E. Cytowic con respecto a las posibles combinaciones sinestésicas, es obvio que, a pesar de que algunas experiencias sinestésicas se manifiestan más que otras¹⁷ (especialmente, la visión del sonido, la que más incumbe a mi investigación), hay una exuberancia de combinaciones :

“La desproporción en los tipos de sinestesia diferentes es en sí misma intrigante. Los cinco sentidos: visión, oído, gusto, tacto y olfato, podrían cada uno tener cinco agrupaciones sinestésicas más: visión con sonido, visión con gusto, visión con tacto, etc. Las relaciones sinestésicas normalmente operan sólo en una dirección, lo que significa que, para un sinesteta en particular, la visión puede inducir al tacto, pero el tacto no inducirá a ninguna percepción visual. Con este número de posibles agrupaciones, noté con interés que algunos sentidos, como la visión y el sonido, están implicados mucho más que otros, por ejemplo el olfato. Para ciertas personas con audición cromática, ciertos sonidos, especialmente hablados, y la música, no son solamente oídos, sino que también producen visiones de luz y formas coloridas de patrones en movimiento.”
(Ibidem: 53) ≈tbi

El doctor Richard E. Cytowic, a raíz de un encuentro casual con un artista sinesteta el 10 de febrero de 1980, emprendió un largo estudio sobre la sinestesia y sobre cómo ésta funciona en el cerebro humano. El artista y profesor de arte de una escuela de Carolina del Norte en los

¹⁷ Recientes estudios han descubierto una nueva percepción sinestésica que se manifiesta más que la audición-cromática: la del alfabeto-cromático (Duffy P. L., 2001: 84 –5). A pesar de que ver siempre letras y números de un color específico sea un fenómeno interesante, lo que nos interesa de la sinestesia en esta tesis son las traslaciones de los sentidos y, específicamente, la relación entre ver y oír.

Estados Unidos, Michael Watson, había invitado al doctor Cytowic a cenar. En aquella ocasión, Watson reconoció, algo azorado, ante el doctor Cytowic que a la salsa del pollo le faltaban puntos; no era ninguna metáfora, se refería literalmente a los puntos que podía sentir con el tacto de la mano. El Dr. Cytowic no entendía qué quería decir, y Watson le explicó que cuando comía algo, su sabor le creaba la sensación de una textura en las manos, y que la salsa del pollo carecía de la textura necesaria para ser buena; era demasiada “redonda”, necesitaba “puntos”. Al principio, el Dr. Cytowic se lo tomó como una excentricidad del artista, pero después de hablar más con Watson e investigar sobre otros casos de sinestesia, concluyó que las texturas de Watson eran percepciones concretas (*Ibidem*: 3 – 5).

Más tarde, en la facultad de medicina donde hacía sus prácticas, el Dr. Cytowic tropezó con otro caso de sinestesia. Una tarde que estaba hablando con su asesor, el Dr. Wood, sobre su encuentro con Michael Watson, había otra persona en la misma habitación, una mujer llamada Victoria. De pronto, empezó a sonar el beeper de Cytowic. “¡Apague esas navajas rojas, que me pican los ojos!”, exclamó Victoria. La mujer veía relámpagos rojos cuando oía sonidos fuertes, como la alarma de un teléfono.

El Dr. Cytowic hizo una serie de experimentos con Watson y Victoria, y llegó a las siguientes conclusiones sobre la experiencia de un sinesteta¹⁸:

“La sinestesia no se puede suprimir. Sucede a quien la experimenta y no puede ser evocada a través de la voluntad. El estímulo externo que la hace actuar frecuentemente es fácil de identificar... aunque no se puede controlar. En la mayoría de los casos, la sinestesia no interfiere en las actividades mentales y físicas de la vida diaria... Si la persona que tiene experiencias sinestésicas está entregada a una actividad sin conexión con éstas, es posible que la sinestesia no sea tan notable...”

“La sensación paralela que se experimenta, normalmente se manifiesta de manera real. Si es visual, en lugar de ser una visión interna, la sinestesia se experimenta fuera del individuo, cerca de la cara. En otros modos de sensación, se siente en el espacio personal –el espacio inmediatamente alrededor del cuerpo- más que a una distancia... Las asociaciones de un sinesteta duran toda la vida; si un sonido es azul, siempre será azul, si el sabor a limón es una forma punteada, siempre será así...”

“(En casos de audición-cromática) las formas visuales no son distintas a lo que se oye, son parte de lo que es oír. Si el instrumento musical del vibráfono hace un sonido redondo, cada nota es como una pequeña bola dorada que cae, nunca como otra cosa.”

“La percepción sinestésica nunca aparece como una escena complicada, se trata de formas simples como líneas o espirales... texturas, algunas veces suaves o bruscas...; nunca llega a ser específica...”

“Las sensaciones paralelas de la sinestesia son fácil y vivamente recordadas, a menudo se superponen al estímulo que las evoca. ‘Tenía un nombre verde, no me acuerdo bien si era Ethel o Vivian’, decía una sinesteta que, aun confundiendo dos nombres reales porque los dos eran ‘verdes’, recordaba la experiencia sinestésica del color verde.”

¹⁸ Estas conclusiones del Dr. Cytowic fueron presentadas en un informe para la Sociedad Internacional de Neuropsicología (INS) en febrero de 1981.

“La sinestesia es emocional y noética: la experiencia de la sinestesia se percibe como algo real y viene con la sensación de ‘¡Eureka!’, como si una luz prendiese en la mente; es como una revelación.” (Ibidem: 77) ≈tbl

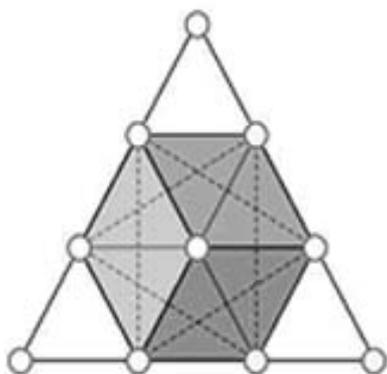
El hecho de que la experiencia de los sinestetas sea emocional y noética, y que la experiencia de la percepción sinestésica sea más importante que el estímulo que la crea, atestigua que la experiencia emocional e inefable que anticipa la deducción lógica y racional, es más importante que la lógica y el razonamiento. Ello se explica por su fuerza para motivar y activar la memoria y la relevancia.

3. El origen del arte abstracto desde Frântiçec Kupka.

3. 1. Frântiçec Kupka y Robert Delauney / El Orfismo y Pitágoras.

Los estudios del Dr. Cytowic, que localizaron el punto sinestésico en el cerebro límbico y explican la relación entre las emociones y la percepción, son explicaciones científicas del largo recorrido de las relaciones entre las percepciones y la búsqueda de una experiencia integral de la realidad. Está búsqueda ha existido a lo largo de la historia y a muchos niveles del pensamiento humano. Podemos hallar sus raíces en la leyenda de Orfeo y las investigaciones de Pitágoras. Los conceptos de la leyenda de Orfeo y las reflexiones de Pitágoras sobre la relaciones entre los sentidos, se basan en la hipótesis de que el universo nació de una nota musical,¹⁹ y de que todo se conecta mediante el sonido.

El checo Frântiçec Kupka y el francés Robert Delauney eran dos artistas muy importantes de principios del siglo XX que se inspiraron en conceptos órficos. Sin embargo, la primera visualización basada en aquellos conceptos proviene de Pitágoras; el tetraktys. Se trata del símbolo básico de la teoría pitagórica (véase gráfico 2). El mitólogo Joseph Campbell clarificó este concepto en una entrevista con Bill Moyers incluida en el libro *El poder del mito*:



“El tetraktys es un triángulo compuesto de diez puntos, tres en cada lado (que suman nueve) y un punto en el centro (completando los diez). Éste es el símbolo principal de Pitágoras, susceptible de interpretaciones mitológicas relacionadas entre sí, de interpretaciones cosmológicas, psicológicas y sociológicas en que el punto del centro representa el centro creativo de donde ha salido todo el universo; es el sonido inicial de donde surgió el mundo, el ‘Big bang’, el flujo de la energía vital hacia y a través del tiempo. En cuanto el punto entra en el dominio del tiempo, se rompe en dos puntos opuestos que siguen así a través del tiempo. Este punto inicial está en constante renacimiento.” (Campbell, J. & Moyers B., 1998: 34) ≈tbl

Gráfico 2: *El tetraktys* de Pitágoras, (http://www.geocities.com/apollonius_theocities/pythagoras_files/tetraktys.com)

El sonido inicial del décimo punto del tetraktys procede de la leyenda órfica, que inspiró el tema de la edición francesa de *Prometeos* de Aeschylus, publicado por Blaizot en 1924 e ilustrado por Frântiçec Kupka. En la introducción, Lucien Dhuy establece una importante conexión entre la vida de Pitágoras y la mitología órfica. Pitágoras, en una lucha con los dioses y el destino, anuncia la llegada de un nuevo nivel de iluminación. La interpretación de Dhuy del mito no está tan lejos de los textos teosóficos de Schuré, *Les Grans Initiés*, publicados por vez primera en 1889, que celebraban una conexión filosófica entre diferentes creencias y dioses mundiales; verbigracia, Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Pitágoras, Orfeo, Platón, Cristo y Buda, en tanto que profetas de una verdad singular y universal. Dhuy escribió sobre el

¹⁹ Científicos han especulado que el sonido del “Big bang” empezó como una nota majestuosa en una tercera mayor que ha disminuido a través de los años hacia una melancólica tercera menor (Findings, Harper’s Magazine, octubre 2004: 100). Recientemente, los astrónomos han descubierto que un agujero negro ha estado emitiendo la nota re bemol en un tono bastante grave desde hace alrededor de 2.500 millones de años. (Findings, Harper’s Magazine, abril 2004: 100)

Orfismo:

“El sacerdote órfico enseñaba cómo la evolución de las fuerzas naturales venía desde el caos primordial y que lentamente se organizó para crear, con su último esfuerzo, al Hombre, a través del cual encontró la conciencia. Así, el Orfismo introdujo la idea del poder del espíritu que anteriormente estaba oprimido por la materia, pero que vuelve de nuevo exaltado por una fuerza extraña que luego someterá a la materia que le había creado.” – Dhuys (Andel, J. – Kosinski, D., 1997: 102) *≈tbl*

Esta introducción de Dhuys tiene mucho que ver con los pensamientos de Kupka, a su vez muy interesado en la teosofía. Kupka creía que el papel del artista era revelar la verdad universal que está oculta en todas las cosas, incluso el ser humano. Mostraba una visión sincrética con raíces en el espiritualismo, su interés por mitos y religiones antiguas, su comprensión de la filosofía teosófica y su estudio de la ciencia más novedosa.

3. 2. Frântiçek Kupka, el padrino de la abstracción.

Cuando se habla del arte abstracto, hay nombres que de inmediato acuden a la memoria. La mayoría pueden relacionarse, en algún momento de su trayectoria artística, con la sinestesia y la pintura influida por la música, el sonido u otros aspectos intangibles de la realidad. Aquí voy a centrarme en algunos de estos artistas, a saber, Kandinsky, Miró, Mondrian y Pollock, entre otros. Todos ellos son muy importantes con respecto al tema que estamos tratando, pero quiero seguir con el que muchos consideran el padrino o abuelo del arte abstracto²⁰, Frântiçek Kupka.

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 fuga²¹ musical. Sus fuentes de inspiración eran los pensamientos científicos y filosóficos más importantes de su época, además de la mitología y filosofía antigua. En 1892 nació su interés por la teosofía. En 1895 empezó a leer filosofía con denuedo, en especial Kant, Shopenhauer, Bergson y Nietzsche. En 1905 tuvo su primera exposición, que cosechó un gran éxito, y empezó a asistir a discursos en la Sorbonne sobre física, biología y fisiología. En 1910 destruyó gran parte de su obra anterior y empezó sus primeras pinturas abstractas. En 1912 se exhibieron éstas en París. Su influencia en el mundo artístico en las primeras décadas del siglo XX superó con creces a su reconocimiento posterior²².

²⁰ Según el catálogo de la exposición retrospectiva de Kupka *Pintando el Universo*, “Kupka fue el primer pintor en exponer imágenes completamente abstractas (en el Salón d’Automne en París, en 1912). Entre los años 1910 y 1915, Kupka desarrolló una visión que incorporó varios modos de arte abstracto (ortogonal, curvilíneo, fractal) a la vez. Era algo único en la segunda década del siglo XX en términos de heterogeneidad formal.” (Andel, J. – Kosinski, D., 1997: 85) *≈tbl*

²¹ Una fuga es una composición de contrapunto en el cual una melodía o frase corta (el sujeto) se introduce por una parte y es sucesivamente tomado por otros desarrollándose a través del tiempo por entrelazamientos de todas las partes. Según el Diccionario de la lengua española de La Real Academia Española: *“fuga: Composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos.”*

²² Kupka, a pesar de ser menos conocido que otros artistas de su época, tuvo una gran influencia en la obra de muchos de sus contemporáneos. El hecho de que se lo conozca menos que a otros artistas de su época se debe, principalmente, a su necesidad crónica de aislamiento y autonomía.

A Kupka le fascinaban las analogías de la forma que encontraba en varios niveles de micro y macro-estructuras. Prestó mucha atención a estudios de lo que él llamaba los órganos de pensar y sentir: el cerebro y el ojo, los medios por los que, según él, la naturaleza se volvía auto-conciente. Recomendaba a sus colegas tomar vistas microscópicas de todas las maravillas del cuerpo humano y de los órganos cuyas funciones eran “pensar y sentir” (*Ibidem*: 98).

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 fractal²³. Su obra trataba de temas no fácilmente descritos o definidos en su tiempo. Él quería expresar lo intangible y inefable; lo que se experimenta pero no se dice. Sus cuadros con títulos musicales se malinterpretaban a menudo. Sin ir más lejos, al término de una entrevista con Kupka, el poeta checo Richard Weiner declaró que:

"Kupka quiere que la pintura suene como la música..." – Weiner, R. (*Ibidem*: 104)

Esto era una simplificación de las intenciones de Kupka. Hay que abordar la articulación discursiva de Kupka y de sus metas estéticas según su propia definición:

"Es más bien morfismo lo que es importante para mí en la pintura... cuido las unidades morfológicas en las relaciones entre diferentes formas." – Kupka, F. (*Ibidem*: 104)

Kupka buscaba un puente entre oposiciones para crear una visión de una realidad integral²⁴ basada en la noción de una interconexión de todas las cosas. En contraste con el pensamiento lineal, los trabajos de Kupka mostraron aproximaciones a las manifestaciones teoría del caos en detalles de la naturaleza; en lugar de reducir, complicaba; exponía un principio orgánico en lugar de uno mecánico (*Ibidem*: 86); no utilizaba objetos estáticos y silenciosos, sino fluidos intangibles y musicales.

3. 3 El arte visionario de Kupka.

Acaso sea por la combinación de intereses de Kupka -por la filosofía, la teosofía y las ciencias- que sus obras abstractas fueron tan exitosas e influyentes como la primera pintura cinética²⁵. Kupka era un pionero. No fue el primer artista en hacer analogías musicales en su obra, ni tampoco el primero en interesarse por el espiritualismo, la metafísica y las ciencias. Tal vez fue por el modo en que combinó sus intereses artísticos con el concepto de la realidad integral, por lo que tuvo tanta influencia hacia 1912, cuando los artistas buscaban una expresión

²³Para mira esta teoría del matemático americano Ralph Abraham refiere al sitio www.Ralph-abraham.org/articles/kupkapdf en el Internet

²⁴ La realidad integral se interpreta como la interconexión de todos los elementos del universo en una realidad única.

²⁵ Según K. V. Maur, *"Kupka fue tal vez el primer artista en experimentar y representar 'la dimensión cinética en la pintura'. Procedente de la órbita del simbolismo, estaba profundamente implicado en sensaciones sinestésicas y ideas teosóficas. A través de estudios de movimientos de bailes (o de su hija jugando con una pelota) y estudios intensivos del color, Kupka se embarcó tempranamente en el camino de la abstracción. Fue hacia 1910 cuando llegó a un tipo de imagen secuencial articulado en términos de progresiones de colores cromáticos, los cuales ya poseían un aspecto cinético."* (Maur K. V., 1999: 46)
≈tbi

de la realidad invisible e intangible. Lo que buscaban no era representar una realidad física, sino transmitir el sentimiento del hombre, que es la Naturaleza consciente de sí misma.

En *Balada - Los júbilos de la vida*, (véase imagen 3), una obra preabstracta, todavía simbolista, de 1901, se observa cómo Kupka ya utilizaba conceptos de lo intangible para mostrar sus filosofías sobre el universo:



Imagen 3: František Kupka,
Balada, Los júbilos de la vida, 1901

Según Kosinski, quien editó el catálogo de la exposición retrospectiva de Kupka, *Painting the universe*:

“Las figuras femeninas en el trabajo de Kupka de 1901 a 1910, emitían una energía sexual poderosa y hasta brutal. Balada, Los júbilos de la vida (1901) se puede comparar a cuentos eróticos contemporáneos de Munich, de principios del siglo XX...

... Las bandas repetidas y sinuosas de agua en la costa afirman la fascinación que Kupka sentía por las secuencias de ritmo y el movimiento -o sonido- en todos los aspectos del mundo natural. Estas tiras ondulantes de color que siguen una curva por la orilla de la costa, establecen un ritmo visual que es a la vez auditivo en sus implicaciones.” (Ibidem: 56) ≈tbl

Las bandas repetidas que muestran *“la secuencia del ritmo y movimiento -o sonido- en todos los aspectos del mundo natural”*, como veremos a través de esta tesis, son una de las ideas básicas inspiradoras de la representación pictórica del mundo sonoro por muchos pintores contemporáneos, y el principio de la búsqueda de una nueva visión del universo basada en la filosofía, la mitología, las ciencias naturales y el arte.

Tras varios intentos de crear la correspondencia visual de una composición musical, Kupka al fin emergió con la monumental composición *Amorfa – Fuga en Dos Colores* (véase imagen 4), inspirado en las fugas musicales del siglo XVIII (escúchese pista 2 CD I). 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’ cuyo movimiento vital metafórico evoca una imagen del ritmo del universo y el crecimiento caótico de la vida orgánica. Esta obra presintió la imagen

del fractal²⁶ en la teoría del caos. Kupka creó una representación de sistemas dinámicos de complejidad y caos a través de una fuga visual. Podemos observar esto en la similitud entre su pintura *Amorfa, fuga en dos colores*, *La enredadera homoclínica* de Poincaré y un fractal de Mandelbrot (véase imagen 5 y gráfico 3). *La enredadera homoclínica* era la primera representación matemática de un sistema caótico, descubierto por el matemático Francés Poincaré²⁷ en 1892. *Amorfa, Fuga en dos colores* fue la primera representación artística de un sistema caótico, anticipándose casi 70 años al debut del fractal en 1979, en *La serie de Julia*, de Mandelbrot.



Imagen 4 : František Kupka, *Fuga en dos colores*, 1910

²⁶ “Un fractal es una figura geométrica virtual, formada por un número infinito de elementos, infinitamente pequeños, contenidos en una superficie finita. Se pueden representar con la ayuda de ordenadores, siguiendo determinados algoritmos. Así llega a ponerse de manifiesto la regularidad oculta de modelos de fenómenos naturales que aparentemente son desordenados.” (Diccionario de la lengua española de La Real Academia española, 2004). Estas imágenes se hicieron primeramente populares por Benoit Mandelbrot, que era alumno de Poincaré. Las imágenes de Mandelbrot fueron publicadas y producidas comercialmente en los años ochenta con mucho éxito.

²⁷ Jules Henri Poincaré (1854 - 1912), matemático francés, estudió y publicó varios libros sobre geometría no-euclidiana, la cuarta dimensión, los rayos x, percepción espacial, probabilidad y otros aspectos no tangibles de la realidad. Sus libros *Ciencia e Hipótesis* (1902), *El valor de la ciencia* (1904) y *Ciencia y método* (1908), entre otros, fueron muy populares entre artistas e intelectuales a principios del siglo XX. Poincaré descubrió *La enredadera homoclínica* en 1892, siendo la primera representación matemática de un sistema caótico.

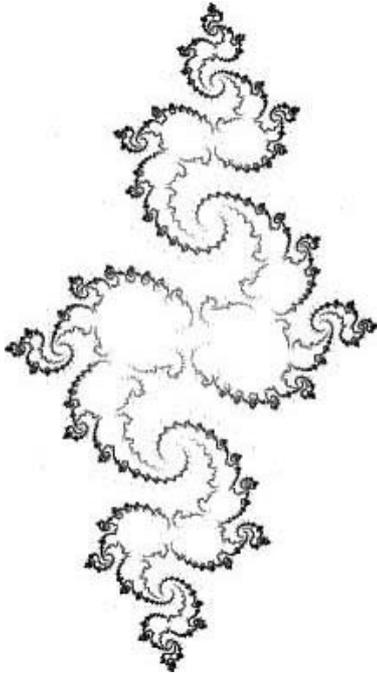


Imagen 5: Benoit Mandelbrot,
Serie de Julia, El dragón blanco, 1979

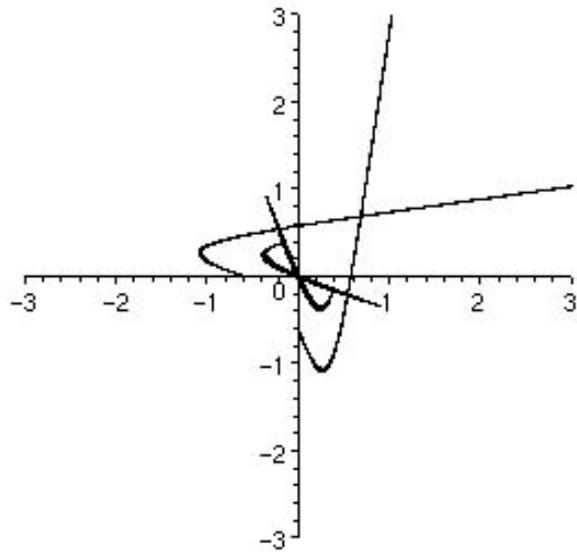


Gráfico 3: Jules Henri Poincaré,
La enredadera homoclinica, 1892
(<http://mathworld.wolfram.com/HomoclinicTangle>)

La conexión entre estos sistemas no-lineales y la traslapación de los sentidos en el arte y la sinestesia, son importantes por su énfasis en el pensamiento irracional y en la infinitud de visiones e ideas posibles. Por otro lado, el hecho de que Kupka plasmara, en su obra artística, el camino de la Ciencia además de la dimensión musical, demuestra que era un visionario. Según Kosinski:

“El mundo de hoy se caracteriza por transiciones; ahora, la sociedad post-industrial se preocupa no por la producción de bienes, sino por los servicios y la información. Estos cambios traen consigo una crisis de los patrones de pensamiento del modernismo, y una necesidad de nuevos paradigmas tipificados por tales conceptos, como lo no-lineal, el caos, complejidad, etc. Estos conceptos resuenan en la obra y la visión de Kupka...”
(*Ibidem*: 86) ≈tbl

3. 4. La obra musical de Kupka.

En 1912 la sinestesia era un problema importante para las ciencias y el arte. Kupka vio lo que el arte y las ciencias tenían y no tenían en común; los reconoció como dos formas de cognición que podían inspirarse e influenciarse entre sí. Kupka no se interesó en inventar nuevas técnicas, sino en buscar nuevas realidades que estuvieran hechas de armonía y belleza, y que fueran capaces de inspirar y elevar al espectador. En su camino hacia el mundo abstracto, la música indudablemente era una inspiración (*Ibidem*: 88).



Imagen 6: František Kupka, *Piano teclado, lago*, 1909

La obra de Kupka *Piano teclado, lago* (1909) (véase imagen 6), donde una mano toca el teclado de un piano que se abstrae mezclándose con el fondo del embarcadero de un lago, es uno de los pocos ejemplos de pintura directamente basado en un código de música cromática. Inspirado por el libro de Young-Helmoltz *La guía de la Óptica fisiológica*, Kupka utilizó, básicamente, los colores primarios indicados por Helmholtz: rojo, verde y azul-violeta (los cuales representan las notas de las claves mayores del piano)²⁸. : Kupka se valió de nuevo, en esta obra, de las olas como metáfora del ritmo y el movimiento del sonido en el mundo natural.

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 (Maur K. V., 1999: 46) ≈tbi

²⁸ Niels Hutchinson, Melbourne, 2000 (<http://www.colourmusic.com>)

4. Raíces de la musicalidad de la pintura.

4. 1. La influencia musical sobre la pintura del siglo XIX.

La música tuvo un papel importante en el desarrollo de la pintura desde antes de la aparición de las vanguardias experimentales a principios del siglo XX. Desde el Romanticismo, con artistas como Runge y Delacroix (véase imagen 7), la música empezó a cobrar una gran importancia para los pintores. Cien años después de la publicación por Newton de las primeras correspondencias entre la escala musical y el arco-iris, Goethe desarrolló sus teorías sobre los colores al mismo tiempo que Runge y Delacroix realizaron sus pinturas. Runge vio en la música un pedestal de belleza común para todas las artes. Decía que la música es, ante todo, lo que llamamos armonía en las tres artes (la poesía, la arquitectura y la pintura). Pensaba que tiene que haber música en la letra de un buen poema, en una pintura bella y en todo edificio bello (*Ibidem*: 10). Delacroix, pese a su interés por la música, a la que comparaba metafóricamente con la pintura, distinguió entre ambas artes. El 18 de septiembre de 1847 escribió en su diario:

“La pintura es un oficio más largo y más difícil (que la música). Necesita de la erudición, como el compositor, pero necesita también de la ejecución, como el violín...” – Delacroix, E. (Solano Díez, 1987: 12)



Imagen 7: Delacroix, *L' amour euseau piano*, siglo XIX

El interés de pintores por la música perduró a lo largo del siglo XIX. Paul Gauguin ejerció una gran influencia sobre muchos artistas desde finales del siglo XIX. Él tuvo mucho interés en la música y la conexión de ésta con la pintura, y esto le ayudó a vencer el simbolismo y acentuar la subjetividad 'musical' (Maur K. V., 1999: 19) de colores y líneas (véase imagen 8).

Gauguin decía:

"Piense también en el cariz musical que el color empezó a tomar en la pintura moderna. El color que está hecho de olas oscilantes, igual que la música, es capaz de expresar lo más universal y las cosas más vagas que hay en la naturaleza... Todas mis obras han sido largamente planeadas y meditadas. A través de arreglos de líneas y colores, con el pretexto de algún tema de la vida y la naturaleza, llego a sinfonías y armonías que no significan nada real en absoluto en el sentido habitual de la palabra, y no expresan idea alguna, pero que están hechas con el propósito de espolear el pensamiento, como la música." - Gauguin P. (Ibidem: 19) ≈tbi

Nótese cómo Gauguin explicó su meta en la pintura desde una perspectiva sinestésica, y que su apreciación de la percepción auditiva en la pintura iba más allá que la música cuando dijo:

"Cuando mis zapatos golpean el piso de granito, oigo un sonido pesado, opaco y poderoso, que busco en mi pintura."- Gauguin P. (Read, 1962: 165) ≈tbi



Imagen 8, Gauguin, ¿Estas celoso?, 1892

4. 2. La búsqueda del mundo intangible.

Se puede captar fácilmente en obras de Delacroix y Gauguin una resonancia y armonía que provienen de su afinidad con la música. Pero sus obras aún representaban el mundo físico. Sus obras en sí no intentaban ser una expresión de lo que es el sonido, sea musical, interno o ruido, sino representaciones de su fascinación por la música, o analogías de situaciones a las que atribuían una particular musicalidad. En efecto, imprimían musicalidad a la imagen a través de los colores y trazos que usaban para ejecutar sus obras. De hecho, la búsqueda de Gauguin de un sonido pesado, opaco y poderoso en su pintura, es el instinto sinestésico del pintor. Con el Romanticismo, los artistas empezaron a conceder más y más importancia a sus reflexiones sobre la realidad, y esto condujo a una creciente introspección al encuentro del punto sinestésico de la percepción y la expresión. Con todo, no fue hasta el siglo XX, con artistas como Kupka, Kandinsky y Robert Delauney, que la pintura pudo liberarse totalmente de la objetividad en pos de una expresión pura que trató las sensaciones del mundo intangible que describía Einstein y que existía en varios recovecos de la experiencia musical.

Es probable que la música haya inspirado a pintores de todas las épocas por su habilidad para modular automáticamente las emociones. A principios del siglo XX, algunos pintores buscaban una expresión sin objetos que representara la experiencia intangible de la vida humana. Admiraban la experiencia de la música y el hecho de que su medio estuviera expuesto intangiblemente a través del tiempo; un efecto que aspiraban a obtener a través de la pintura.

La desintegración del espacio pictórico, la fragmentación del objeto, el empleo autocrático, la liberación de patrones, la autonomía de color, forma y línea, y el aumento del dinamismo de estas tres cosas, se desarrollaron entre 1908–1914 en el cubismo, futurismo, orfismo, vorticismo y sincronismo, amén de otros ismos. Estos movimientos estaban básicamente dirigidos a abrir las artes visuales a la dimensión del tiempo y a la musicalidad del movimiento. A principios del siglo XX, incontables programas y manifiestos de la vanguardia reivindicaron conceptos temporales como el ritmo, la dinámica, la velocidad y la simultaneidad, o términos musicales como cadencia, disonancia, polifonía, nacidos del entrelazamiento de las tendencias temporales en las artes y la recepción del fenómeno musical en la pintura (Maur, K. V., 1999: 44).

El pintor aspiraba a encontrar la pureza de la expresión musical a través de la pintura de muchas maneras: la armonía del color, el ritmo de las líneas y las formas, la representación del objeto o situación musical en la pintura, o la expresión del sonido interior a través de una pintura creada en estado meditativo. Cada método, técnica y/o estilo tenía una filosofía, teoría y/o ciencia, creada por cada artista, grupo de artistas y/o escuela. Esta búsqueda obligó al artista a un ejercicio de introspección para entender mejor sus asociaciones sinestésicas y emocionales sobre las percepciones básicas del mundo. Muchos artistas, incluidos Kandinsky y Kupka, experimentaban esto conscientemente con la intención de ampliar su comprensión del génesis del universo.

4. 3. El florecimiento de las vanguardias y la influencia de la ciencia en la pintura.

A finales del siglo XIX y principios del XX, florecieron las vanguardias experimentales. El artista ya había adquirido la libertad de expresión más allá de las instituciones. No controlados por las religiones, ni por el Estado, aunque aún respaldados por la sociedad civil, los artistas buscaron nuevas visiones por doquier. Los movimientos de las primeras décadas del siglo XX

estaban entrelazados, superpuestos e interconectados. Junto con abanderados de movimientos unipersonales -por ejemplo, Paul Klee, que reconoció, en un viaje a Túnez, que se puede producir cualquier imagen a través del concepto de la luz y el movimiento-, coexistían grupos de artistas que buscaban una idea en común; por ejemplo, los futuristas, quienes firmaron un manifiesto que dictaminaba muchas de sus concepciones sobre la creatividad y la forma en que debían crear su obra. En esta época hubo un renacimiento de las artes y las ciencias en que las diferentes disciplinas intercambiaban sus hallazgos. Según señaló Maur en su libro *El sonido de la pintura: La música en el arte moderno*:

“La pintura, tal como se había practicado previamente, no podía más que evocar tres dimensiones y captar un cierto momento o estado; se consideraba estática, incapaz de representar el movimiento excepto en términos de ciertas fases fijas. Investigaciones y corrientes científicas, matemáticas, físicas y filosóficas tendían a distanciarse del mundo visual y a acercarse a la exploración de los efectos recíprocos del espacio y el tiempo. Ello despertó también en el artista el deseo de expandir los límites de su medio.”
(Ibidem: 43) ≈tbi

El pintor, en su intento de expandir los límites de su obra, cruzó la frontera del espacio pictórico. Esto fue debido a una desconfianza en las nuevas ideas científicas y filosóficas, en las explicaciones sobre la experiencia de la realidad externa derivadas de conceptos como la teoría de la relatividad, estudios microscópicos de biología, la teoría de la cuarta dimensión, etc. Según Donna Cassidy:

“A principios del siglo XX muchos pensadores empezaron a desconfiar de la realidad externa. La subida del espiritualismo, el ocultismo, la noción de una cuarta dimensión, las matemáticas no-euclidianas y la psicología, marcaron esta vuelta hacia la búsqueda interna de una realidad esencial más allá de las apariencias.”
(Cassidy D. M. 1997: 22) ≈tbi

Estas nuevas ideas llevaron a la pintura a una desintegración del espacio, la perspectiva y las dimensiones. Este intercambio intelectual entre las artes, las ciencias y la filosofía permitió el desarrollo de imágenes jamás vistas en la pintura.

4. 4. La influencia de Kupka y el Orfismo.

Kupka se inspiró hasta tal punto en la filosofía y la ciencia del momento, que se podría decir que su obra es una expresión poética, bien definida y muy bien pensada de la ciencia y la filosofía propiamente dichas. Este tipo de pensamiento fue el motor y la musa para muchos artistas de principios del siglo XX. La fuerza intelectual y la belleza de la obra de Kupka inspiró a muchos creadores y movimientos. A pesar de su importante influencia y de su relación con muchos artistas, Kupka guardó las distancias con los movimientos del momento, en favor de la autonomía y la libertad para explorar. No obstante la determinación de Kupka de ser un artista solitario, el mero hecho de que su obra fuera tan bella y sus ideas tan novedosas, motivó que el público y los críticos intentaran encasillarlo.

El Orfismo fue uno de los movimientos de principios del siglo XX más rico en conceptos sinestésicos, como la abstracción y la intuición. Es natural que Kupka emergiera como la gran potencia de este movimiento. En 1913, el artista expuso sus abstracciones junto con las obras de varios creadores europeos de prestigio en el Salón d'Automne. El periodista Warshawsky, quien reseñó la exposición para el *New York Times*, reclamó que el Orfismo estaba claramente

definido como un movimiento radical, con Kupka a la cabeza. Según Warshawsky:

“El nombre del creador del Orfismo es François Kupka, el famoso artista checo, que ganó la medalla de oro en la exposición de San Louis.”

(Andel, J. – Kosinski, D., 1997: 103) ≈tbl

En contradicción con estas palabras, Kupka negó su asociación con los Orfistas y siguió su carrera como artista independiente, siempre experimentando y buscando nuevas ideas. A pesar de su interés por experimentar y variar los temas de su trabajo, el tema musical absorbe una gran parte de su carrera²⁹. Desafortunado o no, el artículo de Warshawsky despejó los pensamientos de Kupka, quien argumenta que el arte abstracto había vuelto a ser el objeto de sus esfuerzos como una forma de:

“... llegar a ser consciente de la aplicación de agentes pictóricos sin la esclavitud de la imagen descriptiva en la pintura.”- Kupka, F. (Ibidem: 103) ≈tbl

Como un complemento a su talante experimentador, Kupka siempre trabajaba con el propósito de encontrar y representar una nueva imagen de la realidad hecha de armonía y belleza, capaz de inspirar y expresar la naturaleza consciente de sí misma. Aunque no se interesó por ser la cabeza de ningún movimiento, el Orfismo siguió bajo su influencia, aunque sin su presencia.

El término “Orfismo” proviene de la leyenda de Orfeo, el mitológico inventor de la música y la expresión poética³⁰. Orfeo adquirió una posición destacada en esta fase de desarrollo del arte moderno, que convertía al artista en profeta o sacerdote. La doctrina del Orfismo proponía que el arte es la expresión del espíritu humano que revela el más allá de la vida. Para los pintores que buscaban una nueva expresión, la idea de la música, por su cualidad intangible, efímera, emocionalmente dominante, pura y nacida del espíritu, era muy atractiva. Esto hizo que la música volviera a ser el ejemplo ideal para la búsqueda plástica, para hablar directamente al espíritu mediante la abstracción no mimética del color y la forma.

Merced al Orfismo, la música llegó a ser una estética ideal que inspiró nociones como la sinestesia, correspondencias entre la visión y el sonido, y la obra artística integral. El Catálogo de la retrospectiva de Kupka, *Pintando el Universo (1997)*, describe la trascendencia del Orfismo en relación con los movimientos del arte abstracto:

“La historia de Orfeo, el poeta-músico-mago que podía animar a las piedras, dominar los animales y penetrar los misterios más profundos del mundo, y aún más su muerte despedazado -que representaba su integración total con la naturaleza-, nos dio la metáfora perfecta para la autorreflexión, la desaparición del sujeto y la narrativa, y la emergencia de la abstracción. La base narrativa del mito de Orfeo se esfuma, pero los

²⁹ Los temas musicales pueden ser vistos en el trabajo de Kupka hasta finales de los años treinta.

³⁰ Según reza el diccionario de Mitología de F. Caudet Yarza: *“Orfeo: célebre argonauta y poeta y originario de la filosofía órfica que intentaba explicar el origen del universo. La esposa de Orfeo, Euridice, murió de una picadura de serpiente. Orfeo, con el encanto mágico de su lira, consiguió que Hades, el dios del inframundo, dejara a su esposa libre con la única condición de que, mientras Orfeo guiaba a su esposa de nuevo al mundo de los vivos, no se volviera a mirarla. Orfeo no pudo resistirse y se volvió a mirarla, perdiéndola de nuevo. El resto de los días de Orfeo estuvieron llenos de canto y poesía melancólica por la pérdida de su esposa. Orfeo murió en una Bacanal despedazado por las Ménades, quienes echaron los pedazos de su cuerpo al bosque y al río. Ahora se dice que la poesía y la música vienen a través de la naturaleza por el canto y la lira mágica de Orfeo.”* (Caudet Yarza, F., 2000: 162)

principios básicos de Orfeo empujan al artista hacia una obra de pura forma y color, expresiva de verdades espirituales. La estética idealista del arte abstracto puede ser entendida como una perpetuación de la voz órfica.”

(Ibidem: 102) ≈tbi

Hoy día, conceptos sinestésicos presentes en la obra de Kupka, así como en la de otros artistas como Robert y Sonia Delauney o Kandinsky, vuelven a ser populares a los ojos no sólo del público en general, sino también de los científicos³¹. Esto se debe probablemente a que las investigaciones y descubrimientos científicos del siglo XX, incluidos los relativos a la sinestesia, han abierto las perspectivas de la gente a la hora de entender la percepción, el pensamiento abstracto, la experiencia subjetiva y la expresión artística.

4. 5. El Orfismo, el Simultaneísmo y el Cubismo.

Robert Delauney es uno de los pintores que encontró su lugar en el Orfismo y el Simultaneísmo³². El Simultaneísmo representaba en una sola imagen los movimientos habidos en un lapso de tiempo -a veces con poesía superpuesta a pintura, como en el caso del poema *Vocales* (1873) de Rimbaud³³ a la pintura *Delirios II* (1914) de Robert Delauney (véase imagen 9). El Simultaneísmo, como explicó K. V. Maur, representaba el ritmo de la vida como un movimiento musical vital:

“El movimiento de oír es sucesivo, un tipo de mecanismo; su ley es el tiempo de relojes mecánicos... el ojo es nuestro órgano sensual más elevado; es el más conectado a nuestro cerebro y nuestra conciencia. Transmite la idea del movimiento vital del universo, y este movimiento significa simultaneidad.” (Maur K. V., 1999: 53) ≈tbi

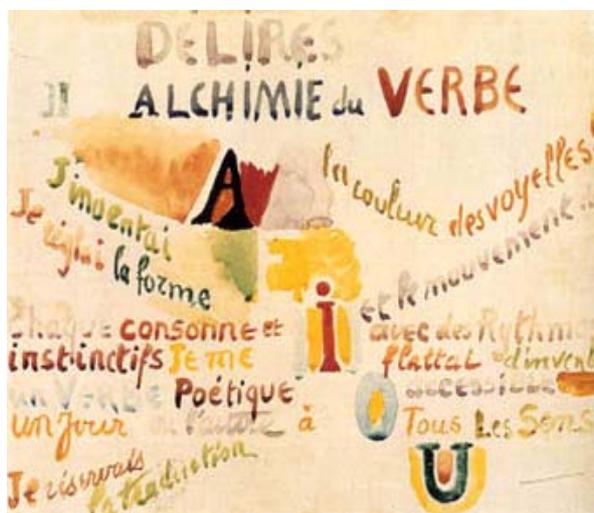


Imagen 9: Robert Delauney: *Delirios II - alquimia del mundo*, 1914 (inspirado en *Vocelles* de Rimbaud, 1873)

³¹ El interés por el arte abstracto de principios del siglo XX y la ciencia cognitiva contemporánea está explicado en las siguientes publicaciones: Cytowic R. E., *The Man Who Tasted Shapes*; (1993) - Kevin Dann, *Bright Colors Falsely seen: Synesthesia and the Search for Transcendental Knowledge* (1998)

³² El Simultaneísmo fue fundado por Sonia y Robert Delauney y otros como el poeta francés Apollinaire.

³³ El poema *Vocales* de Rimbaud fue una gran inspiración para artistas interesados en la sinestesia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. (Dann, K. 1998: 22-30)

Existe cierta relación entre el Cubismo, el Orfismo y el Simultaneismo: El Orfismo se centró más en el efecto del color, el Simultaneismo en el movimiento, mientras que el Cubismo se enfocó más en la forma³⁴, pero todos ellos se dedicaron a mostrar múltiples puntos de vista del objeto o situación. Estas tres tendencias ofrecen perspectivas distintas de la musicalidad de la obra pictórica: el Cubismo hace hincapié en el ritmo de la forma, a menudo con un objeto directamente relacionado con la música, por ejemplo un violín, como tema central; por su parte, el Orfismo aborda sobre todo el sonido del color, el ritmo del tiempo y otros conceptos menos tangibles; en cambio, el Simultaneismo se concentra en el ritmo del movimiento de las formas a través del tiempo y sus relaciones entre sí. El Cubismo basó sus formas en el ángulo, mientras que las formas más importantes del Orfismo y el Simultaneismo eran la curva y el círculo; el círculo representaba el punto que sirve de origen a cualquier color o sonido.

4. 6. La búsqueda de una correspondencia entre los tonos del color y los tonos musicales.

“La música ofrece un modelo para la búsqueda de la imagen artística, como un organismo autónomo que se encuentra junto a la naturaleza en su esencia más profunda y más interior.” - Wilhelm D.³⁵, El tratado de abstracción y empatía (Moszynska A., 1990: 38)

El concepto de la relación entre el color y el sonido ha existido a lo largo de toda la historia. La leyenda de Orfeo hablaba del sonido y la música como el origen del universo, considerando el sonido como la base de cualquier percepción.

Es en la secta del Orfismo de la antigua Grecia donde encontramos la primera escala musical. Pitágoras³⁶, discípulo del Orfismo (Porfirio, 1987: 10), fue tal vez el primer pensador en buscar una correspondencia entre el color y las notas de la escala musical (Murchie G., 1978: 235) y que supuestamente inspiró la que publicó Isaac Newton³⁷ en 1704 (véase gráfico 4).

Desde entonces, han sido muchos los artistas y teóricos que han intentado encontrar correspondencias entre el color y el sonido. Fue en el siglo XVIII cuando la sinestesia llamó la

³⁴ Según el catálogo de la exposición retrospectiva de Kupka *Pintando el universo*, “Mientras el Cubismo se centra principalmente en el dibujo, el Orfismo se centra en el color puro.” (Andel, J. – Kosinski, D., 1997: 103) *atbi*

³⁵ Wilhelm, Dilthey (1833-1911): Filósofo alemán que dedicó mucho de su tiempo a la reflexión sobre el arte, la ley, la religión y la Historia.

³⁶ Inventor de una escala musical, filósofo y matemático del siglo VI antes de Cristo.

³⁷ Hay cierta evidencia de que Pitágoras elaboró una escala musical (PORFIRIO, 1987). A pesar de esto, el hecho de que buscara una correspondencia entre notas musicales y colores es pura especulación, aunque en ciertas publicaciones se hace referencia a esta hipótesis (Murchie G., 1978: 235). Madame Blavatsky, la fundadora de la sociedad teosófica, atribuye a Pitágoras la correspondencia de los colores con los días de la semana, los planetas y las notas musicales (Godwin, J. 1987: 134 – 135). En contradicción con estas teorías, en 1880 Max Müller llegó a la conclusión de que los griegos antiguos poseían una percepción limitada de los colores: Aristóteles describió el arco iris con tres colores, Demócrito sólo hablaba del blanco, negro, amarillo y rojo; Homero describía el color del mar como vino. Müller utilizó estas observaciones para fundamentar su teoría de que la conciencia humana está en un proceso de evolución a través del cual cada vez percibimos más, y de que la sinestesia es una facultad del hombre del futuro. (Dann K., 1994: 8)

atención de movimientos artísticos que buscaban una fusión sensorial en su expresión. A lo largo de la historia, la unión de los sentidos fue cada vez más apreciada como concepción de la literatura, la música y las artes visuales. Conciertos multi-modales de música y luz de colores (*son et lumière*), a veces incluyendo olor, fueron muy populares desde 1725, gracias a la invención del clavecín *oculaire*, un instrumento que proyectaba luces de colores en correspondencia con las notas musicales.

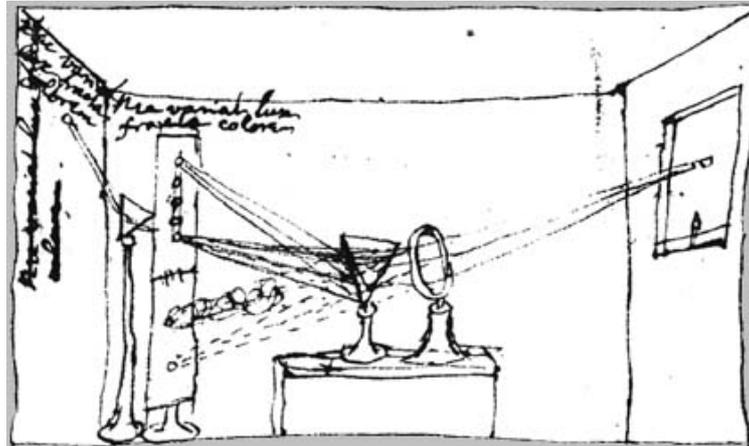


Imagen 10: Isaac Newton dibujo del proceso para dividir el espectro de luz, siglo XVIII

A principios del siglo XVIII Isaac Newton, a quien se debe la primera codificación del espectro cromático en forma circular (véase imagen 11), publicó una correspondencia entre las notas musicales y el arco iris, fijando un sistema de proporciones basado en medidas de la contracción y dilatación de la luz, y en las medidas de diferentes magnitudes de las notas de la escala musical³⁸.

En el tratado sobre sinestesia del doctor G. T. L. Sachs y su hermana, escrito en 1812 (Sachs G. T. L., 1812), encontramos la que cabría calificar como la primera descripción del caso de un sinesteta. Sin embargo, en los círculos de la ciencia, el concepto de la unión de los sentidos que ahora se entiende por sinestesia, podría haber tomado cuerpo en un artículo de 1926 por el psicólogo alemán Von Hornbostel (Von Hornbostel, E. M. 1926: 83-89), quien describió un estado físico que llamaba 'supersensual': un estado que nos une a la experiencia total de nosotros mismos (incluyendo cosas no sensoriales) y al mundo que se experimenta como exterior a nosotros.

Compositores importantes como Bach y Schubert también establecían correspondencias entre el sonido y el color. Bach decía que la nota "fa-bemo" era un tono gris, y "mi-bemo" un verde amarillento. Shubert veía "sol-bemo" como un rojo dorado y "re-bemo" simplemente verde. Rimski Korsakov veía a "mi" como blanco, y "sol" como azul gris sombra (véase gráfico 4). Pese al aparente desacuerdo sobre los colores de las notas musicales, en la mayoría de los casos las notas agudas suelen provocar colores claros, mientras que las graves sugieren colores oscuros.

³⁸ La teoría de Newton sobre la correspondencia entre los colores del arco iris y la escala musical suponía que los grosores del aire entre los cristales [utilizados para la refracción del rayo luminoso], producen sucesivamente los siete colores, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta, en este orden, y son en sí mismos como las raíces cúbicas de los cuadrados de las ocho longitudes de una cuerda que dé las notas de una octava. Newton, 1704 (Newton, 1977: 186).

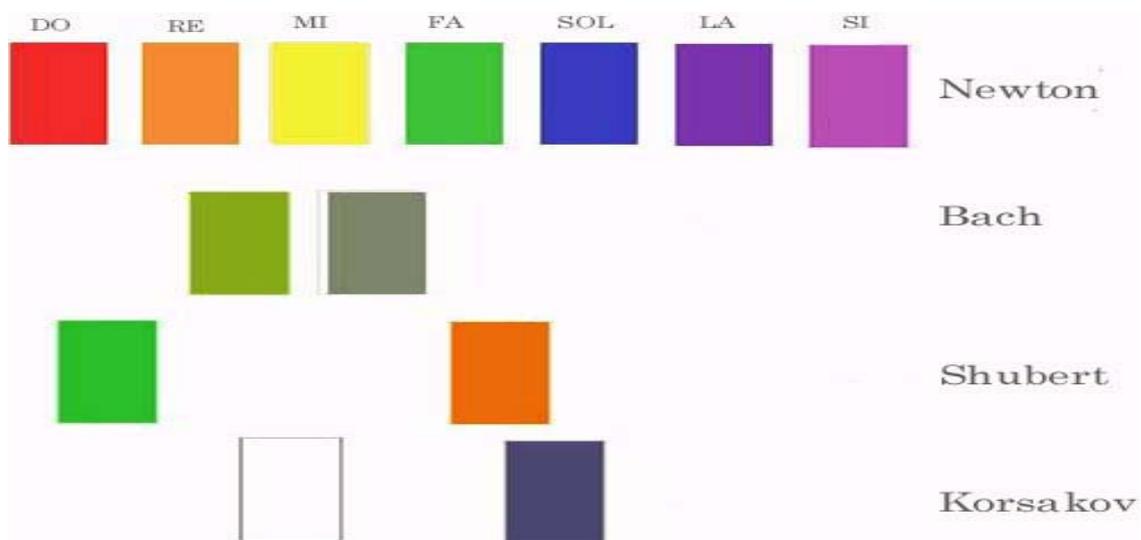


Gráfico 4: Diferentes correspondencias de música cromática; Newton traducía Do=rojo Re=naranja Mi=amarillo Fa=verde So=azul La=indigo y si=violeta. Bach definía la nota “fa-bemol” como un tono gris y “mi-bemol” verde amarillento. Shubert veía “so-bemol” como un rojo dorado y “re-bemol”, simplemente verde. Rimski Korsakov veía a “mi” como blanco, y “sol” como azul gris sombra.

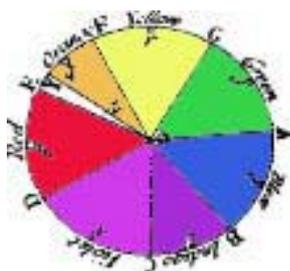


Imagen 11: Isaac Newton, *Rueda de colores*, 1704

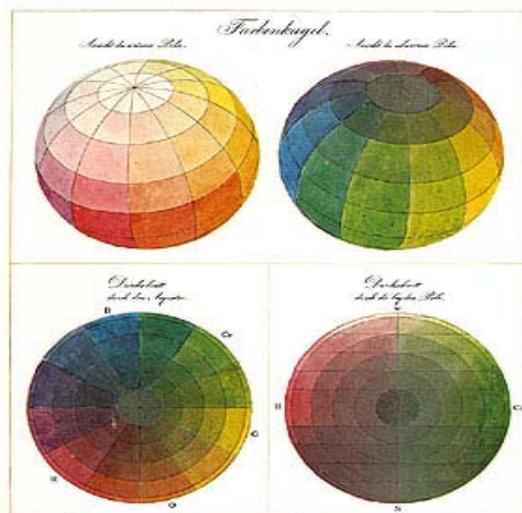


Imagen 12: P. O. Runge, *Esfera de colores*, 1810

En 1790, Erasmus Darwin, abuelo de Charles Darwin, creó un clavicordio con linternas, un instrumento que creaba luz y sonido simultáneamente para tocar música cromática. Otro artista importante que hizo algunos de los primeros experimentos de arte sinestésico fue Phillip Otto Runge. Además de crear pintura inspirándose en temas musicales, Runge elaboró su propia teoría de los colores basada en la de Goethe, con quien mantuvo correspondencia. En 1810, en su célebre publicación *Farbenkugel*, transformó la rueda de colores en una esfera de

colores para ordenar éstos incorporando las diferencias entre translúcidos y opacos (véase imagen 12). Javier Arnaldo, comisario de la exposición *Analogías Musicales*, organizada por la Fundación Thyssen Bornemisza y la Fundación Caja Madrid en 2003, escribió que:

“Los elementos pictóricos puros [de Runge] y sus relaciones despiertan reacciones anímicas al margen de toda representación. Y esa es la cualidad por la que la obra de arte pictórica se hace comparable a la composición musical.” (Arnaldo, 2003: 34)

Veamos en palabras de Runge su teoría de la relación anímica, que aborda los diversas tonalidades cromáticas en conexión con la música en el ámbito espiritual y poético:

“Piénsese que todos los colores que se disuelven en un tono complementemente gris, al mezclarse forman un contraste vivo y armónico; que los colores puros, al combinarse, estimulan el ojo como una disonancia; las gradaciones monótonas del arco iris son las que más reposado dejan el sentido; podrá, pues, imaginarse que una combinación de colores brillantes sensatamente escogida cuya serie no sea necesario interrumpir con colores grises y sucios, será apropiada precisamente por esas características, y susceptible de engranarse en el significado y la impresión de una obra de arte; con los tonos de la música en el sentido y el espíritu de un poema.” - Runge P. O. (*Ibidem*: 34)

Estos pensamientos de Runge corresponden en muchos aspectos con el pensamiento de Goethe relativo al efecto senso-moral del color en su teoría de los colores:

“Los hombres se deleitan en general con el color. La vista lo necesita tanto como la luz. ¡Qué sensación tan grata la de ver en un día gris los rayos del sol iluminar determinada porción del paisaje y destacar en ella los colores! El que se atribuyeran virtudes curativas a las piedras preciosas quizá tenga su origen en la experiencia profunda de este bienestar inefable... Los colores que perciben en ellos cuerpos no son para el órgano visual algo extraño que suscita en él este placer, sino que el órgano está en todo momento en disposición de producir por sí mismo colores, y queda gratamente impresionado cuando desde fuera le es ofrecido algo adecuado a su propia naturaleza; cuando su defendida es definida significativamente en un sentido determinado... De la noción del conflicto del fenómeno, el conocimiento de sus determinaciones específicas que hemos adquirido, cabe inferir que las distintas impresiones cromáticas no pueden ser confundidas; que obran en forma específica y originan necesariamente estados específicos en el órgano viviente... Para percibir cabalmente estos efectos significativos específicos, es preciso rodear la vista por completo de un solo color, por ejemplo, estar en una habitación en que no se vea más que un solo color, o mirar por un vidrio coloreado. En tal caso, la persona se identifica con el color, el que ‘sincroniza’ el ojo y el espíritu.” (Goethe, 1945: 206)

4. 7. Buscando los misterios ocultos del hombre desde Goethe.

Uno de los pensadores que ejerció mayor influencia sobre muchos artistas de principios del siglo XX, fue el artista y filósofo Rudolf Steiner, a su vez profundamente influido por el pensamiento romántico, Goethe y la teosofía. La fundadora de la teosofía, Madama Helena Petrovna Blavatsky, pensaba que una sensibilidad astuta puede conectar cada color con un sonido, y mantenía que la correspondencia de Newton era correcta y que venía de un reino astral (Duffy, P. F., 2001: 39 – 40).

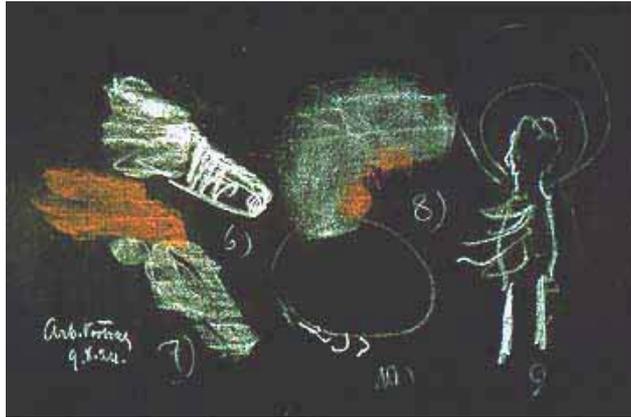


Imagen 13: Rudolf Steiner, *¿Qué hace el color púrpuro?*
Notas para una conferencia, 1924

Las teorías de Runge y Goethe trascendieron a los artistas y pensadores del siglo XX de varias maneras. Esto fue debido en gran parte a los estudios de psicología y teosofía realizados por pensadores como Rudolf Steiner, quien también era un experto en el pensamiento de Goethe³⁹. Este último hacía la siguiente afirmación sobre la esencia del arte:

“El arte es una revelación de leyes ocultas de la naturaleza que nunca podrían ponerse de manifiesto sin su actuación.” - Goethe (Steiner, 1992: 38)

Este principio impresionó profundamente a Kupka, los orfistas, los artistas del Bauhaus y a muchos de los movimientos de esta época en que los artistas buscaban plasmar en su obra lo oculto del alma humana y los secretos del más allá. Tales secretos no sólo se encontraban en el ocultismo, sino también en nuevas ciencias, como la psicología y la física. La revelación oculta en las leyes naturales es lo que encontró Kupka cuando pintó *Amorfa: fuga en dos colores*, y lo mismo cabe decir de las improvisaciones de Kandinsky, las pinturas de estados mentales del pintor futurista Umberto Boccioni (véase imagen 14), y el Simultaneísmo y Orfismo de Sonia y Robert Delauney.



Imagen 14: Umberto Boccioni,
Estados de ánimo I, 1911



Imagen 15: Sonia Delauney,
Prisma eléctrica, 1914

³⁹ Las primeras obras profesionales de Rudolf Steiner fueron como editor de los escritos de Goethe.

La visión de Goethe, al igual que la esencia del mito órfico, es lo que expresaron Robert y Sonia Delauney con sus formas circulares (véase imagen 15). Éstas representan la esencia del ser: cada extensión de cada ser está contenida en su esencia, y cada ser es una extensión de la esencia del universo. Lo que Kandinsky llamaba el sonido interior, Goethe lo explicaba como el órgano básico de cada ser; un órgano que encapsula el estado anímico de cada ser humano. He aquí el quid de la experiencia abstracta, emocional y sinestésica. En la visión de Goethe cada órgano o miembro de un ser vivo es:

“De modo misterioso como una expresión de todo ese ser, y por otro parte, como una expresión de cada uno de los otros órganos o miembros...” - Goethe (Ibidem: 39)

Goethe intuyó una explicación a la sinestesia. Kandinsky, muy de acuerdo con las teorías de Goethe sobre la expresión del misterio oculto en cada ser humano, basó su filosofía del arte en la ‘necesidad interna’, entendida como la verdad anclada en nuestro ser interior que exige expresión.



Imagen 16: Arnold Schönberg,
Ojos rojos, 1910

El compositor Arnold Schönberg, quien por cierto también pintaba (véase imagen 16), no sólo mantuvo correspondencia con algunos pintores e influyó en las artes plásticas del momento, sino que experimentó con la música de una manera parecida a algunos artistas visuales. En su ensayo *Problemas en la enseñanza del arte* (1911), hallamos una declaración que apoya la tesis de Kandinsky⁴⁰ sobre la necesidad interna de crear:

“Creo que el arte nace de la necesidad, no del poder... sigo una Compulsión interior que es más fuerte que la educación, obedezco a una ley que es natural en mí y por tanto más fuerte que la formación artística,” – Schönberg A. (Huhl j. – Koch, 1984: 146)≈tbi

Kandinsky y Schönberg no sólo promovían esta actitud con honestidad intelectual: también la vivían. Además de ellos, muchos otros artistas de esta época veían la creación artística no sólo como un oficio, sino también como una forma de pensar y vivir. Eran personas con una sólida formación en filosofía, teoría del arte, ciencias e historia. De pronto, ideas

⁴⁰ Es conocido que Kandinsky y Schönberg mantenían una importante correspondencia, y que sus ideas se influenciaban mutuamente, pero lo interesante de este ensayo de Schönberg es que lo escribió un año antes de conocer a Kandinsky. Acaso este detalle fue un catalizador de los encuentros posteriores entre ambos.

nacidas en la Antigüedad, habían atravesado los siglos y evolucionado hasta su adopción por las corrientes de pensamiento contemporáneas más importantes, forjando la doctrina del artista que quería vivir en armonía con la creatividad y avanzar hacia una expresión pura.

Otra noción que inspiró las teorías del arte de principios del siglo XX, fue la definición de Goethe de la esencia del arte:

“El hombre refleja el mundo entero, en él llegan a manifestarse las leyes más ocultas de la naturaleza, y justamente porque él las pone de manifiesto en sí mismo y a través de sí mismo, representa una cumbre del ser y devenir de todas las cosas.” (Steiner, 1992: 42)

4. 8. Las teorías de Rudolf Steiner como principios artísticos a principios del siglo XX.

Los principios de Goethe eran fundamentales para Rudolf Steiner, quien era contemporáneo de Kandinsky, investigador y promotor de la teosofía⁴¹. Ésta era una rama del pensamiento que ha sido clave en la filosofía de muchos artistas. Steiner afirmó que el ser humano era la conciencia del mundo y la culminación de la creatividad, y que el arte era la expresión más pura de esta creatividad. Según Steiner, el ser humano está conectado intrínsecamente con la naturaleza y es a la vez su cumbre. En un ensayo sobre la Eurytmia⁴² Steiner explica que el hombre:

“Se contempla a sí mismo como una naturaleza completa que ha de engendrar de nuevo en sí misma una cumbre. Para ello va acrecentando su ser, compenetrándose con todas las perfecciones y virtudes, proclamando la libertad de elección, el orden, la armonía y el sentido, y elevándose finalmente hasta la producción de la obra de arte, a la que corresponde resplandecer junto a sus restantes actos y obras.” (Ibidem: 48)

La manifestación de la cumbre de la naturaleza se encuentra en la experiencia humana, en los estados de éxtasis en que se sume cuando la estimulación de nuestra conciencia proviene de las profundidades de nuestro ser. Estas profundidades guardan las memorias de toda nuestra experiencia, mezcladas con nuestras emociones y la esencia de la percepción en relaciones sinestésicas.

Steiner, en un discurso pronunciado el 17 de agosto de 1919, explicó la concepción de Goethe del mundo y el arte; contó cómo Goethe, en sus estudios de las formas orgánicas (conocidos como Morfología)⁴³, sostenía que:

“Podemos pensar en primer lugar tan sólo en la metamorfosis, podemos pensar que la forma global de un organismo es una configuración más compleja de la forma de un solo órgano. Así es como Goethe mismo concibió al principio su idea. Pero también podemos pensar que la función que desempeña un órgano en el organismo vivo es, en esencia, la

⁴¹ Steiner desarrolló más tarde su propia evolución de la teosofía, la antroposofía, conectada con el cristianismo.

⁴² La Eurytmia es un ejercicio físico, como un baile con cantos en el cual el participante utiliza todo su ser para expresar su alma y su conexión con el universo. De este modo, entra en un estado de meditación y luego de éxtasis que permite descubrir cosas que en estados mentales normales acostumbran a permanecer ocultas.

⁴³ La Morfología es el estudio de las formas de organismo orgánicas. (Howler H.W. y F. G., 1995: 885)

misma, a escala reducida, que la que realiza el organismo global, y viceversa. La actividad del organismo en su totalidad es una manifestación más compleja de lo que realiza cada órgano en particular.” (Ibidem: 52)

Steiner conecta esta idea con la vivencia del alma donde el verdadero ser humano es un reflejo del mundo exterior:

“Lo que aquí se expresa es aquello que constituye la vivencia interna del alma. Aquí nos vemos, por así decirlo, a nosotros mismos y al movimiento de nuestra vida anímica. Esta vida anímica es verdaderamente un reflejo de la totalidad del mundo exterior.” (Ibidem: 68)

4. 9. La simbología y la subjetividad.

Conceptos tales como el alma y la vida anímica son demasiados intangibles para ser representados por palabras o símbolos. El viejo refrán chino: “cuando te señalo la luna con mi dedo, no confundas mi dedo con la luna”, define perfectamente cómo la palabra no puede tomar el lugar del objeto. El hecho de que los sabios nos digan que las palabras y los símbolos que representan las cosas del mundo pueden llegar a impedirnos ver con claridad, acaso se deba a que, desde el uso del primer símbolo, mucha gente ha confundido el símbolo con la realidad representada. Goethe decía que, para mantenerse despierto a la realidad del mundo, era necesario:

“¡No suplantar la cosa por su signo, tener en todo momento una noción viva de la esencia y no matarla con la palabra!” (Goethe, 1945: 203)

Las palabras pueden matar por ser representativas de la realidad y no la realidad en sí. La experiencia de la vida anímica es algo tan imposible de expresar en palabras, que el hombre acude a la creación artística para expresarla. Siempre ha habido pensadores que han hecho un gran esfuerzo para explicar la existencia del alma, y expresar el estado anímico de los seres humanos. Pero al fin y al cabo, es un debate sin fin. Cada individuo, a menudo basándose en lo que otros han hecho y pensado, tiene que expresar su propia experiencia y desarrollar ideas propias que den cuenta de su experiencia anímica. Esto se debe al hecho de que la experiencia de cada individuo es subjetiva. Como dice el principio teósofo, “cada individuo tiene que expresar su relación personal con lo divino del universo.”

El desarrollo de la vida interior de cada individuo transcurre de manera distinta, porque las asociaciones sinestésicas se dan de diferente manera en cada individuo. Esto se puede observar, según hemos visto, en las divergencias entre las correspondencias color-sonido formuladas por varios músicos y pensadores (véase gráfico 4). La razón de estas diferencias es obvia: la fisiología, los recuerdos y las emociones son diferentes para cada persona. Cada forma distinta se percibe de una manera distinta por cada individuo, del mismo modo que cada individuo existe de forma diferente a los demás.

Las asociaciones sinestésicas y la abstracción, así como la síntesis de ambas, emprenden una búsqueda de la experiencia y expresión más pura de la realidad. La evolución de la pintura en el mundo occidental testimonia el tránsito desde un arte totalmente representativo de mitos, religión e historia a través de símbolos culturalmente compartidos, hasta una búsqueda abstracta filosófica de la esencia de la realidad en sí. La primera liberación del artista occidental de la doctrina, la política y la historia, era la creación del retrato del

individuo⁴⁴. Más tarde, muchos artistas –por ejemplo, románticos y simbolistas⁴⁵- exploraron una libertad fuera de los temas típicos, cargados de patrones simbólicos tradicionales, y abordaron un lado más humano del icono y la simbología. El impresionismo, el post-impresionismo y el expresionismo exploraron con más profundidad la experiencia sensible humana, hasta el punto de que el único camino que podía seguirse era la expresión no objetiva. A principios del siglo XX, el artista había llegado a la expresión pura de la realidad sin palabras, símbolos u objetos, mediante una abstracción que emanaba de lo intangible: lo que da vida a la materia.

⁴⁴ Como en el caso del pintor Holandés Vermeer, con su pintura de 1660 *La sirvienta de la cocina*.

⁴⁵ El *Diccionario de Literatura Moderna Europeo de Longman* explica que los simbolistas creían que “... todo arte es el paralelo de un misterio fundamental. Los sentidos se corresponden entre sí... un sonido puede ser traducido a un perfume y un perfume a una visión...” (Ackerman, D. , 1994: 291) **atbi**

5. La pintura contemporánea inspirada en la sinestesia audiovisual y percepciones sonoras en Europa.

5. 1. La música como una fuente de inspiración para la visualización del mundo abstracto.

A pesar de la larga historia de la sinestesia en las artes y la influencia que han tenido la música y las percepciones sonoras sobre la pintura en siglos anteriores, hay una gran diferencia con respecto a los sucesos de principios del siglo XX. A través de experimentos sobre expresiones visuales sobre percepciones sonoras, muchos artistas de principios del siglo XX encontraron nuevas formas de pintar fuera del contexto objetivo simbólico tradicional.

El arte abstracto había existido desde muchos años antes del siglo XX, pero de una manera sólo decorativa. La búsqueda de muchos artistas de principios del siglo XX creó una nueva forma de arte abstracto; no abstracto a la manera del diseño interior o de los patrones con fines meditativos de culturas orientales, sino abstracto como los pensamientos de los filósofos, las matemáticas no euclidianas, el pensamiento no lineal, la creatividad pura no objetiva y la música. Desde la forma y el color, los pintores buscaron lo más puro del sentimiento, y esto significaba un distanciamiento de lo figurativo y un acercamiento a realidades intangibles.

Pintar inspirándose en la música es una manera de proteger la esencia de la realidad a través de la expresión de una experiencia intangible. Los músicos y los pintores que admiraban la expresión sonora veían que la música era la expresión más eficaz para experimentar la manifestación más pura del estado anímico. La asombrosa cuasi concurrencia en las primeras décadas del siglo XX de la pintura abstracta en los grandes centros europeos y americanos, podría deberse en parte al hecho de que artistas de ambas orillas sintonizaron la señal de la música. Como explicó Maur, el fenómeno de la abstracción podría haber ocurrido:

“...no sólo por los principios de la armonía de correspondencias entre colores y sonidos, sino, sobre todo, por el factor intangible de la música y su temporalidad (que se acercaba al concepto de) la cuarta dimensión... Einstein, en 1905, definió la invisible cuarta dimensión del espacio en su ‘teoría de la relatividad especial’. Por eso, la música, que da forma al tiempo y se desarrolla a través del tiempo, fue vista con ‘envidia’ por los artistas, que se sentían más y más limitados por el carácter espacial de la pintura, y debían encontrar alguna forma de integrar la dimensión que les faltaba en su medio.”
(Maur K. V., 1999: 43) ≈tbi

5. 2. Fluidez de conciencia.

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.

Henri Bergson⁴⁶ escribió sobre la continuidad y simultaneidad de la experiencia en términos musicales. En su ensayo *Una introducción a la metafísica* (1903) teorizó que existían diferentes formas de reconocer la realidad objetiva:

“...el conocimiento relativo ve las cosas desde fuera; y el conocimiento absoluto ve las cosas desde dentro. Experimentar el mundo es un proceso dinámico: pasado, presente y futuro están interconectados, no son distintos. El mundo se mueve y cambia constantemente, y los objetos no son fenómenos aislados percibidos en momentos discretos.” (Cassidy D. M. 1997: 22 –23) ≈tbi

Bergson caracterizó esta compleja aprehensión de tiempo y realidad como *durée*, “duración pura”, o “fluidez de conciencia”:

“...flujo continuo, una sucesión de estados, cada uno que anuncia lo que sigue y contiene lo que lo anticipaba.” – Bergson H. (*Ibidem*: 22 –23) ≈tbi

Bergson usaba numerosas metáforas para expresar el conocimiento de la vida interior de las cosas, y la fluidez de la naturaleza desde la experiencia y el tiempo. En su ensayo *Tiempo y la voluntad libre* (1910) comparó su concepto *durée* con la música, y expresó el concepto del momento temporal como un infinito completo; la sensación que te suscita cualquier estímulo, sea la música o una obra de arte visual, puede ser interpretada como algo conectado con el estado infinito de la totalidad universal:

“Duración pura es la forma que la sucesión de nuestros estados conscientes adopta cuando nuestro ego se permite vivir, cuando deja de separar su estado presente de sus estados anteriores...Basta con que, al recordar estos estados, no los ponga al lado de sus estados actuales, sino que más bien junte éstos con los anteriores en un estado orgánico y entero; así como sucede cuando recordamos las notas de un tiempo disolviendo uno en el otro.” - Bergson H., *Tiempo y la voluntad libre* (*Ibidem*: 22 –23) ≈tbi

Bergson también caracterizó los ritmos de la vida en un lenguaje musical, en un ensayo publicado en enero del 1912 con el epígrafe: *¿Qué es el objeto del Arte?*:

“Algunas personas ahondan más profundamente (en su interior)... toman algo que no tiene nada en común con el lenguaje, algún ritmo de la vida, y respiran algo más cercano al hombre que sus sentimientos más internos; la ley viviente –que varía con cada individuo– de su entusiasmo y su tristeza, sus esperanzas y sus lamentos. A través de liberar y dar énfasis a esta música, pueden forzar nuestra atención y así impelernos a dar movimiento, en las profundidades de nuestro ser, a alguna cuerda secreta que está en un estado de espera para emocionarse.” – Bergson H., *¿Qué es el objeto del Arte?* (*Ibidem*: 22 –23) ≈tbi

Esto es parecido a lo que apunté antes sobre el estado de éxtasis, que comenta Cytowic, de algo que se define en el sistema límbico relacionado con el sentimiento de

⁴⁶Herni Bergson: Filósofo francés (1859-1941) que afinó la teoría de la evolución, basándose en la dimensión espiritual de la vida humana.

relevancia, que nos ocurre con pensamientos indefinibles y sinestésicos⁴⁷.

5. 3. Pinturas para una música inspirada en la pintura.

La sinestesia y sus cualidades se dan a entender con mucha más claridad que cualquier otra cosa que se haya encontrado sobre la relación entre las diversas percepciones, cuya mezcla crea la realidad en que nos encontramos. Lo que observamos, a través de las experiencias de sinestetas, es una experiencia inmediata de la mezcla de percepciones⁴⁸.

Está claro que la música y la pintura son dos artes distintas, con cualidades muy diferentes. Pero al igual que Modest Mussorgsky compuso musicalmente *Cuadros para una exposición*, en que podemos oír representaciones musicales de pinturas como *El viejo castillo*, *La cabaña de patas de Gallina* y *La gran puerta de Kiev* (escúchese pista 3 CD I) -todas ellas inspiradas en la obra del pintor ruso Viktor Alexandrovich Hartmann- Kandinsky creó una serie de pinturas en guache, acuarela y tinta china sobre papel, para la escenografía de esta composición, presentada el 4 de abril de 1928 en el Friedrich-Theater de Dessau) (véanse imágenes 17 y 18). Javier Arnaldo explicó en el Catalogo de *Analogías musicales* (2003) que:

“La escena teatral constituía para Kandinsky un espacio ideal para la redención de los límites entre las artes. Tuvo ocasión de desarrollar un experimento de orquestación efectiva de las artes, al aceptar el reto de escenificar la composición de Modest Mussorgsky Cuadros para una exposición, obra para piano que Maurice Ravel orquestó en 1922...”

“La obra original de Mussorgsky pertenece a ese género particular de música inspirada en la pintura que, desde que Franz Liszt compusiera la pieza para piano Sposalizio, inspirada por la contemplación de los Desposorios de la Virgen, de Rafael, ha sido una modalidad musical de creciente importancia en la época moderna. Una exposición de dibujos y acuarelas del artista ruso Viktor Alexandrovich Hartmann, algunas de cuyas obras dan título a los movimientos de la composición, tiene su descripción musical en Cuadros para una exposición. Pero Kandinsky no conocía en absoluto la obra de Hartmann, y realizó una interpretación totalmente libre de la pieza...” (Arnaldo 2003: 308 – 9)

⁴⁷ Según Cytowic, “El cerebro límbico trata con las emociones, la memoria, y procura las sensaciones de convicción por las que un individuo se adhiere a sus ideas, creencias y relevancias. La emoción y la sensación de certeza que acompañan la experiencia sinestésica, me hacen pensar en aquel cambio transitorio de la conciencia que se conoce como éxtasis. El éxtasis es cualquier momento de pasión en que los pensamientos son absorbidos y en el cual la mente está, por un tiempo, perdida ...” (Cytowic R. E., 1993: 78) *~tbi*

⁴⁸ Según Cytowic, “La Sinestesia es la experiencia más inmediata y directa de la vida humana que he encontrado. Es física y concreta, no es un concepto intelectual impregnado de significado. Lo inmediato y simple de ella va directamente al corazón.” (*Ibidem*: 178) *~tbi*

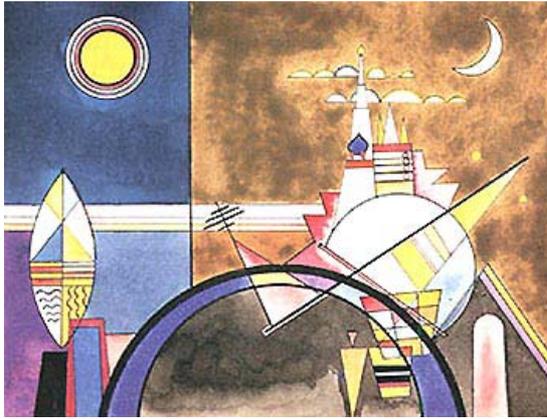


Imagen 17: Kandinsky, *Cuadros para una exposición: Escena XVI, La gran puerta de Kiev*, 1928

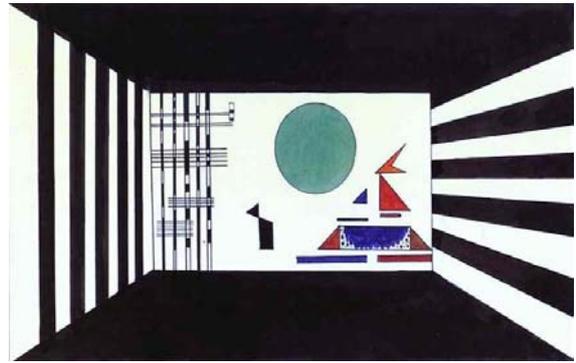


Imagen 18: Kandinsky, *Cuadros para una exposición: Escena II, Gnomus*, 1928

5. 4. La sinestesia como un puente entre las artes.

A través de la historia, siempre ha habido artistas de varias disciplinas que han trabajado en equipo, artistas que han trabajado más allá de su medio tradicional; se han producido muchas composiciones musicales basadas en el color⁴⁹, a la vez que se ha creado arte visual inspirado en la experiencia de percepciones sonoras. Kandinsky fue, tal vez, uno de los artistas más prolíficos de su tiempo con respecto a las actividades interdisciplinarias. A pesar de las investigaciones de Kandinsky que apoyaban la relación entre la música y la pintura⁵⁰, él reconocía las diferencias entre las dos disciplinas, y la ineficacia de ambas para reproducir los efectos de la otra en cuanto a la experiencia esencial, sobre todo en relación con el concepto del tiempo y el espacio. Como escribió en su obra teórica *Sobre lo espiritual en el Arte* (1912):

“En lo que se refiere al empleo de la forma, la música puede obtener resultados inaccesibles a la pintura.. La música no tiene algunas de las cualidades de la pintura. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, que no posee esta característica, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante. La música es incapaz de esto. La música, extremadamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar prestadas formas externas para su lenguaje. La pintura, por el contrario, depende hoy casi por completo de las formas naturales, de las formas que le presta la naturaleza. Su deber consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos como hace tiempo los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico.”
(Kandinsky, 1970: 47)

Merced a Kandinsky y otros artistas de su época, los pintores han descubierto imágenes que no dependen de formas naturales, dejándose influir directamente por lo que Kandinsky describió como “emancipación de la naturaleza”. Pintores como Kandinsky abrieron puertas,

⁴⁹ A lo largo del siglo XX varios compositores han compuesto lo que se ha dado en llamar música-cromática, algunas de cuyas composiciones han sido inspiradas en verdaderas experiencias sinestésicas (Critchley - 1977, Wood - 1936, Messiaen - 1944, Torke - 1985); otros creadores sólo se inspiraron en el color, por ejemplo las obras de Scriabin (*Prometeos*, 1911) o el trabajo de Sir Arthur Bliss (*Sinfonía de Color*, 1922).

⁵⁰ Principalmente la música pura o instrumental y la pintura abstracta.

con sus analogías visuales de la música, a una expresión infinita compuesta por la materia de la naturaleza y a la vez más allá de la naturaleza. Según Kandinsky:

“El número de colores y formas es infinito, y también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. El material es inagotable.” (Ibidem: 58)

Kandinsky, además de haber creado la escenografía para *Cuadros de una Exposición*, trabajó con Thomas Von Hartmann, entre 1908 y 1912, en una obra llamada *El sonido amarillo* (véase imagen 19). Kandinsky, por su parte, era un músico aficionado y siempre se sentía fascinado por los vínculos entre la música y la pintura, llevando estas experiencias hacia su propia obra con más intensidad que otros artistas; en la pintura, la literatura y la música. Anna Moszynska comentó en su libro *El arte abstracto* (1990), que la relación de Kandinsky con la música:

“...fue tan importante que casi no existía división entre su experiencia en la música y su experiencia en la pintura”. (Moszynska A., 1990: 42)



Imagen 19: Kandinsky y Hartmann, Escena del Sonido amarillo

Pese al recelo de algunos⁵¹, hay evidencias de que Kandinsky experimentó una sinestesia auténtica, y si fuera correcto que la sinestesia está directamente asociada a la memoria⁵², es posible deducir que Thomas Von Hartmann también pudiera haber tenido cierto

⁵¹ En los ambientes científicos la sinestesia de Kandinsky ha sido desacreditada por falta de evidencia. G. Wohlgemuth cuestionaba la sinestesia de Kandinsky diciendo: “Si era simplemente el caso de una sinestesia emocional, en el sentido de que las impresiones de esferas vecinas vibraban de modo meramente simpático, no se puede dar por seguro.” (Kahn, D., 1999: 120 – 21) ≈tbi

⁵² D. Kahn comentó sobre el caso tal vez más conocido de un sinesteta: “Uno de los casos más conocidos de comportamiento sinestésico fue relatado por el psicólogo ruso A. R. Luria en su libro *La Mente de un Mnemonista*. En este libro, Luria relató el caso de un hombre, al que se refería como S., quien tenía una memoria tan vasta y precisa que interfería con su vida diaria. Operado por fuentes sinestésicas, S. no sólo veía colores cuando oía sonidos y voces, sino que también veía imágenes,

tipo de sinestesia. Según explican Huhl y Koch en su investigación sobre las correspondencias entre Kandinsky y Schönberg:

“(Hartmann) parecía, desde donde uno puede juzgar sus declaraciones, haber sido un verdadero eidético, capaz de copiar una lista de memoria habiéndola visto una sola vez... obviamente también estuvo muy cerca de poder oír colores.”

(Huhl j. – Koch, 1984: 151) ≈tbl

Kandinsky decía que experimentaba la visión de relámpagos de colores al escuchar la música de Wagner. La sinestesia ha sido una fuente de inspiración para artistas de todo tipo. A pesar de esto, son pocos los artistas que han documentado una experiencia auténtica y concreta de la sinestesia como lo hizo Kandinsky.

5. 4. 1. Casos de experiencias sinestésicas para cuestionar las dudas sobre la sinestesia de Kandinsky.

En realidad, la experiencia de la sinestesia es algo bastante común, es probable incluso que la sinestesia suceda en todos los cerebros humanos de una manera u otra; para la mayoría de la gente a un nivel muy leve, hasta inconsciente, aunque en algunos casos (de sinestetas) de una manera fuerte y consciente. También existe la posibilidad de que una persona que no sea sinesteta, experimente la sinestesia en un fuerte grado en alguna circunstancia especial de su vida: en un estado de profunda meditación, durante un momento de éxtasis sexual o bajo el efecto de sustancias alucinógenas... Tal vez uno de los documentos más explícitos de experiencia sinestésica fue el relato por Anaïs Nin de una experiencia sinestésica que le sucedió por haber ingerido LSD:

“Dejé de mirar el jardín, pues, de repente, sobre la puerta ordinaria y simple, apareció el diseño persa más exquisito y delicado, flores, mándalas... patrones muy complejos en una simetría perfecta. Mientras los diseñaba, creaban su propia música. Cuando dibujaba una línea naranja, la línea emitía su propio tono anaranjado... Los murales que aparecían eran perfectos, orientales, frágiles y complejos, pero luego se transformaron en verdaderas ciudades orientales con pagodas, templos, ricos altares chinos, rojos y dorados con música balines. La música vibraba por mi cuerpo como si yo fuera uno de los instrumentos: sentía una orquesta completa con percusiones volviéndome verde, azul, naranja... Las ondas de sonido corrían por mi pelo como caricias. La música recorría mi espalda y salía por mis dedos” - Nin A. (Kahn, D., 1999: 120 – 21) ≈tbl

Esta experiencia de Anaïs Nin me recuerda a Julie Blint, una auténtica sinesteta que conocí en Cádiz en el verano de 2003. Julie es una profesora de Inglés con un genuino interés por la música y las artes plásticas. Reconocí su sinestesia cuando me explicó que el sonido de mi nombre le producía la misma sensación que el sabor de los *Lacasitos* (unas grageas de

líneas, manchas y salpicaduras; estas ‘imágenes’ funcionaban como la base de sus poderes mnemónicos (S. le dijo a Vygotsky: ‘qué voz tan desmenuzada y amarilla tiene’). A propósito de la voz de Sergei Einstein observó: ‘era como si una llama con fibras que le sobresalían, avanzaran hacia mí. Me interesó tanto su voz que no podía concentrarme en lo que decía’. Lo penetrante de estas imágenes era la raíz del problema de S.; por ejemplo, la voz de una persona al teléfono por la mañana generaría imágenes diferentes que la voz de esta misma persona por la tarde, sólo por los pequeños cambios de la voz en el transcurso del día.” (Ibidem: 121) ≈tbl

chocolate de vivos colores). Más tarde, la entrevisté para averiguar más sobre su mundo sinestésico. Me decía que su palabra favorita era Canadá:

Timothy Layden: ¿Cómo es la palabra Canadá?

Julie Blint: Tiene mucha textura, como las vitaminas efervescentes... con burbujas. Algo fresco, azul-blanco, explotando en mi boca. Es muy refrescante.

TL: ¿Cuándo recuerdas haber experimentado esto (la sinestesia) por primera vez?

JB: Cuando tenía seis años me di cuenta, por un calendario que había en mi puerta, que tenía mis propios colores para los diferentes días de la semana.

TL: ¿Son sólo las palabras las que te provocan estas sensaciones (sinestésicas), o también te sucede a través de sonidos?

JB: Siento que la música Heavy Metal es como papel metálico en mi boca.

TL: ¿Y qué pasa con las campanas y las sirenas?

JB: No puedo describir las campanas, pero me producen una sensación extraña. Las sirenas las encuentro dolorosas. Son demasiadas abstractas o diluidas para describirlas. Hay ciertas sensaciones o sentimientos que no son obvios, que no puedo expresar con palabras. Esto me sucede con algunas palabras también.

TL: ¿Algunas de estas sensaciones han cambiado a través del tiempo?

JB: Realmente no, o no lo he notado. Algo puede cambiar durante un tiempo de enfermedad, o algo extraño relacionado con una palabra o sonido. Por ejemplo, cuando hubo un incendio en un bosque de Canadá, la palabra Canadá adquirió un color anaranjado y se hizo menos fresco y más caliente. Pero, después del fuego, volvió a lo que era.

TL: Con respecto a las palabras, ¿estas sensaciones te ocurren más por oírlas o por verlas?

JB: Más por pensar en ellas o decirlas yo.

TL: Entonces, si tienes una canción en la cabeza y la canturreas, ¿esto te crea alguna sensación?

JB: Sí, pero a menudo esto se confunde con la letra de la canción, que crea una sensación más fuerte que la música.

TL: ¿Cómo percibes estas sensaciones?: ¿Visualmente?

JB: Sí

TL: ¿Cómo texturas?

JB: Sí

TL: ¿Sabor?

JB: Sí

TL: ¿Olor?

JB: No

TL: ¿Movimiento?

JB: Sí. En Canadá, por ejemplo, es una explosión.

TL: ¿Cómo te hacen sentir estas sensaciones: te gustan, te molestan...?

JB: A veces no me gustan. Canadá es muy bello, Lo quiero decir una y otra vez. Creo que también me gusta la palabra *kids* (niños).

Volviendo al caso de Kandinsky, ¿se puede saber si un artista que vivió hace más de medio siglo era un sinesteta? Podemos citar las propias palabras de Kandinsky:

“ ... Oír la música de Wagner me provocó la experiencia de ver colores y líneas simultáneamente con la música...” – Kandinsky W. (Moszynska A., 1990: 42)

Kandinsky interpretaba sus experiencias sinestésicamente también fuera de su carrera artística. Antes de 1908 había descrito los colores de Moscú al tardecer como una sinfonía, y explicaba que se sentía sin poder como pintor a lado de tal belleza. Era habitual que usara

ideas de la música para relatar sus impresiones con los colores Y hablaba de los colores como de algo muy personal, como si fueran parte de él. El color y la música eran los elementos que definían su mundo. Podemos observar esto en este comentario de Kandinsky:

“Me acuerdo del final de la sinfonía que traía a cada color vivamente animado, lo cual permitió a las fuerzas de Moscú resonar como un forte fortissimo de una orquesta gigante. Rosa, violeta, amarillo, blanco, azul, verde, casa de verde de fuego, iglesias, cada una, una canción independiente. La nieve cantaba con mil voces, o el alegreto de ramas desnudos.... Pintar esta hora, pensé, debería ser, para un artista, lo más imposible, la mayor felicidad” - Kandinsky W. (Huhl j. – Koch, 1984: 149) ≈tbl

Para Kandinsky la experiencia de oír a *Lohengrin* de Wagner (escúchese pista 4 CD I) en el teatro de la Corte de Moscú, fue uno de los dos acontecimientos que marcaron su vida y le estremeció en lo más profundo de su ser. El hecho de que Kandinsky expresara que una música le afectaba emocionalmente hasta el punto de hacerle ver colores, acaso demuestre que esta experiencia no podía ser otra cosa que sinestesia.

Si Kandinsky experimentaba la sinestesia todo el tiempo y con todo tipo de sonido, o si sólo la experimentaba en estados de meditación profunda o de éxtasis, escuchando ciertas piezas de música, es imposible saberlo. Pero que Kandinsky se interesaba y entendía profundamente la relación entre los diferentes sentidos, en particular entre la visión y la audición, queda patente en su trabajo.

No sólo un pintor como Kandinsky o un sinesteta pueden hablar de la música en términos del color. En septiembre de 2003 tuve un encuentro con Jeremy Bass, un guitarrista estadounidense de música clásica. Aproveché la ocasión para preguntarle qué es el color para él en relación con la música. Jeremy me explicó que el color de un tono se refiere al tipo de resonancia; hay resonancias profundas y oscuras, y otras claras y ligeras; algo parecido a la idea de tiempos musicales que se asocian con emociones humanas. Los tiempos rápidos se conocen como ‘alegres’, ‘vivaces’ o ‘excitantes’. Los tiempos lentos se conocen como ‘solemnes’, ‘tristes’ o ‘serenos’. Esto también se aplica a los tonos. Los tonos agudos son ‘vivos,’ ‘contentos’ o ‘serenos’, y los tonos graves ‘solemnes’, ‘pesados’ o ‘majestuosos’. Kandinsky reconoció este hecho y lo exploró, aplicando la misma idea a su trabajo pictórico:

“No sin razón, suelo definir el dibujo de una tela estampada como alegre, triste, serio, vivo, etc.; los mismos adjetivos que suelen utilizar los músicos (alegro, serio, grave, vivace, etc.), para determinar la interpretación de una pieza...” (Kandinsky 1996:91)

5. 4. 2. Correspondencias entre Kandinsky y Schönberg y su influencia en el ambiente artístico.

La influencia de Kandinsky fue grande. Tal vez a diferencia de Kupka, los intereses de Kandinsky eran más consistentes y más centrados en una dirección sinestésica. Por eso, y por su constante relación con otros artistas, músicos y pintores, su influencia, al igual que su reputación, llegó más lejos que la de Kupka. También podemos añadir que otro aspecto importante de Kandinsky, dado que era un artista que trabajaba en equipo con otros artistas, es que él y su obra estuvieron también muy influidos por sus contemporáneos.

Uno de los vínculos más fértiles que mantuvo Kandinsky fue con Arnold Schönberg. El primero de enero de 1911, Kandinsky experimentó un hito musical decisivo en su carrera como

artista: una interpretación del segundo cuarteto de cuerdas y tres piezas para piano de Schönberg, que inspiró a Kandinsky a pintar *Impresión III – concierto* (véase imagen 20). Kandinsky asistió a este concierto con varios de sus colegas, entre ellos Franz Marc⁵³. Los comentarios de Franz Marc nos aclaran cómo, ya en este momento, la obra de Kandinsky era una influencia fácilmente asociada con la sinestesia.

“Un evento musical me ha sacudido con fuerza. Fue una soirée⁵⁴ de música de cámara de Arnold Schönberg (escúchese pista 5 CD I). La audiencia se comportó como hoi polloi,⁵⁵ ¿puedes imaginar una música en que la tonalidad (por ejemplo, mantener el tono de una sola clave durante varias barras) ha sido anulada del todo? Mientras escuchaba la música pensaba continuamente en las grandes composiciones de Kandinsky; [la pieza de Schönberg] dejaba que cada nota tocada resaltara por sí misma [algo parecido a lo que hacía Kandinsky al dejar el lienzo blanco entre colores]. Schönberg ha supuesto que consonancia y disonancia no existen. Una disonancia es meramente una consonancia con intervalos mayores... Schönberg, como sus colegas, está convencido de la disolución irresistible de las leyes del arte europeo y la armonía... La disonancia de la pintura y la música de hoy no es más que la consonancia de mañana.”

- Marc F. (Maur K. V., 1999: 33 -5) ≈tbl



Imagen 20: Kandinsky, *Impresión III (concierto)*, 1911
(Inspirado en un concierto de Schönberg)

La primera correspondencia entre Kandinsky y Schönberg fue instigada por unas interpretaciones críticas firmadas por Kandinsky y enviadas a Schönberg. En esta primera carta, Kandinsky expresó su entusiasmo por la música de Schönberg, y su intención de expresarse de la misma manera a través de la pintura:

⁵³ Marc y Kandinsky luego trabajaron juntos en la publicación *Der Blaue Reiter*. Se habían conocido a finales de 1910, y de la estrecha amistad que se fraguara entre ambos deriva un intercambio de ideas artísticas que cabe considerar como la espina dorsal que sostuvo la aventura estética en la que cristaliza el lenguaje abstracto de la pintura como programa histórico.

⁵⁴ *Soirée* es una palabra francesa que significa ‘fiesta’ o ‘velada’.

⁵⁵ *Hoi Polloi* es una expresión francesa que alude a la masa, o gente corriente.

“En sus obras, usted ha llevado a cabo lo que yo, aunque de forma incierta, he anhelado mucho en la música, la evolución independiente a través de sus propios destinos. La vida independiente de las voces individuales en sus composiciones es exactamente lo que estoy tratando de encontrar en mis pinturas.” - Kandinsky W., en una carta a Arnold Schönberg (Moszynska A., 1990: 43)

Kandinsky escribió *Sobre lo espiritual en el arte* antes de establecer contacto con Schönberg. Los comentarios de éste tras haber leído el texto apoyaban perfectamente los conceptos de Kandinsky. Esto habría formalizado más la relación entre Kandinsky Y Schönberg, y también su motivación para seguir sus caminos. Para Schönberg, los comentarios de Kandinsky acerca de los colores y la música eran en su mayor parte correctos: Kandinsky había comparado cada color del espectro con el sonido de un instrumento en particular⁵⁶; por ejemplo, amarillo para la trompeta y bermellón para la tuba.

A pesar de cierto acuerdo entre Schönberg y Kandinsky con respecto a sus filosofías sobre el arte, las metas de Schönberg con la pintura eran muy distintas a las de Kandinsky. Schönberg decía que pintaba para poder expresar algo que para él era imposible expresar en la música. Schönberg pintaba, o bien directamente la naturaleza (gente, paisajes), o bien retratos que llamaba “visiones” (véase imagen 21), plasmadas desde su intuición. Estas visiones eran expresiones de los movimientos de su espíritu, y decía de ellos que no podían ser tocados por la música (Huhl j. – Koch, 1984: 125) .

Hay tres razones en particular, con respecto a la evolución de la pintura, para que el concierto de Schönberg de enero de 1911 fuera tan importante:

1. La presencia de varios artistas de la Nueva Asociación de Artistas de Munich.
2. Un refuerzo de las ideas de la relación entre la música y las artes plásticas
3. La conmoción que esa música causó en Kandinsky, empujándole a intercambiar correspondencia con Schönberg.⁵⁷

Otro encuentro importante para Kandinsky también sucedió en 1911, cuando conoció a Paul Klee, con quien colaboró posteriormente. Este encuentro determinante tuvo lugar en el concierto de Arnold Schönberg, el 2 de enero de 1911. Klee conoció a Kandinsky junto con Franz Marc, Gabriele Münter, Alexej Von Jawlensky y Mariane Von Werefkin, miembros todos de la Nueva Asociación de Artistas de Munich. Este primer contacto fue particularmente importante porque sucedió acompañado por la música de Schönberg. Según Arnaldo:

“[El concierto de Schönberg del 2 de enero de 1911] produjo una verdadera sacudida en Kandinsky, resultando en la ejecución de la pintura Impresión III (Concierto), y, a instancias del pintor, ya existía, desde luego, una comunidad de ideas previas a ese intercambio, que, entre otras cosas, tenía que ver con el interés por Stefan George, Ludwig Klages, Rudolf Steiner y, no en último término, por el modelo que sobre la modernidad proyectaba la obra de Wagner.” (Arnaldo 2003: 196)

⁵⁶ Según Moszynska, “Al hacerlo así, Kandinsky era consciente de que los diferentes tonos de colores, ‘como los de la música’, son de una naturaleza mucho más sutil y despiertan vibraciones mucho más sutiles ‘en el Alma’ que lo que se puede describir con palabras. Las analogías musicales señalaron así un camino a Kandinsky para abandonar la representación aproximada y evolucionada hacia una abstracción total después de la Primera Guerra Mundial.” (Moszynska A., 1990: 43)

⁵⁷ Según Arnaldo, “inició un interesante intercambio epistolar y una relación personal que forman parte de los testimonios elocuentes en la búsqueda de confluencias entre la música y la pintura en el período germinal del lenguaje abstracto.” (Arnaldo 2003: 196)



Imagen 21: Schönberg, *Fleisch*, 1911,
(de su serie de visiones)

Tal vez lo que Kandinsky y Schönberg tenían en común y lo que reforzó su relación, fue un concepto de lo irracional de la expresión artística, la abstracción y la disonancia. Fue este interés que sentía Kandinsky lo que le llevó a sus improvisaciones abstractas, las cuales le acercaban más a la música en la pintura.

“Cuando, en el clímax de su periodo ‘anarquista’, [Kandinsky] pintó sus primeras acuarelas abstractas, y Schönberg disolvió la tonalidad completamente, muchos contemporáneos, como Marc y Hartmann – pero, sobre todo, los académicos más tarde– vieron cómo la pintura y la música se acercaban más y más en su desarrollo, una tendencia que había sido notable desde el periodo romántico.”
(Huhl j. – Koch, 1984: 141) ≈tbl

Si concluimos que Kandinsky era un verdadero sinesteta, es muy razonable suponer que las abstracciones de Kandinsky, tales como la obra *Composición XII* (véase imagen 22), son representaciones de algo que él realmente veía y sentía. Es posible que sean representaciones de algo muy real que no sólo experimentaba a escala espiritual y intuitiva, sino que también experimentaba físicamente a través de los sentidos, como los colores que veía al oír la música de Wagner.



Imagen 22: Kandinsky, *Composición XII*, 1913

Kandinsky, como Klee, Delauney y Kupka, que experimentaron sensaciones sinestésicas a escala intelectual y espiritual hasta llevar los sentidos a interpretarse entre sí, fueron una inspiración para muchos artistas posteriores. El color del sonido de una trompeta es mucho más amplio y experimental que el color amarillo aislado; de manera que, cuando el amarillo se siente como el sonido de una trompeta, se experimenta como una sensación doble: sonido y color.

En sus ensayos, Kandinsky hablaba mucho sobre la vida espiritual. La explicaba como la experiencia personal, lo que sucede en las profundidades de nuestro ser, lo que no entendemos racionalmente. Kandinsky hablaba sobre lo 'espiritual' en el arte por falta de otra palabra para explicar una experiencia subjetiva e inefable. Lo espiritual es lo intangible, la sensación y las relaciones que se dan entre las sensaciones. Además de sus estados anímicos, que le llevaban a crear sus abstracciones de experiencias tanto reales como imaginadas, Kandinsky trabajó sobre la teoría del arte y la experiencia espiritual que nacía de ahí. Según él:

“No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún materialmente. El espíritu que conduce al reino de mañana sólo se conoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista). La teoría es la luz, es la que ilumina a las normas cristalizadas del ayer y de todo lo que precedió al ayer.” (Kandinsky, 1996:35)

Kandinsky hablaba de la búsqueda a través de la intuición para explicar cómo el artista busca lo inmaterial a través de la materia de su medio. Cada logro del artista intuitivo es un paso más allá de lo anterior, hacia una expresión más completa y más real de lo que antes era incomprensible.

“La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adaptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin.” (Ibidem: 25)

Los cambios acaecidos durante las primeras décadas del siglo XX afectaron a todos los niveles de la vida. Los cambios en el arte tuvieron mucho que ver con los intereses comunes de músicos y pintores. Wagner tuvo bastante influencia en el pensamiento de muchos músicos y pintores⁵⁸. Hasta principios del siglo XX, el trabajo de artistas multidisciplinares como Udine, Hauer, Scriabin y Čiurlionis, también reforzaron la alianza entre la música y la pintura en la búsqueda de nuevas expresiones. Más tarde, lo que más fuerza dio a esta similitud era la gran reputación que adquirió el pensamiento puro, y que dio tanta libertad a expresiones como las que encontramos en Kandinsky y Schönberg.

La relación entre Kandinsky y Schönberg se centró en la búsqueda de lo nuevo para una expresión más pura. Eran muy experimentales y sus intereses coincidían en romper fronteras y

⁵⁸ Según Maur: *“El Wagnerismo, fundado en 1885 por el Revue Wagnérienne, instigó en Francia una tendencia hacia la unificación de las artes basada en la Sinestesia. Esto se manifestó no únicamente en la investigación científica sobre el fenómeno sinestésico, tal como la audición-cromática, sino también en el programa multisensorial del Théâtre de l'Œuvre de Paul Fort, la poesía de Rimbaud y Verlaine en La Revue Blanche, las novelas de Huysmans y Maeterlinck y, sobre todo, en la pintura sinestésica de Paul Gauguin y El Nobis. Victor Segalen, en la conclusión de su artículo sobre la Sinestesia y el simbolismo, citó un renglón de una carta de su amigo, el poeta Saint-Pol-Roux: ‘El arte supremo en la literatura sólo puede ser adquirido a través de una alianza de los sentidos, controlado por sensibilidad y espíritu.’”* (Maur K. V. , 1999: 13) **≈tbi**

crear un nuevo concepto del arte. A pesar de que muchas de sus acciones fueron malinterpretadas, al cabo podrían ser entendidas como un esfuerzo por ir más allá de las categorías preasignadas hacia la expresión pura y libre.

Pese a que Kandinsky fuera tan prolífico y consagrado a cada aspecto de su obra, el simple hecho de ser tan teórico y tener explicaciones profundas sobre el arte, incidió en la opinión de algunos de sus colegas contemporáneos. El artista americano Marsden Hartley, que trabajó con Kandinsky, dijo en 1912:

“Estoy trabajando en algo nuevo – ¿Has oído de alguien que esté tratando de pintar música? – Estoy seguro de que has oído hablar de cantantes que hablan sobre el color del sonido - lo equivalente del sonido en color – Bueno, estoy trabajando en esto, y hay algunos artistas que me dicen que mi trabajo tiene que ser único... Sólo hay un artista en Europa que está trabajando en esto, y él [Kandinsky] es teórico puro... mientras que mi trabajo es cien por cien intuición del subconsciente.” – Hartley M. (Maur K. V., 1999: 45) **≈tbl**

Este comentario de Hartley revela cómo Kandinsky fue visto por muchos espectadores, y críticos. La errónea interpretación del trabajo de Kandinsky llegó hasta acusarle de mistificación intencional⁵⁹.

Tanto Schönberg como Kandinsky atribuyeron mucho valor a lo irracional, lo inconsciente y a la intuición; acudieron a la teosofía - que florecía en aquellos momentos - con buena voluntad y curiosidad. Muchos científicos y artistas se sintieron atraídos por las teorías que trataban Kandinsky y Schönberg. Este hecho y las circunstancias de la época favorecieron la expansión de sus ideas irracionales, abstractas y espirituales. Así que la teoría tomó un papel importante a principios del siglo XX y disfrutó de más respeto del que merece ahora (Huhl j. – Koch, 1984: 144).

Arnold Schönberg expresó en una carta a Kandinsky datada el 19 de agosto de 1912, su observación de lo que era la pérdida de viejos ideales por una nueva búsqueda en la expresión artística de nuevas teorías y técnicas, más adecuadas en un momento en que las opiniones sobre la constitución de la realidad estaban siendo reevaluadas. Según Schönberg:

“Nuestra creación de tales rompecabezas refleja los rompecabezas a nuestro alrededor.”
- Schönberg A. (*Ibidem*: 145) **≈tbl**

Este concepto estaba muy de acuerdo con el pensamiento de Kandinsky. Lo oculto y los rompecabezas eran temas fundamentales de la investigación de Kandinsky sobre la teosofía, el espiritualismo y el ocultismo. Lo irracional, desde el punto de vista de Kandinsky y Schönberg, cultivó un pesimismo cultural, acompañado por un optimismo escatológico que luego creó los rasgos más problemáticos de su pensamiento, y que correspondían a las señales omnipresentes de la crisis política y social de principios del siglo XX (Huhl j. – Koch, 1984: 145). Por otro lado, el interés de ambos por las profundidades del ser era fundamental para el progreso del pensamiento moderno. Lo irracional es una reflexión de la percepción abstracta

⁵⁹ Según Huhl y Koch: *“Debido a que es raro tener este doble talento (de músico y pintor), hasta cierto punto muchos historiadores del arte y la música dudaban de la autenticidad del proceso creativo (de Kandinsky y Schönberg), y devaluando el ‘trabajo cerebral’ de Kandinsky y Schönberg, vieron sus obras ante todo como demostraciones de teorías, a veces hasta acusándolos de mistificación consciente.”* (Huhl j. – Koch, 1984: 144) **≈tbl**

que se manifiesta en el corazón de nuestra experiencia, como el éxtasis, asociaciones sinestésicas y emocionales. Las teorías de Kandinsky y Schönberg eran explicaciones intelectuales de sus elaboraciones artísticas a niveles muy profundos de la experiencia.

Schönberg escribió sus primeras obras y sus 'aforismos' entre 1908 y 1913, y pintó más de dos tercios de sus cuadros durante este mismo periodo. Una razón genérica para este intercambio entre disciplinas que afectó a tantos artistas, fue la necesidad de fluir con las tensiones acumuladas durante este periodo de cambios radicales; cuando el propio medio del artista se volvía demasiado difícil, el artista muchas veces buscaba otras metas en esferas vecinas. Esto era particularmente cierto para artistas de ética estricta y muy autocríticos, como Schönberg y Kandinsky:

"...el 'cambio de instrumentos' debería de haber tenido un efecto liberador. En un arte no de costumbre, [Kandinsky y Schönberg, así como otros artistas] sentían menos responsabilidad; no estaban cargados de sus conocimientos adquiridos, no llevaban tradiciones antiguas, y así podían experimentar de una forma menos restringida y más juguetona." (Ibidem: 150) ≈tbi

5. 5. Der blaue reiter y Sobre lo espiritual en el arte.

Otro elemento clave en relación con este cambio hacia una nueva época que involucró a Kandinsky y Franz Marc, además de otros artistas como Macke, Klee y Jawlenski, fue *Der blaue reiter - El Jinete Azul* - (véase imagen 23). Estos cinco artistas, a pesar de sus diferentes estilos, se unieron en una nueva filosofía del espíritu creativo. El trabajo de Kandinsky en *Der blaue reiter* era fundamental para su desarrollo, por la influencia que tuvo sobre sus teorías y su obra (y también por la interacción con otros artistas, como Marc y Klee, con quienes también trabajó luego en la Escuela de la Bauhaus).



Imagen 23:
Der blaue reiter, 1912

Der blaue reiter trataba mucho de la nueva pintura, la abstracción, los sonidos interiores del color y la relación entre la música y la pintura. En 1912 se publicó el único número del almanaque *Der blaue reiter*. En esta publicación se notaba la importancia que los artistas implicados otorgaban a la relación entre las dos artes, la música y la pintura. Dos citas importantes en el almanaque que apoyaban esto eran de Goethe y Delacroix. Las citas fueron insertadas entre los artículos, en lugares destacados de la publicación. Se referían a problemas, en cierta manera irresueltos, que afectaban las expresiones correlativas de sonidos e imágenes que el arte nuevo se proponía hacer propias. Trataban de asuntos como el de la independencia artística y la abstracción, la relación entre las artes, el valor paradigmático que la pintura reconocía a la música, y la dimensión 'espiritual' de la creación estética. En el catálogo de *Analogías musicales* (2003), Arnaldo comentó que:

“La mención de Delacroix (y) Goethe confería un tono de mayor gravedad a los nuevos requisitos del arte y agrandaba su dimensión histórica.” (Arnaldo, 2003: 15)

En un lugar central de la página 42 de *Der blaue reiter*, se encuentra una cita de Goethe que critica la ausencia de base – como la que tenía la música - en la pintura:

“En la pintura falta desde hace tiempo el conocimiento de la base armónica, falta una teoría establecida y aprobada, como en la música.” - Goethe (Kandinsky y Marc, 1989: 91)

La importancia de Goethe y Delacroix para Kandinsky es obvia desde el principio de su pensamiento sobre el sonido interior y sobre la necesidad de la pintura de parecerse más a la música. En 1912, Kandinsky citó de nuevo, en su propia publicación, *Sobre lo espiritual en el arte*, a Goethe y Delacroix. Antes de estas citas, Kandinsky propuso su teoría de que:

“El sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia.” – Kandinsky W., *Sobre lo espiritual en el arte*, 1912 (Kandinsky, 1996, 57)

Luego apoyó esta idea con una cita de Goethe, según la cual el hombre 'lleva la música en sí mismo'⁶⁰. La cita que utilizó de Delacroix habla más de la influencia directa de los colores sobre las emociones:

“Todo el mundo sabe que el amarillo, naranja y rojo despiertan las ideas de alegría y riqueza.” – Delacroix E. (Arnaldo, 2003: 15)

Kandinsky apoyó estas citas con sus propias teorías diciendo:

“Estas dos citas muestran el profundo parentesco que existe entre las artes, y especialmente entre la música y la pintura. Sobre este sorprendente parentesco se basa seguramente la idea de Goethe según la cual la pintura tiene que encontrar su 'bajo continuo'. Esta profética frase de Goethe es un presentimiento de la situación en la que se encuentra actualmente la pintura. Desde esta situación, la pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica.” (Kandinsky, 1996: 61)

⁶⁰ De *Teoría de los colores* de Goethe, citado en *sobre lo espiritual en el arte* -Kandinsky, 1912.

5. 6. La resonancia del color.

Muchos artistas de la primera mitad del siglo XX hablaban de lo que llamaban un nuevo arte, inspirado en sus antecedentes románticos. Esto llegó a impregnar todos los centros artísticos de Europa y luego a América. Muchas voces a finales del siglo XIX predecían el advenimiento de una nueva expresión. En 1897 August Endell⁶¹ habló sobre el surgimiento de un arte nuevo que usaría:

“...formas que nada significan y nada representan, ni recuerdan.”
– Endell A. (Moszynska A., 1990: 38)

Moszynska comentó que, a principios del de siglo XX, la idea general sobre el nuevo arte de muchos artistas era que:

“... iba a despertar nuestras almas tan profunda e intensamente como sólo los tonos de la música habían sido algunas veces capaces.” (*Ibidem*: 38)

Con el paso del siglo XIX al siglo XX, el color, más que la forma, se convirtió en un problema principal en el avance hacia la abstracción. El color tiene su importancia emocional, su interpretación espiritual, su significado que incita a la búsqueda del significado entre otras cosas. Según Robert Delauney:

“Las leyes (de la pintura) basadas en la transparencia del color pueden compararse con los tonos musicales.” – Delauney R. (*Ibidem*: 38)

Los colores como tonos musicales, los ‘ritmos del color’, la disonancia, consonancia y resonancia musical de una pintura, eran puntos importantes para los artistas que buscaban e investigaban nuevos conceptos y visiones dentro de la sinestesia a través del arte durante las primeras décadas del siglo XX. En una carta de Marc a Macke que data del 14 de febrero de 1911, Marc explicó cómo utilizaba conceptos de la teoría de la armonía de Schönberg para codificar su obra pictórica:

“Una ‘disonancia’ es sólo una consonancia con intervalos mayores Esta idea me preocupa continuamente mientras trabajo, y lo aplico a la pintura así: no es de ninguna manera necesario dejar que colores complementarios aparezcan uno al lado del otro, como en un prisma; al contrario, puedes ‘dispersarlos’ tan lejos uno del otro como quieras. La disonancia parcial que se da con esto se resuelve de nuevo en la apariencia completa de la imagen, y adopta un efecto consonante (armonioso), en tanto que son complementarios en términos dispersos y grados de saturación de elementos.”
- Marc Franz, en una carta a Macke de 1911 (Maur K. V., 1999: 32) ≈tbi

5. 7. Paul Klee - músico por herencia, pintor por elección.

Paul Klee, artista experimental importante en la Bauhaus, se interesó bastante por la musicalidad de la pintura. Klee tenía su propia historia con la música, anterior a su pintura. Por un lado, tocaba el violín; además, era descendiente de músicos. Su padre, Wilhelm Klee, era un organista notable y un director y profesor de canto. La madre de Klee también era músico, y el ambiente en que pasó la mayoría de los primeros años de su vida, estaba lleno de música. Klee

⁶¹ Dibujante simbolista y arquitecto austriaco.

heredó la sensibilidad musical de sus padres, y hasta 1898 no estaba claro si iba a ser pintor o músico. A pesar de elegir concentrar sus esfuerzos en la pintura, siempre cultivó sus aptitudes e intereses por la música (Read, H., 1962 : 182).

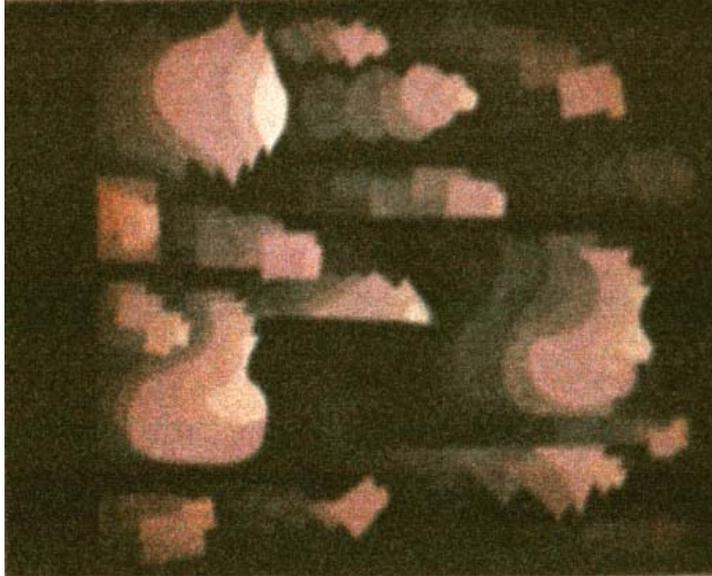


Imagen 24: Paul Klee, *Fuga en rojo*, 1921

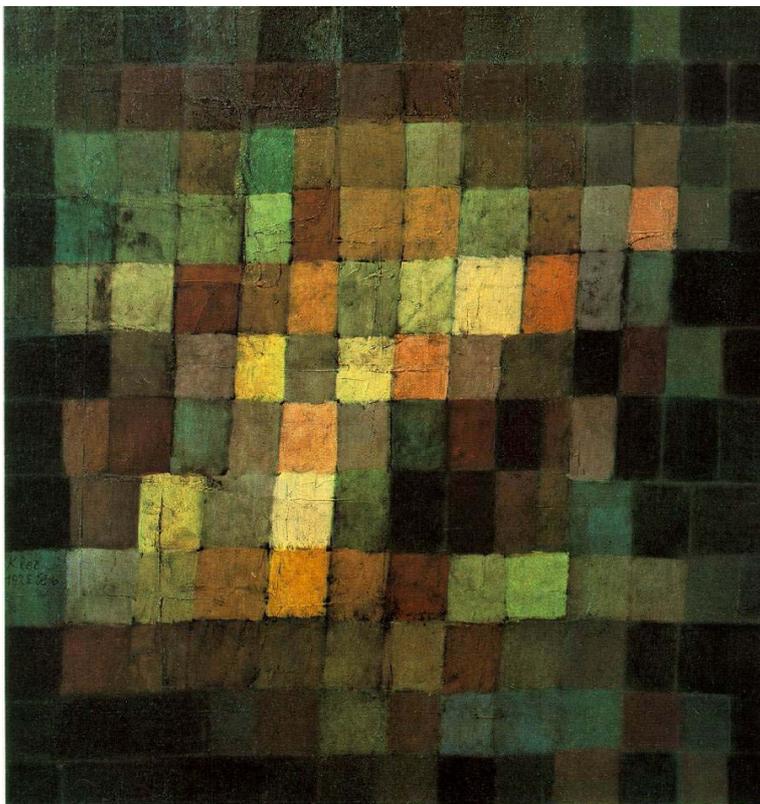


Imagen 25: Klee, *Sonido Antiguo*, 1925

Uno de los grandes intereses de Klee, como muchos otros artistas de su entorno, era tornar lo efímero de la música en lo eterno de la pintura, y tener un conocimiento interdisciplinario de ambas para llegar a recrear la esencia del sonido con la pintura, o al menos encontrar una representación que tocara la misma fibra emocional que algunos sonidos; por ejemplo, la música antigua (véase imagen 25), la polifonía musical y las fugas musicales de Bach (véase imagen 24).

La visión de Klee sobre la polifonía pictórica procedía de su gran admiración por la polifonía musical de fines del siglo XVIII (Mozart, especialmente) y su organización arquitectónica de múltiples temas y melodías independientes. Klee comentó que la polifonía pictórica era crear:

“...la sensación de construir una composición, de añadir o quitar colores o tonos hasta que la pintura fuera armónica.” – Klee P. (Moszynska A., 1990: 39)

Hay ciertas correspondencias entre la pintura y la filosofía artística de Klee y Kupka. Las grandes fugas pintadas por Kupka estaban inspiradas en las fugas de la música de Bach. La referencia de Klee a la música de Bach es notable. Klee, al igual que Kupka, quedó vivamente impresionado por la formalidad de las composiciones musicales del siglo XVIII debido a su sensación de orden y equilibrio. Kupka explicó su experiencia con las fugas:

“...donde los sonidos se desarrollan como entidades verdaderas que se entrelazan, van y vienen,” – Kupka F. (*Ibidem*: 41 - 42)

Kupka decía que el color que utilizó en sus fugas visuales le recordaban al siglo XVIII, y comentaba la importancia del ‘ritmo’ en la obra pictórica. En las notas de Kupka de 1910 – 1914, expresaba su interés por el ritmo musical universal que proporciona el impulso directo y une los diferentes elementos (*Ibidem*: 41 – 42).

A pesar de los celos que tal vez sentían muchos pintores de principios del siglo XX por la eficacia de la música en suscitar los estados anímicos más puros e inmediatos a través de una cualidad efímera y intangible, Paul Klee reconoció en 1917 que el aspecto tangible y permanente daba cierta superioridad a la pintura. Según Klee:

“La pintura polifónica es superior a la música en que el elemento del tiempo se convierte en un elemento espacial. La idea de simultaneidad se destaca más suntuosamente.”
- Klee P. (*Ibidem*: 39)

5. 8. El más allá.

Aparte de la influencia musical en la pintura, otras experiencias intangibles inspiraron al pintor⁶² en el momento de la búsqueda del nuevo arte del siglo XX. Éstas se mezclaron perfectamente con conceptos musicales. Durante las primeras décadas del siglo XX, se fraguó un fenómeno general dentro del arte que lo atrajo hacia ideas relacionadas con el cosmos y el más allá. Esta atracción se remontaba al Romanticismo de Goethe y Runge, cuando la búsqueda de una nueva unidad universal surgió como una alternativa a las religiones establecidas. Más adelante, Baudelaire, uno de los poetas simbolistas más importante, escribió

⁶² Según Maur, *“Lo que sentían los artistas y compositores de principios del siglo XX era el inicio de una búsqueda hacia nuevas fronteras.”* (Maur K. V., 1999: 41) *≈tbi*

el poema *Correspondances* (1857), que anticipó la filosofía de artistas y pensadores del siguiente siglo, suponiendo además una gran inspiración para los interesados en conceptos sinestésicos (Dann K., 1998:37 – 42).

Correspondances

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*
(Baudelaire C., 1999: 46)

Correspondencias

*Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces una palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
símbolos que lo miran con ojos familiares.*

*Igual que largos ecos lejanos, confundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden perfumes, colores y sonidos.*

*Así hay perfumes frescos cual mejillas de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
y hay otros corrompidos, estridentes, triunfantes,*

*de una expansión de cosas infinitas de infantes henchidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.*
(Baudelaire C., 1973: 34)⁶³

⁶³ Traducción de Ángel Lázaro.

Este poema muestra con claridad lo que era el lado trascendental de la sinestesia y los conceptos que llevaron a la pintura hacia nuevos planos que expresaban una realidad intuitiva. La religión había perdido gran parte de su poder en muchos sectores de la sociedad, en el pensamiento y en los estados psicológicos de los artistas. Esto fue debido principalmente al Romanticismo, a las ideas de pensadores como Newton, Goethe, Nietzsche y Steiner, y a las nuevas ciencias como la física teórica y la psicología.

La ciencia y la filosofía tomaron el lugar de la religión para muchos pensadores y artistas. El concepto del Universo había cambiado. Ya sabemos que la Tierra era redonda, que daba vueltas alrededor del Sol y no al contrario. También nos habíamos dado cuenta de que no había un dios barbudo en las nubes, viéndonos mientras escuchaba conciertos de arpa interpretados por ángeles. La relatividad que anunció Einstein se estaba imponiendo. Los artistas, científicos y pensadores tenían más poder que nunca, y el universo necesitaba ser redefinido.

Lo impresionante de esta búsqueda de redefinición, que se propagó por todo Occidente en casi todas las ramas culturales, era la manera en que las disciplinas cruzaban sus campos. Además de movimientos interdisciplinarios, la evolución de la pintura y la de la música eran simultáneas y coherentes una con la otra⁶⁴.

5. 9. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.

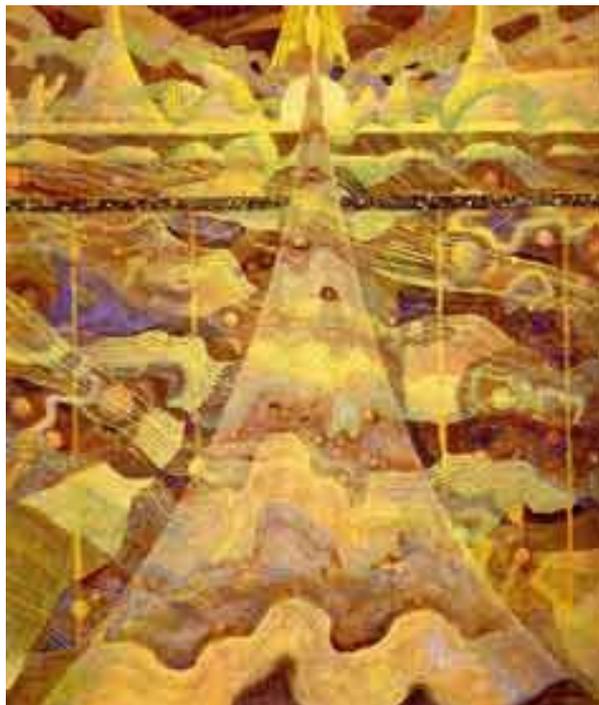


Imagen 26: Čiurlionis, *Star Sonata Allegro*, 1907

⁶⁴ Según Maur, “La primera década del siglo XX llegó a ser testigo de una revolución casi simultánea de la música y la pintura. Como Schönberg liberaba a los compositores de una sistema de tonalidades templadas, los pintores estaban inmersos en el proceso de proyectar el sistema de mimesis y una perspectiva espacial unificada.” (*Ibidem*: 41) *≈tbl*

En el este de Europa, durante la primera década del siglo XX, encontramos un artista multidisciplinario que abrió sus ojos y oídos hacia el cambio, la redefinición de la realidad, el origen de la experiencia y la expresión artística. En el año 1907, los ojos de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis miraban hacia el cosmos, y su mente reflexionaba sobre ideas románticas mientras su oído se fijaba en fugas musicales. Čiurlionis era pintor y compositor musical, y pintaba los cosmos que veía a través de la fuga que oía y componía. Buscaba la cuarta dimensión en las dos dimensiones de su lienzo. La vida de su obra respiraba con un baile pulsante y una musicalidad colorida.

En su pintura *Star sonatta Allegro* (véase imagen 26), la sucesión rítmica de olas, formas orgánicas y puntas agudas que se proyectan hacia las estrellas, ilustran los principios de inversión y armonía de una composición de la pintura polifónica. Čiurlionis utilizaba niveles múltiples entrelazados de movimiento, y dimensiones múltiples de planos y espacios llevados hacia la simultaneidad en la superficie. Maur hizo un comentario adecuado de la técnica de Čiurlionis, diciendo que los múltiples niveles de su pintura parecían:

“...como si fueran proyectados cinematográficamente uno sobre el otro para evocar el entrelazado fluctuante de un continuo de tiempo espacio musical.”

(Maur K. V., 1999:24-5) ≈tbl

Čiurlionis nació en Lituania en 1875. Desde muy joven empezó una carrera como músico que abarcaba obras para piano estilísticamente parecidas a Chopin, poemas sinfónicos, obras corales, cuartetos para cuerda y obras para órgano, con influencias desde el Romanticismo hasta tradiciones folclóricas bálticas, cromatismo tonal y la orquestación impresionista de Debussy. Entre 1902 y 1904 vivió en Varsovia, donde tomó clases de pintura y realizó sus primeras exposiciones. Pintaba en tempera sobre papel. Sus pinturas estaban notablemente influenciadas por el Simbolismo y el Romanticismo, tanto del Este y del Oeste de Europa. Pintaba sobre la creación del mundo a través de la música. Decía que no había ninguna barrera entre las artes; que la música unía en su seno a la pintura y a la poesía, y que tenía su propia arquitectura (*Ibidem*: 24). Čiurlionis experimentó con lo antiguo y lo nuevo de una manera totalmente original. Una de las convicciones básicas de su filosofía era que el mundo entero es como una gran sinfonía, donde las personas somos notas.

Además de sus composiciones musicales, Čiurlionis produjo más de 225 pinturas, la mayoría entre 1904 y 1910, año en que murió a los treinta y cinco años. Durante su corta vida vivió en Alemania, Polonia y Rusia, además de Lituania. Esto le facilitó conocer ampliamente a diferentes expresiones simbolistas para luego crear un Simbolismo internacional. Según Arnaldo:

“Čiurlionis mantiene una singularidad absolutamente excepcional para la que no es fácil encontrar equivalentes. Su vida artística y su inmediata fortuna crítica le valieron el papel de creador raro. De alguna manera debió saberse de sus trabajos en el Círculo Muniqués en torno a Der Blaue Reiter, habida cuenta de la larga estancia de Marianne von Werefkin en 1909 – 1910 en Lituania. La recepción de su obra en Rusia estuvo sometida a la incomprensión pero también al aprecio de artistas notables.”

(Arnaldo, 2003: 80)

A pesar del esfuerzo de Čiurlionis y otros artistas, las visiones novedosas que sostenían no siempre han sido fácilmente aceptadas. El artista ruso Nicolás Roerich, en un artículo de

1936 (de la publicación *Rassvet*), recordaba a Čiurlionis y a otro artista importante, Scriabin⁶⁵: de cómo fueron, a pesar de la incompreensión hacia su obra en varios círculos en el momento de su creación, fuente de fascinación para las nuevas generaciones de su época:

“Recuerdo el frío escepticismo con el que los trabajos de Čiurlionis se toparon en muchos círculos. Los corazones petrificados no se conmovieron por las formas majestuosas, ni por la cuidadosa armonía de los tonos, ni tampoco por la inspiración innata. Sin previo aviso, Čiurlionis apareció con su propio estilo, con un concepto del significado y una estructura armónica apropiada. Este es su arte, su campo. No podía pensar o crear de ninguna otra manera. No era un innovador, sino que, más bien, él era alguien nuevo. Semejante regalo de la naturaleza debería haber sido apreciado, apoyado por todos los medios posibles. Pero fue justo lo contrario. Sus más bellas composiciones fueron miradas con suspicacia.

“En el grupo Mir Iskusstva, que yo dirigía en aquel tiempo, nosotros evaluamos muchos de los trabajos de Čiurlionis. Debuzinsky era el que más le apoyaba. Por supuesto, Alexander Benois, el distinguido artista y connoisseur, sintió la magia profunda de Čiurlionis. Pero, por el contrario, incluso en los mejores círculos, había una gran mayoría que no lo entendía y lo rechazaba.

“Exactamente del mismo modo, muchos no reconocieron al sutil Scriabin. Scriabin y Čiurlionis tienen mucho en común. Incluso las personalidades de estos dos artistas de genio tenían muchos rasgos similares. Se ha dicho que Scriabin llegó demasiado pronto. Pero ¿no corresponde a nosotros determinar el momento correcto? Quizá ambos, él y Čiurlionis, llegaron en el momento preciso, y afortunadamente lo hicieron. Después de todo, el mundo es desde entonces testigo de semejante poder creativo. Con su singularidad y capacidad de persuasión, ambos artistas, cada uno en su campo particular, agitaron muchas mentes jóvenes” (Roerich, 1994: 166 – 167)

En Čiurlionis encontramos el hilo de un pensamiento que se retrotrae hasta Pitágoras⁶⁶. En los campos de la música y la pintura, Čiurlionis reflexionó sobre el sentido instintivo geométrico para establecer correspondencias entre la música de las esferas que él llamaba ‘música mundana’, y la música del hombre, ‘música humana’ (Maur K. V., 1999: 26).

La unidad de las artes para Čiurlionis no era una meta, sino un punto de partida para sus actividades creativas. Sus contemporáneos de *Der blaue reiter* reconocieron, por sus mismos intereses en la nueva visión del Universo, que Čiurlionis reveló la búsqueda interior que predijo Goethe con su declaración que:

“El arte es una revelación de leyes ocultas de la naturaleza, que nunca podrían ponerse de manifiesto sin su actuación.” - Goethe (Steiner, 1992: 38)

A pesar de su filosofía del universo y las conexiones entre la música y la pintura,

⁶⁵ Scriabin era un músico que creía en la conexión entre las artes y las diferentes percepciones. Creó obras teatrales multi-sensoriales, como *Prometes*, *Le Poème du feu* (*Promteos*, *La Poema del fuego*) y *Mysterium*, e instrumentos musicales desde los cuales proyectaba luz mientras se tocaban, como el piano de luces. También hizo varios estudios sobre la percepción y la teoría de la armonía de colores.

⁶⁶ Según Maur: “ [Čiurlionis] Como practicante de las dos artes, meditó sobre el concepto teosófico, en donde la pintura y la música representan reflejos simbólicos, en el sentido pitagórico, del orden divino, que puede ser visto con la ayuda del ‘ojo espiritual’, y oído con ayuda del ‘oído espiritual’.” (*Ibidem*: 25-6)
≈tbl

Čiurlionis no se interesó tanto por el fenómeno de la sinestesia cerebral. Él más bien abordaba las conexiones entre la visión y el sonido desde la idea básica de la música de las esferas y la armonía de la creación que toda energía vital - incluyendo la que expresaba en su obra pictórica - encontraba con una base hecha por el sonido. A diferencia de Kandinsky y Scriabin, Čiurlionis transfirió la estructura polifónica de la música a la pintura a través de niveles múltiples de lineados y motivos simbólicos, mientras que Kandinsky y Scriabin reconocieron desde la base de sus experiencias sinestésicas que colores y formas, al igual que los tonos musicales, podían tener un efecto intrínseco, independiente de los objetos. Čiurlionis no enfatizaba el hecho de que los colores eran capaces de engendrar reverberaciones en la mente y el alma del espectador. A pesar de esto, Čiurlionis, Kandinsky y Scriabin, se vieron influenciados por el énfasis oculto del Simbolismo y por su búsqueda del absoluto en un reino metafísico escondido tras las apariencias que el artista tenía el deber de hacer visible. Compartían una tendencia común a la cosmología, las ideas fantasmagóricas y las fábulas.

Fue con la popularidad de las ideas básicas de Čiurlionis, Kandinsky y Scriabin (véase imagen 27), y el cruce de campos entre la pintura y la música, que empezó a imponerse en muchos artistas de aquel momento en Europa que la música y la pintura eran artes hermanas, que compartían varios de sus dones, se complementaban y que podrían enseñar y aprender una de otra.

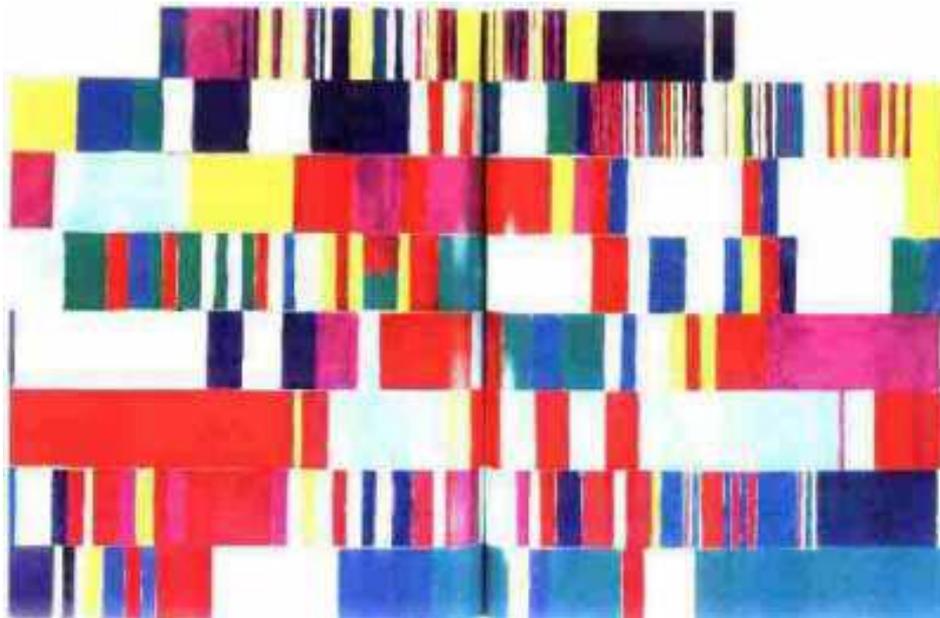


Imagen 27, Scriabin, partitura de música cromática para la pieza *Prometeo, poema de fuego*, 1910

No obstante, las ideas que influenciaron estos cambios provenían de hacía miles de años, e impregnaron la filosofía de muchas épocas y regiones. El hecho de que la teoría del origen y función de las cosas llegara a ser más importante que las cosas mismas, cambió totalmente la manera de trabajar el concepto en el momento de la expresión artística. La afirmación que compartían muchos artistas de que los colores contenían una tonalidad parecida a la música, abrió la puerta para la expansión de conceptos de la pintura hacia lo que deseaban muchos artistas; expresar una nueva perspectiva del universo y la realidad intangible:

“(A principios del siglo XX) los artistas empezaron a volverse más conscientes del hecho de que los colores, como los tonos musicales, poseían su propia calidad intrínseca tonal

y que, aparte de su uso como color local, podían ser empleados como analogía de las reglas musicales de la armonía para revelar su poder total. Este reconocimiento del carácter musical de los colores llevó, en la primera década del siglo, a un divorcio más o menos radical con el contexto objetivo, acompañado de un incremento en el estudio de la correspondencia del color-tono, con un ojo puesto en los principios analógicos de la teoría musical de la armonía.” (Maur K. V., 1999: 38) ≈tbl

5. 10. Adolf Hölzel y Johannes Itten.

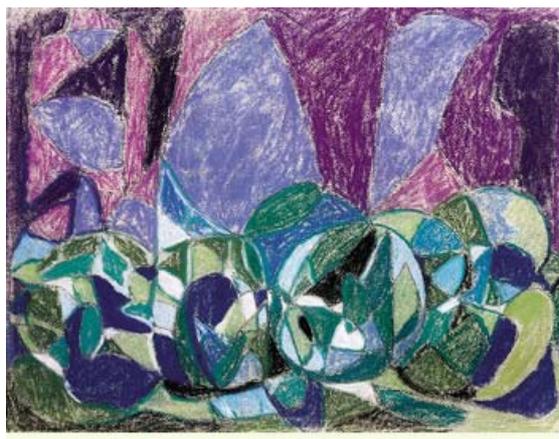


Imagen 28: Adolf Hölzel, *Composición Lila-verde-azul*, 1927

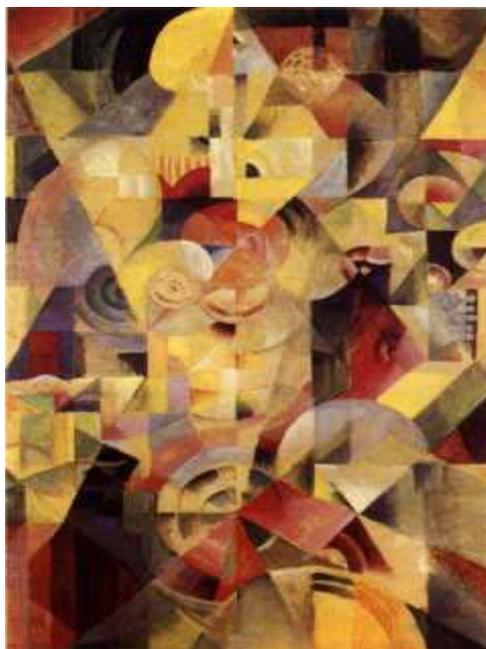


Imagen 30, Johannes Itten,
Güner Klang, 1917

“La esencia más pura del color es un zumbido como un sueño, como música volviéndose luz.” -Itten J. (*Ibidem*: 84) ≈tbl

El pintor y violinista Adolf Hölzel (véase imagen 28) fue un pionero en el campo de la armonía de los colores. En 1904 declaró:

“Así como hay contrapunto en la teoría de la armonía de la música, debería haber un esfuerzo hacia una teoría definitiva en la pintura, considerando contrastes estéticos de todo tipo y su equilibrio armonioso... de esta manera, podría alcanzarse la serenidad con respeto a lo natural, algo que llevará el arte a un nivel extraordinario.” - Hölzel A. (*Ibidem*: 38) ≈tbi

Hölzel procedió a desarrollar una teoría comprensiva de composiciones basadas en las investigaciones de Goethe, Runge y Helmholtz⁶⁷ que trataban precisamente de la sabiduría oculta en el fondo del ser, el sonido interior, la relación entre las artes y la visión universal, a través de una creatividad integral. Estas teorías serían difundidas por su alumno Johannes Itten (véase imagen 29), quien las incorporó claramente a sus creaciones y su pensamiento teórico, y que luego fueron importantes en su magisterio en la institución de la Bauhaus. Itten luego escribió en *El arte del color*, publicado en 1961, que:

“La esencia prima del color es como un sueño sonando, convirtiéndose suavemente en música.” - Itten J., *El arte del color*, 1961 (*Ibidem*: 41) ≈tbi

5. 11. Vladimir Baranov-Rossiné

El artista ruso Vladimir Baranov-Rossiné trabajó en conceptos sinestésicos en su pintura con analogías de música visual y simultaneismo entre 1909 y la II Guerra Mundial, cuando murió en el campo de concentración de Auschwitz. La temática de sus obras era el color, las asociaciones sinestésicas, los efectos estroboscopios de la luz y los juegos del color en movimiento para manifestar temas abstractos (véase imagen 30) o mitológicos sobre la creación, así como el fin del mundo y la danza musical de la vida. Además de pintor, era músico y experimentaba con instrumentos sinestésicos. Enfatizó la interacción del diseño y la música en una serie de pinturas y ensamblajes plásticos, titulados colectivamente *Sinfonías*. Fue pionero en el arte multimedia con su piano Optofónico, que desarrolló con continuidad desde 1914 (*Ibidem*: 82).

En 1910 Rossiné salió de Rusia para llegar a París, donde conoció a Robert y Sonia Delauney. A pesar de una trayectoria obviamente distinta a la de los Delauney, es notable la influencia de éstos sobre su obra. Alrededor de 1912, Rossiné creó, en una serie de obras con temáticas religiosas y mitológicas - por ejemplo, *Ritmo-Adán y Eva* (véase imagen 31) y *El Apocalipsis* -, una alternativa órfica a la pintura de los Delauney.

“El motivo central en todas sus obras (exhibidas en la exposición sobre Rossiné ‘Analogías musicales’, organizada en Madrid en 2003) es el disco solar, que se liga a dos temas judeocristianos muy recurrentes en la pintura de Rossiné de los primeros diez años: El Apocalipsis y Adán y Eva, esto es, asuntos pertenecientes a la historia de la Creación y el episodio del fin del mundo. El protagonismo que cobra el disco solar en la amplia serie de pinturas y bocetos hechos por Rossiné en torno a esos temas, es fácil de atribuir a su deuda con Delauney, que ya en 1906 realizaba las composiciones que

⁶⁷ Herman Ludwig von Helmholtz era un genio científico alemán que trabajó en psicología, óptica, acústica y electrodinámica. Hizo grandes contribuciones al pensamiento científico en el siglo XIX.

derivaron en su poética de la simultaneidad rítmica, basada en la acción sincrónica de manchas de color en planos circulares. En Ritmo - Adán y Eva aparece como réplica de los discos coloreados de Delauney, sobre los que añade material mitológico y el cosmogónico y una significación de las relaciones formales y cromáticas orientadas a mostrar similitudes de la pintura con la danza y el devenir musical.” (Arnaldo 2003: 104)



Imagen 30: Baranov-Rossiné,
Composición abstracto rosa, 1910



Imagen 31, Baranov-Rossiné, *Ritmo-Adán y Eva*, 1910-13

Vemos en un carta de Kandinsky a Thomas Von Hartmann, firmada en 1912, que el talento multidisciplinario de Rossiné también fue apreciado por Kandinsky:

“Un joven artista ruso llamado Rossiné, que se ocupa de la teoría de la pintura y especialmente de la música del color, quiere conocerte. Es una persona maravillosa...”
- Kandinsky W. (Marcadé, 2002: 6)

Años después de su muerte, Rossiné fue reconocido por Werner Hoffman en un artículo de 1969:

“¿Es que la emancipación de colores y formas (sus colisiones y desproporciones) corresponden o no a la emancipación de la disonancia? ¿Y que ambos no corresponden a la disolución de la gramática y la sintaxis, la cual empezó en el mismo momento, como por ejemplo con el expresionismo alemán, con el ruso Velemir Khlebnikov y sus amigos más jóvenes, los futuristas, hasta el Dadaísmo y la poesía concreta? La base en común de estos fenómenos me parece a mí que ha sido la voluntad de expresar lo primordial, y de ir más allá de los impedimentos de la tradición artística para descubrir de nuevo el origen elemental del arte. Esto explica por qué tantos artistas se interesaban en la reducción de medios artísticos a sus componentes menores y en regresar a sus formas primarias, con predilección por lo arcaico, primitivo y anárquico.”
- Hoffman W. (Huhl j. – Koch, 1984: 142) ≈tbl

5. 12. Los Futuristas.

El concepto sinestésico, la música y las analogías auditivas nunca han sido tan importantes en la pintura como lo fueron durante las primeras décadas del siglo XX, a pesar de que tales temas han mantenido la curiosidad de los artistas desde que los pintores se volcaron en ellos para crear algunas de las obras y teorías artísticas más novedosas e interesantes que se han hecho jamás.

A finales de la primera década del siglo XX, se desarrollaron muchos movimientos e ismos artísticos nuevos, dedicados a la vanguardia y la redefinición de técnicas y conceptos artísticos. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla y Luigi Russolo formaron parte de un grupo que fue nombrado *Los Futuristas*; lo que implica que habían captado las señales del momento para crear una obra enfocada al futuro.

A menudo los Futuristas se sirvieron de un lenguaje sinestésico para describir sus pinturas⁶⁸. Expresaban la intensidad de la época a través de colores intensos que expresaban toda la intensidad de la velocidad y el ruido industrial del nuevo mundo moderno del que eran testigos. Umberto Boccioni escribió:

“El tiempo ya ha pasado para que nuestra sensación en la pintura sea un susurro. Esperamos que cante e impacte sobre el lienzo en florecimientos triunfantes que ensordezcan.” - Boccioni U. (Cassidy D. M. 1997: 42) ≈tbl

También decía que quería crear una obra en la cual:

“Los colores se hacen sentimiento y música.” – Boccioni U. (*Ibidem*: 42) ≈tbl

⁶⁸ En este momento era muy popular pensar que las percepciones del hombre del futuro se basaran en asociaciones sinestésicas. (Dann K., 1998: 46-64)



Imagen 32, Boccioni, *La risa*, 1911



Imagen 33: Boccioni, *El ruido de la calle entra a mi casa*, 1911

Los futuristas formularon un léxico para traducir el sonido a la pintura, especializándose en lo que ellos consideraban los ruidos que más definían la época; mecánicos y urbanos. En su ensayo *La pintura de sonidos, ruidos y olores* de 1913, Carlo Carrà prescribió signos visuales para sonidos y olores:

“La pintura de sonidos, ruidos y olores deniega grises y marrones, el horizontal puro, el vértice puro, el cubo, y QUIERE! rojos, rooojooos que gritan, Veeeerdes que chillan. La dinámica arabesca. Las esferas, las elípticas que giran, la espiral y todas las formas dinámicas que, el genio del artista puede descubrir.”

– Carlo C., *La pintura de sonidos, ruidos y olores*, 1913 (*Ibidem*: 42) ≈tbi

Se puede ver claramente el ritmo musical en varias pinturas futuristas. *La Risa y El ruido de la calle entra en mi casa* (véase imagen 32 y 33) de Boccioni, de 1911, evocan sonidos de *staccato* que son bruscos, en formas dispersas y líneas rotas y cortas, mientras signos claves señalan gritos y risas (*Ibidem*: 42).

En 1911 Russolo⁶⁹ pintó una imagen titulada *Música* (véase imagen 34). Era una visión extática, interpretada con fuertes colores. Muestra a un hombre tocando el piano, desde cuyas teclas sale la melodía en una línea ancha azul con curvas serpentina. Emergen círculos de detrás de la cabeza del músico cuyos tonos recorren la gama de azul claro a azul oscuro que representan ondas del sonido musical que rellenan todo el espacio pictórico. Alrededor de los círculos están pintados personajes en éxtasis que se lanzan como cometas hacia el músico. El artista declaraba que estas figuras simbolizan:

“...los sentimientos producidos por la música encarnada en varias expresiones.”

– Russolo L. (Maur K. V., 1999: 69) ≈tbi

Lo que más importaba a los futuristas era representar las realidades de la ciudad moderna más allá de la percepción del ojo; el sonido y la velocidad que creaba el drama de la vida urbana moderna. En 1913 el futurismo estaba en su clímax de popularidad y expansión creativa, concentrándose en evocar el fenómeno del aura, o ‘vibraciones dramáticas’:

“En 1913 [los futuristas] avanzaron sus imaginaciones al evocar la oscilación de colores en fila. La tendencia al dinamismo, muchas veces unida a las analogías musicales, dio paso cada vez más a una desintegración de la forma y su transmutación en líneas cargadas de energía como las de un campo magnético. Ritmos y movimientos dinámicos eran, de alguna forma, tomados desde el contexto objetivo y traducido en diagramas de vectores.” (*Ibidem*: 74) ≈tbi

Dentro del futurismo observamos un respeto por la poesía, la pintura y la música como artes que comparten los mismos sentimientos y metas. Una declaración de futuristas rusos decía que:

*“En la pintura, la música y la poesía se comparten los siguientes principios: espectro espontáneo, profundidad espontánea y autonomía de tiempos como un método de incorporar ritmos indiscutibles.”*⁷⁰ (*Ibidem*: 81) ≈tbi

⁶⁹ Russolo, músico además de pintor, fundó el concepto del *Arte del Ruido*. Dejó a los futuristas a favor de la filosofía oriental y el pacifismo.

⁷⁰ De un manifiesto en un cartel hecho por futuristas rusos en San Petersburgo, enero 1914.

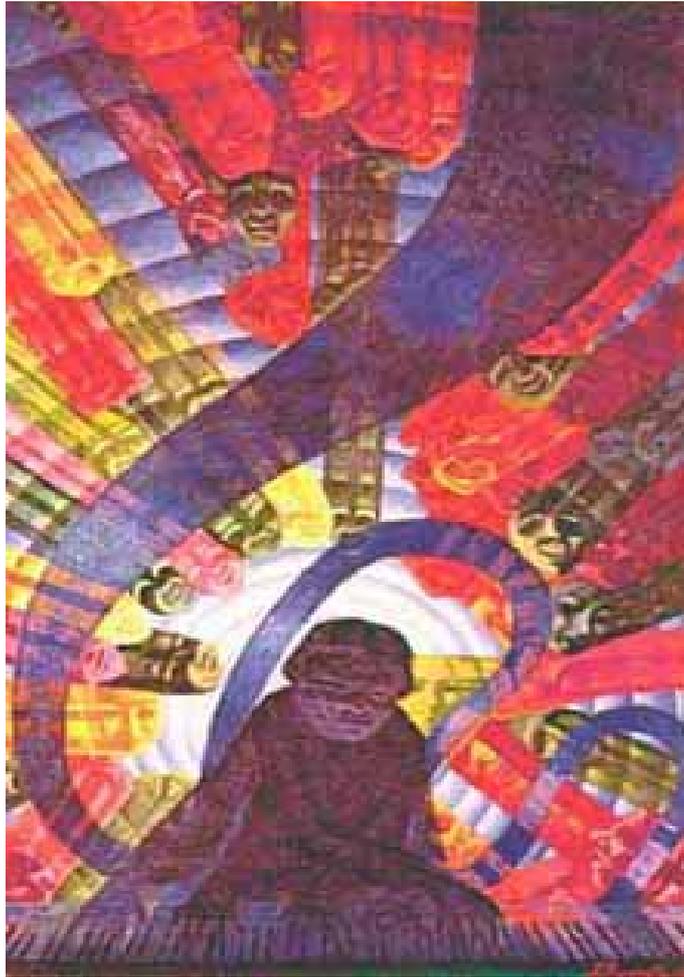


Imagen 34: Luigi Russolo, *Música*, 1911



Imagen 35, Giacomo Balla, *Velocidad abstracta + sonido*, 1913 - 14

Uno de los futuristas italianos más importantes, Giacomo Balla, creó una sistema de símbolos para expresar la velocidad y el sonido de la nueva maquinaria moderna; creó equivalencias visuales para todas las manifestaciones técnicas de la propulsión del coche: luz, velocidad, ritmo y sonido. En su obra *Velocidad abstracta + Sonido* (véase imagen 35), expresó las reverberaciones acústicas del motor y del claxon del coche mediante una secuencia de pequeñas cruces (Moszynska A., 1990: 31).

Balla se interesó por la música tan profundamente, que luego se dedicó intensivamente a crear el sonido en sí; en 1914 diseñó un instrumento musical -'rumorística' (Maur K. V., 1999: 74) - que se inspiraba en una técnica de pintura que llamó *Rumorística baltr*⁷¹.

El Simultaneismo fue importante para los futuristas en razón de su concepto fundamental, el movimiento. Esto está implícito en la sinestesia desde el punto de vista de los cambios, intercambios y mezclas sensoriales que construyen un momento. Este concepto influyó la evolución del concepto del futurismo. Su concepto de simultaneidad se dirigía hacia la captación de impresiones multi-sensoriales y del dinamismo de las grandes ciudades. Dado que el oído está tan involucrado en el movimiento de la ciudad como el ojo, los Futuristas sentían predilección por temas que significaban sonido y velocidad, ya fueran trenes saliendo velozmente de una estación, automóviles corriendo por calles oscuras, o manifestaciones turbulentas (*Ibidem*: 68).

5. 13. Marcel Duchamp.



Imagen 36: Duchamp, *A tener un aprendiz en el sol*, 1914

Es obvio que el nuevo arte del siglo XX rompió los esquemas de la tradición en la búsqueda de una nueva verdad basada en lo básico y originario del universo, en el sonido y sus efectos, en lo intangible y en lo que influía e impedía la interacción de las cosas, más que en las cosas propiamente dichas. Estos conceptos fueron expresados por las artes de muchas formas y desde muchos niveles.

Marcel Duchamp fue uno de los artistas más importantes e incomprensidos del siglo XX. No se hizo famoso sólo por sus obras, sino también por las preguntas que hacía con ellas. Duchamp creó un arte filosófico. La obra tal vez más conocida de Duchamp, *Desnudo bajando*

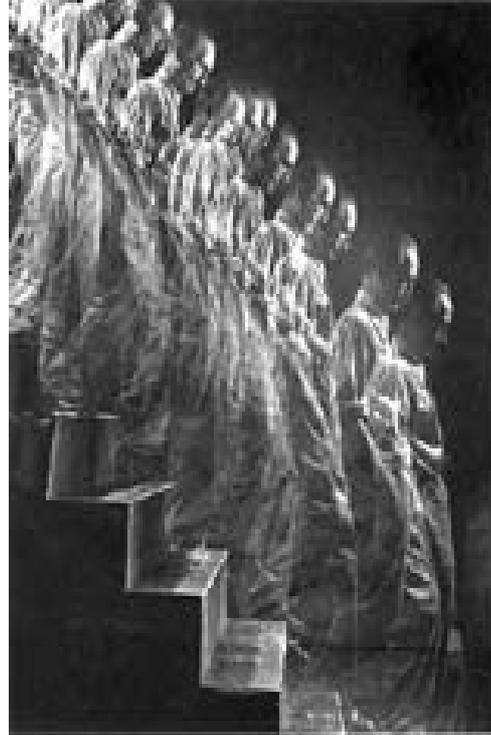
⁷¹ *Rumorística baltr* era una síntesis innovadora, en 1914, de coreografía y la partitura musical.

escaleras II (véase imagen 37 y 38), es cien por cien simultaneísta. Además de aquella obra innovadora, Duchamp también traducía el sonido y la música de cámara a la imagen. Según él, la pintura es:

“...acentuación rítmica y silencio dentro una fabrica melódica de la composición como una sonata.” - Duchamp M. (*Ibidem*: 64) ≈tbi



Imag 37: Duchamp,
Desnudo bajando las escaleras No. 2, 1912



Imag 38, Eliot Elisofon,
Duchamp bajando las escaleras
(*Life Magazine* No. 284, 1952.)

5. 14. Los Vorticistas.

Hacia 1914, David Boomborg y Wyndham Lewis, dos artistas muy importantes en Inglaterra, formaron parte del grupo de los Vorticistas. Ezra Pound, el portavoz de este grupo, proclamó, con respecto a su poesía de verso libre, que creía en el ‘ritmo absoluto,’ y que él y sus pintores Vorticistas:

“...usaban la forma como un músico usaba el sonido. Combinaban y articulaban tonos o formas con figuras Baquianas, arreglos coloreados, o planos interrelacionados.”
(*Ibidem*: 95) ≈tbi

Imágenes y estudios como *La danza dueto en rojo* (1914), de Lewis (véase imagen 39), *Bailarín* (1914), de Boomborg (véase imagen 40) o *Paso Doble* (1915), de William Roberts, incorporaron correspondencias visuales con el credo de Ezra Pound.



Imagen 39: Lewis, *La danza dueto en rojo*, 1914



Imagen 40: Boomer, *Bailarín*, 1914

5. 15. El Cubismo.



Imagen 41, Georges Braque, *Mandolina*
1910



Imagen 42, Juan Gris, *Guitarra y Flores*
1912

El Cubismo hacía referencia al objeto, tomando una perspectiva completa de todos sus lados. Era una época de gran experimentación y de conflicto en Europa, y la sensibilidad de los artistas estuvo abierta a todo tipo de percepción y expresión. Aunque el Cubismo seguía una fórmula definida que se conoce por ciertas reglas sobre cómo ver y representar el objeto, el tema del Cubismo era abierto. Jean Laude, refiriéndose a la instrumentalización del Cubismo⁷² por Georges Braque (véase imagen 41), explicó la relación de éste con la música.

“(Braque) trató su relación con la pintura de acuerdo con la música. Del mismo modo que una secuencia de notas no oídas independientemente del instrumento que las produce en la composición a la cual pertenecen, una señal (visual) no se revela a sí misma sin su tono, configuración o carácter material – no puede ser abstraída de su contexto.” - Laude J. (Ibidem: 61) ≈tbi

El tema cubista viene del objeto y la deconstrucción de su simbolismo, manteniendo, a la vez, el símbolo del objeto representado. El instrumento musical fue representado con frecuencia en el Cubismo - el instrumento musical en sí, por su forma, representa el sonido que crea. El hecho de que el Cubismo represente todos los ángulos posibles de un instrumento, expresa la atmósfera que tal instrumento puede crear, y de este modo las diferentes sensaciones que un oyente puede experimentar. Según el crítico Daniel-Henry Kahnweiler:

“Los trabajos de Juan Gris recuerdan una arquitectura musical grandiosa como las obras de Sebastián Bach.” – Kahnweiler D. H. (Ibidem: 65) ≈tbi

⁷² La instrumentalización del Cubismo es el uso del instrumento musical como tema de la pintura cubista.

De otro lado, el instrumento musical representa la sensualidad de la música a través de su forma y puede ser usado metafóricamente para representar la sensualidad del cuerpo humano. Dejemos la pintura a un lado por un momento para hacer una aclaración sobre el instrumento musical utilizado como metáfora del cuerpo humano. Podemos hacer una comparación entre la musicalidad de la obra de Man Ray que representaba a la mujer como el instrumento musical, y una pintura de Ingres de 1808. Man Ray creó un fotomontaje inspirado en la pintura de Ingres *La bañista de Pincon* (véase imagen 43 y 44). La naturaleza de la belleza es obvia en esta comparación: la forma de una bella mujer en la forma de un instrumento que sirve para crear la experiencia intangible de la música que nos puede llevar al éxtasis.

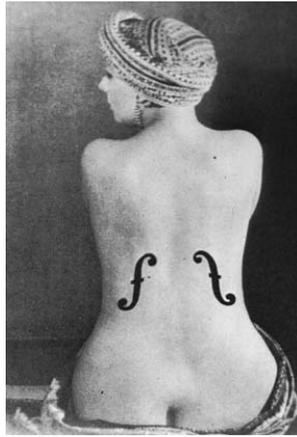


Imagen 43: Man Ray, *El violín de Ingres*, 1924



Imagen 44: Ingres, *La bañista de Pincon*, 1808

5. 16. Pablo Picasso.

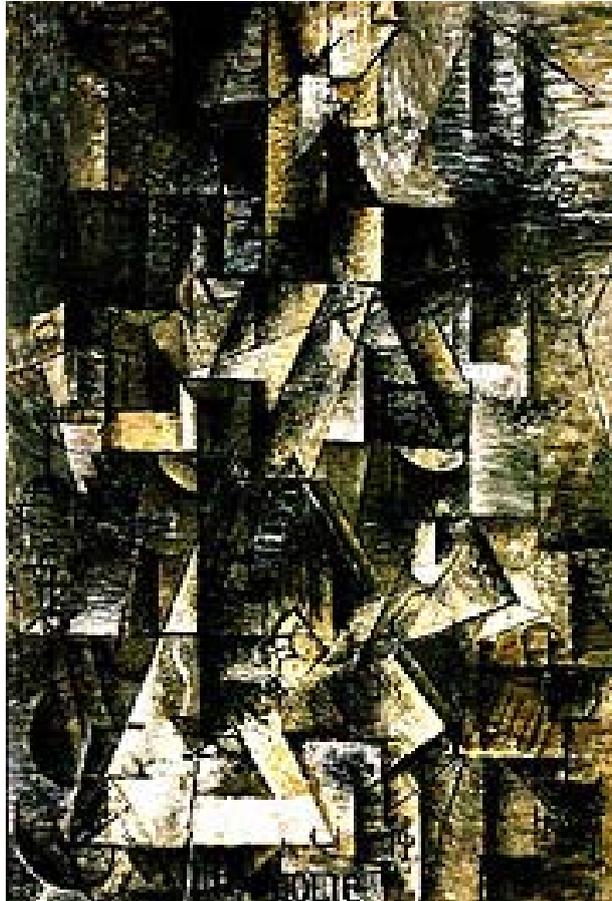


Imagen 45: Pablo Picasso,
Mujer con guitarra, 1911 - 12

Jackson Pollock, fue un artista ambicioso, siempre en busca de una expresión original que antes no se hubiese plasmado. En 1946, cuando le preguntaron por qué había pintado la serie de pinturas *Sonidos en la hierba*, contestó que quería pintar el sonido porque era algo que Picasso no había pintado. A pesar de su error, *Sonidos en la hierba* es una bellísima serie de obras maestras.

Es posible que, de una manera u otra, Picasso lo pintara todo. Se conoce mucho por sus representaciones la guerra, la paz, lo erótico, sus mujeres, los animales, lo feo, lo bello y también por la música. Kahnweiler⁷³ dijo que el cubismo de Picasso evoca la música de Schönberg y Mahler (Sopeño Ibáñez, 1981: 41).

No podemos decir que los personajes de Picasso sean siempre bellos, ni tampoco totalmente feos, pero como dijo Ibáñez de los retratos hechos en burdeles de Barcelona:

“Las protagonistas del burdel concreto de Barcelona le hubieran sacado los ojos ante la pretensión del ‘retrato’” (Ibidem: 42)

⁷³ Conocido como el gran testigo de Picasso.

Estas formas deshechas, que Picasso pintó, no sólo fueron creadas así para darle dramatismo al ambiente y a la gente: representaban la musicalidad y el baile de los personajes en su atmósfera. Como nos explicó el mismo Picasso, muchas de sus obras eran:

“...orquestas sinfónicas de carne hecha pedazos.”
– P. Picasso (*Ibidem*: 42)

Según la expresión de Picasso, vemos la danza sinceramente; no la danza a lo Degas o Matisse, de tan luminosa aparición, sino la danza grotesca e inherente como:

“...‘contraste’ de la querida y dramática deformación picasiana.”
(*Ibidem*: 42)

La visualización del sujeto desde distintos puntos de vista del Cubismo nos da una sensación, a la vez confusa, más integral del objeto. El cubismo puede mostrar varios aspectos del sonido de un instrumento a través de la superposición de sus diversos ángulos; esto puede representar una melodía. Picasso, que hacía la analogía entre la forma del instrumento musical y el cuerpo femenino, creó canciones de mujeres con su cubismo. Según Ibáñez:

“La identificación entre el cuerpo y el instrumento es total (en la pintura de Picasso): no es necesario emplear el término ‘instrumento antropomórfico’ porque la fusión es plena, como si la mano estuviera palpando el mismo corazón del instrumento.”
(*Ibidem*: 43)

Ibáñez hace una distinción muy clara entre Braque, Gris y Picasso, por el hecho de que este último se resistió más a la abstracción que los otros dos. En referencia al instrumento musical en la obra, es preciso entender que cuando Picasso pintaba una guitarra, su cuadro era de una guitarra y no utilizaba la forma de la guitarra sólo por lo bello de sus curvas. Picasso nunca quiso ser definido como un pintor abstracto. No planteó el problema de lo que el instrumento en sí puede ser, o incluso ‘quiere ser’, antes de plasmarlo en un cuadro. Picasso, salvo en el caso de la mandolina, usó los instrumentos que veía. Tenía instrumentos musicales en su estudio y los tocaba a menudo para sentir no sólo su forma, sino también su presencia (*Ibidem*: 43).

Picasso apreciaba mucho la creatividad infantil⁷⁴ y definía así gran parte de su propia creatividad. Desde el punto de vista de esta curiosidad y creatividad, tal vez podemos hacer unas observaciones sobre el Cubismo de Picasso. La pregunta que nos formula Ibáñez esclarece muchas cosas:

“¿Qué hace un niño ingenuo, muy pequeño, cuando tiene como regalo un instrumento de música? No olvidemos el instrumento de música entre las ‘constantes’ de la juguetería. Lo mira bien primero, pero luego, poco a poco, lo desentraña, lo destroza, lo esparce y acá y allá una cuerda aparece resonar sola. Quizá se arrepiente si le riñen y quizá también quisiera recomponerlo. Pues bien, los dos aspectos, el lúdico y el dramático, tan bien señalados por Latín al establecer la ‘pre-religiosidad’ del pintor, los podemos ver, los debemos ver, en la manera de crear y recrear de este Picasso.”
(*Ibidem*: 44) ≈tbl

⁷⁴ Según el Dr. Lawrence Marks de la Universidad de Yale infantes suelen tener percepciones sinestésicas fuertes muchos más que adultos, algo que se pierde con la edad. (Duffy, 2001: 11)

C. G. Jung⁷⁵ dijo que:

“La creación de algo nuevo no se cumple por el intelecto, sino más bien por el instinto de jugar; por una necesidad interior. La mente creativa juega con lo que más le gusta.”

– Jung C. G. (Cameron 1992: 19) *≈tbl*

He aquí la base de lo que necesita un artista para poder comprender la experiencia ajena, lo intangible, emocional, espiritual, y todo lo que constituye una comprensión de asociaciones entre experiencias que pueden ser desasociadas por el intelecto. La necesidad interior de jugar es la misma necesidad interior que tenemos de crear.

Richard Cytowic hizo una observación sobre la expresión artística que viene desde lo más profundo e inexplicable del ser; algo que constituye la esencia misma de la experiencia sinestésica:

“El arte que satisface es un producto de mucho conocimiento y comprensión desde dentro del artista. Es verdad que el arte está informado por el intelecto y adquirido a través de técnicas, pero la función del artista es penetrar en el mundo invisible e iluminar el mundo que hay detrás del intelecto. Este misterio es el terreno de las verdades universales que apoyan la condición humana. (Una obra artística) ... si tiene éxito, resuena en la vida interior del lector, espectador u oyente que experimenta lo que llamo reconocimiento intuitivo.” (Cytowic, 1993: 217) *≈tbl*

Algo que Picasso entendía perfectamente, cuando explicaba que no inventaba sino encontraba, era que toda idea y concepto existía dentro de él, y que jugando con el arte desde las profundidades de su ser podía encontrarlo todo. Según Joseph Campbell⁷⁶:

“El cielo y el infierno están dentro de cada persona, y todos los dioses también... Llevamos dentro todos los mundos. Están magnificados con nuestros sueños y los sueños son manifestaciones de ellos en forma de imágenes...”

(Campbell J. y Moyer B., 1988: 46) *≈tbl*

Aunque no seguía las reglas de los artistas que buscaban una ciencia de la musicalidad de la pintura, el juego de Picasso, con su curiosidad y creatividad ingenua, añadido a la sabiduría de un hombre muy experimentado en su obra y su vida, fue plasmado con profesionalidad y pasión. Picasso accedía a su expresión desde un punto muy profundo de su ser, probablemente sinestésico y subconsciente, y creó su obra con el refinamiento y calidad de Beethoven, la pasión de un baile de Tango y el humor de las canciones de los niños.

5. 17. Henri Matisse.

Matisse tenía una sensibilidad musical apreciable a lo largo de su carrera. Aparte de pintar, tocaba el violín y tenía una comprensión tan profunda de la música como de la pintura. Entre 1909 y 1910 pintó un mural monumental llamado *Música* (que luego fue destruido en un

⁷⁵ Famoso psicólogo suizo que ha sido fuente de inspiración para muchos artistas y pensadores desde principios del siglo XX, incluyendo al Dr. Richard E. Cytowic y al profesor Joseph Campbell.

⁷⁶ Escritor y profesor de mitología de los Estados Unidos de América y, a juicio de Jung, un destacado pensador del siglo XX.

incendio) para el coleccionista ruso Sergie Shchukin como una pieza de acompañamiento para su famoso *El Baile*. Decía que nunca pudo superar esta pintura en términos simbólicos hasta 1939, cuando creó su obra del mismo título (véase imagen 46), sobre la cual comentó que:

“...encontró la fórmula suprema de pintar. ...” - H. Matisse (Maur K. V., 1999: 20) ≈tbl



Imagen 46: Henri Matisse, *La Música*, 1939

5. 18. Alexander Rodchenko.

En los años 40, Alexander Rodchenko estudió movimientos musicales para crear analogías en el contexto de un análisis de principios constructivistas pictóricos que resultó en la obra *Ritmo expresivo* (véase imagen 47). Esta obra anticipó el trabajo sinestésico libre de Jackson Pollock.

La analogía musical teórica de Rodchenko precedía con creces su producción pictórica. En 1920 escribió un ensayo llamado *La Construcción del espacio Pictórico*, donde decía que:

“...el ritmo es lo que esencialmente determina la estructura y toda relación espacial está dominada por él.” – Rodchenko A. (*Ibidem*: 82) ≈tbl



Imagen 47: Alexander Rodchenko, *Ritmo expresivo*, 1943 - 44

5. 19. Los Musicalistas.

En la Francia de 1920, un grupo de artistas se inspiró en las creaciones de Kupka y Delauney para crear sus propias analogías pictóricas basadas en la música. Este grupo se llamó, simplemente, los “Musicalistas”. Tenían como líder a Charles Blanc-Gatti, quien poseía el don de la sinopsia⁷⁷. Blanc-Gatti utilizaba su poder especial para crear “transposiciones musicales” o traducciones de sus piezas musicales favoritas a obras visuales (*Ibidem*: 85).

Henri Valensi, quien también trabajaba con los Musicalistas, se dedicaba a traducir diferentes aspectos del mundo intangible a la pintura; por ejemplo, *El aire* (véase imagen 48), que muestra el sonido de la naturaleza a través del viaje de los vientos. Como muchos de sus antecesores, Valensi desarrolló un esquema armónico de correspondencias entre el color y el sonido, y construyó instrumentos audiovisuales. Sus pinturas seguían la línea del Orfismo con la idea de que el Universo se basa en armonías musicales.



Imagen 48: Henri Valensi, *El aire*, 1920

⁷⁷Sinopsia es un término especial que remite a la Sinestesia de oír colores.

5. 20. El Surrealismo.

En el Surrealismo también encontramos varios casos de arte sinestésico; por ejemplo, *Canibalismo de Otoño*, de Salvador Dalí (véase imagen 49), es particularmente sinestésico, visual-gustativo. También podemos hablar de Magritte (véase imagen 1) y la analogía musical en la pintura.



Imagen 49: Salvador Dalí, *Canibalismo de otoño*, 1936 – 37

El ejemplo más adecuado para estudiar la sinestesia visual-sonora en la pintura surrealista es Joan Miró, quien creó un léxico de símbolos abstractos para su obras. Algunos de estos símbolos representan sonidos en sí (véase gráfico 5), como el canto de la golondrina cuando anida la primavera (Corbella, 1993:26-27).



Gráfico 5: símbolo iconográfico de Miró del canto de la golondrina cuando anida la primavera.

Entre 1939 y 1944, durante su exilio en Francia, Miró pintó su serie *Constelaciones*. Más tarde, confesó a su biógrafo James Johnson Sweeney algunos factores particulares sobre la experiencia que tuvo y que le influyó en esta serie:

“Sentí un profundo deseo de escaparme. Me encerré en mi mismo”
- J. Miró (Weelen, 1989: 119) ≈tbl

Guy Weelen luego comentó que Miró:

“...alimentaba estos profundos deseos por la noche: mientras oía música hasta que su mente se entumecía, veía las estrellas hasta que sus ojos daban vueltas. Siempre le encantó la música y a lo largo de su vida trabajó mientras oía música. De Bach parece haber tomado la cadencia⁷⁸ y de Mozart la matemática perfecta y la tensión intransigente... Sugestiones de Variaciones de Goldberg y una ofrenda musical de Bach y la Flauta Mágica de Mozart flirtean a través de los veintitrés guaches que Miró realizó sin descanso durante dos años... Las constelaciones de Miró, realizadas entre el 21 de enero de 1940 y septiembre de 1941, se presentan como una red continua arabesca enredada íntimamente: (en referencia al cuadro Mujer escuchando música) nuestra mente se transforma fácilmente en la mujer blanca y negra, en notas en tiempo de ocho, y treinta y dos. Por doquier espacios de color puntúan o perforan la superficie opaca. Son precisos, secos, aislados, pero en una parte u otra, una línea ondulada conecta una esfera y un punto que resuena con color... (Véase imagen 50). Esta pieza expone una posible equivalencia poética con la música. Su colorido puede traer a la mente la música de Stravinsky; su sutilidad, puntuación y refinamiento, la de Schönberg. El color toca la superficie, dilatando o contrayendo el espacio, produciendo el toque del arco a la cuerda, los martillazos de percusiones, el sonido del triángulo; aquella nota, percibida por las células, que reverberan con sus cambios, se desenreda, se estira, se agarra al círculo, de donde de repente emerge y se inscribe.” (Ibidem: 140 – 141) ≈tbl



Imagen 50, Miró, *Mujer escuchando música*, 1941

⁷⁸ La cadencia es una caída en la tonalidad al final de una frase musical.

5. 21. El jazz en Cataluña.

Después de la Segunda Guerra Mundial, parecía como si Europa occidental estuviera más conectada a América y, en especial, a los Estados Unidos. Desde finales de los años cuarenta, Nueva York se convirtió en un foco de interés cultural. Los nuevos movimientos que surgieron en EE.UU. influyeron a los artistas europeos. El jazz era el gran arte musical americano y, en los años cincuenta, gran parte del movimiento bohemio americano giraba en torno al jazz.

Cataluña tenía su propio ambiente bohemio del jazz. Esto se puede constatar en el catálogo de las Galerías Layetanas, presentado por el Club 49 y el Hot jazz club en junio de 1952⁷⁹. Allí podemos ver dibujos de analogías musicales sobre el jazz firmados por importantes artistas catalanes y españoles como Planasduran, Joan Ponç y Tàpies (véase imagen 51, 52 y 53). Con poemas de Víctor Castells, Michel Saura, Jun – Eduard Cirlot y Luis Romero.

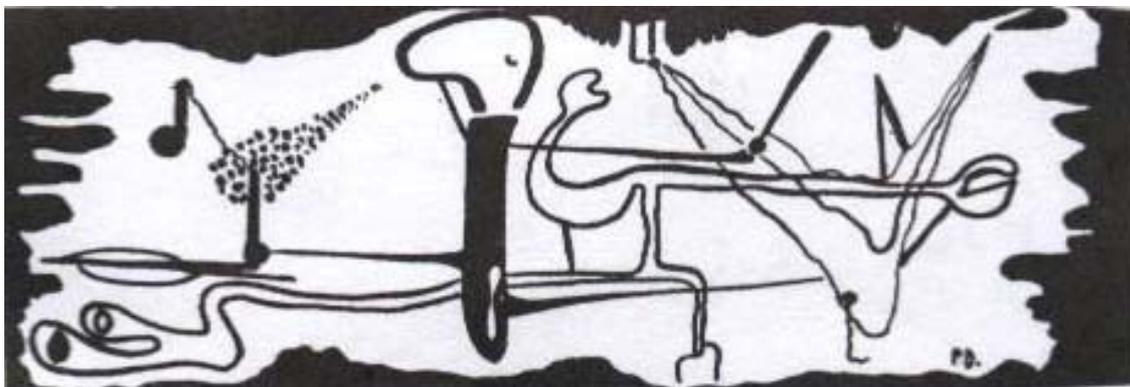


Imagen 51: dibujo de Planasduran, 1952



Imagen 52: dibujo de Joan Ponç, 1952

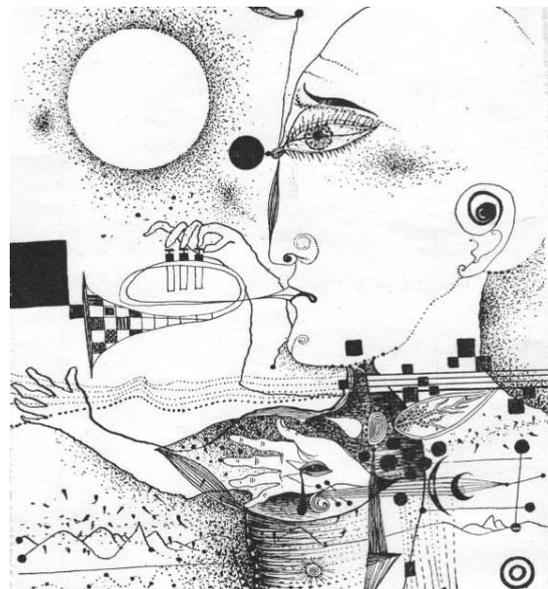


Imagen 53: dibujo de Antoni Tàpies, 1952

⁷⁹ Organizado por P. Casadevall, José Guinovart, Alfredo Papo, Cesáreo Rodríguez y J. J. Tharrats.

5. 22. Miguel Pujol y experimentos interdisciplinarios en Cataluña durante los años setenta.

En los años 70 hubo otro movimiento importante en Cataluña, gracias al encuentro de los artistas visuales Casals, Tharrats, Pujol Grau y Zobel con el músico Miguel Pujol⁸⁰. Trabajando conjuntamente, estos artistas expusieron una serie de obras a lo largo de los años 70, basadas en los experimentos musicales de Miguel Pujol sobre obras de Tàpies, Subirachs, Pujol Grau, Rey Polo, Rafols Casamada y Miró.

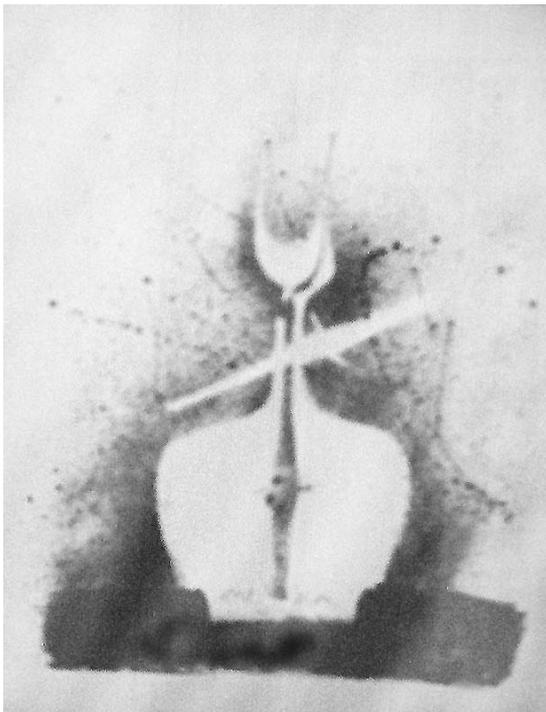


Imagen 54: Alberto Casals, 1972

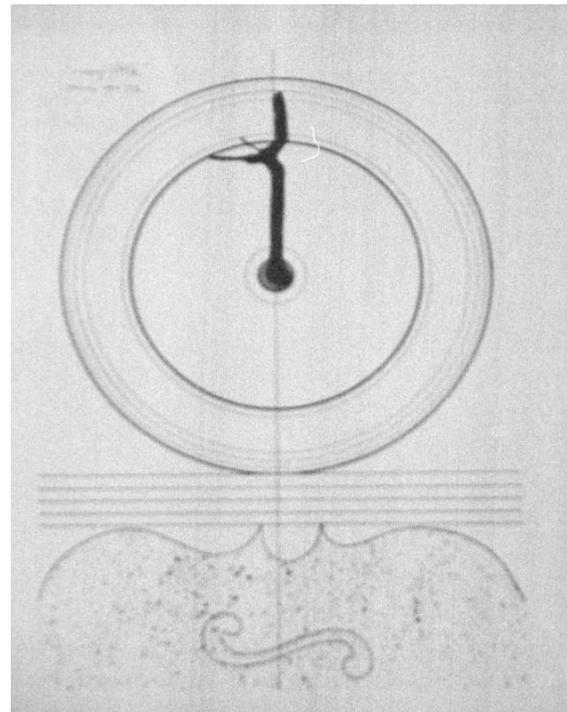


Imagen 55: Pujol Grau, 1972

Albert Casals, Pujol Grua, Tharrats y Zobel expresaron esta música de Miguel Pujol a través de su obra plástica (Véase imagen 54, 55, 56 y 57). El tema de estos artistas iba a las profundidades del arte experimental. En los años setenta habían pasado numerosas vanguardias, ismos y movimientos muy libres, y también otros más estrictos y definidos, así que el artista había conquistado su libertad. En este movimiento, que tuvo como escenario Barcelona, podemos ver una soltura total, como si las imágenes, además de inspiradas por la música o bajo el influjo de experiencias sinestésicas, revelasen que los artistas habían estado tocando el lienzo con sus pinceles y pigmentos con una técnica más musical que plástica.

⁸⁰ Art; Actividades de Investigación plástica y sonora, Alberts Casals, Pujol Grau, Rey Polo, Miguel Pujol 3 mes puntos de Vista - Mateo Berrueta Echave: Galeria Berruet y revista El Catálogo, 1981.

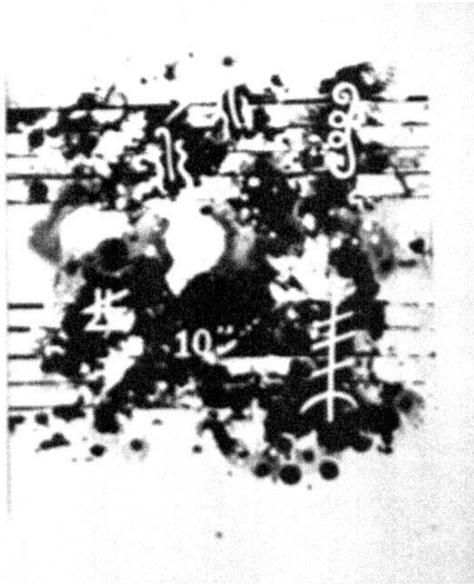


Imagen 56: Tharrats, 1972

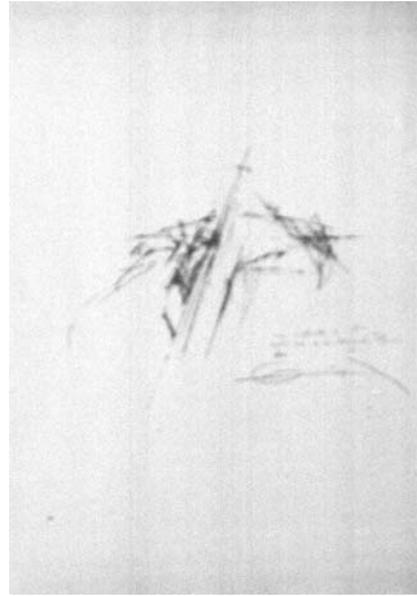


Imagen 57: Zobel, 1972

5. 23. El individualismo a finales del siglo XX.

Con la libertad artística que se conquistó a través de los siglos, los artistas encontraron una libertad de pensamiento que significaba la posibilidad de un arte individualista. A pesar del surgimiento de ciertos movimientos durante la segunda mitad del siglo XX (por ejemplo, el Minimalismo y el Pop Art), era mucho más frecuente la visión personal de un artista que la filosofía, estilo o técnica de una escuela o grupo en particular. Junto a este hecho persistió la relación entre la música y la pintura. Esto se debió en gran parte a que muchos artistas ya habían encontrado un punto sinestésico para la creación.

Como ilustra el movimiento de Miguel Pujol, aún sucedía que grupos de artistas se reunían para compartir una determinada visión. Con todo, no había tantas visiones filosóficas compartidas sobre la expresión artística, sino una fuente común, y un proyecto para trabajar en equipo. Hubo otros movimientos donde artistas visuales creaban y exponían trabajos plásticos sinestésicos conjuntamente. Por ejemplo, en 1966 tuvo lugar en Bélgica una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, llamada *Las artes plásticas y la música*. En 1981, en el Museo de Neuberger se celebró la exposición *Soundings*. En 1982, en el Museo der Bildenden, Kunst Leipzig, en Leipzig (Alemania), se celebró la exposición *Musik ImBild*.

Individualmente, Jannis Kounellis exhibe sus pinturas en asociación con muestras musicales o montajes de danza, a veces engrandeciendo partituras musicales (Bosseur, 1993: 60). Ella trabaja con la siguiente filosofía:

“La imaginación llega a llenar los agujeros y prolongar la construcción manifestada por la organización de las anotaciones en el espacio.” – Kounellis J. (Ibidem, 1993: 60)

Luciano Ori, creador del concepto de “Música viva”, utiliza el objeto de la partitura musical creando partitura-collages que no representan transcripciones visuales de impresiones

recibidas tras oír una pieza de música, ni ninguna interpretación por el estilo, sino algo basado en el concepto de:

‘La trasgresión del género de la música integral; para oír, simplemente verlo, y para verlo, sólo escucha’ - Ori L. (*Ibidem*:60)

Catherine Arnaud fabrica partituras enrolladas para pianos mecánicos. Éstas luego se pegan sobre un lienzo y cuelgan del instrumento musical. La partitura está seccionada en seis tiras horizontales que representan lo largo del rollo (*Ibidem*: 64). Esto exporta propiedades estructurales de la secuencia musical al relieve visual (véase imagen 58).

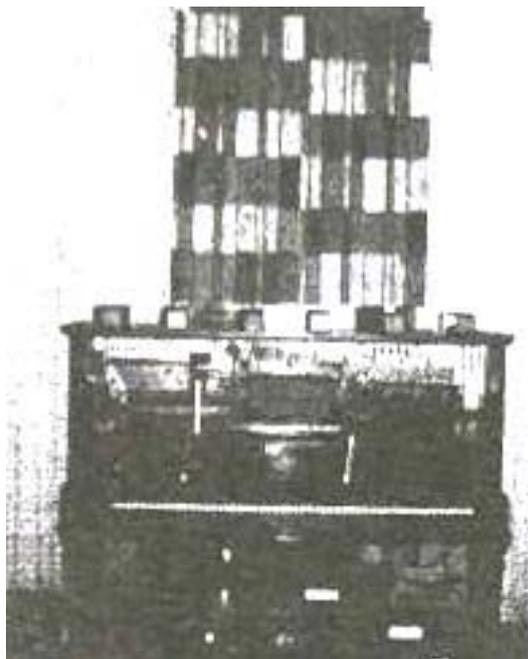


Imagen 58: Catherine Arnaud, *Variations d'après
Un Theme de J. S. Bach*, 1989

6. Movimientos transatlánticos entre Europa y EE.UU.: intercambios pictóricos sinestésicos.

6.1. La gran manzana americana: Nueva York.

En el siglo XX empezaron a surgir nuevos centros artísticos occidentales en algunas ciudades del Nuevo Mundo. Las ideas de los artistas importantes de Europa llegaban hasta la otra orilla del océano Atlántico, donde empezaron a influir en las ideas de artistas americanos.

Nueva York era el sitio donde había más movimiento en América, y uno de los centros artísticos más importantes a nivel mundial. Desde hace más de cien años, músicos y pintores han ido a Nueva York para compartir y competir. Ahí ha existido un intercambio entre artistas europeos y americanos. La influencia del Simultaneísmo, el Cubismo, el Orfismo y otros ismos, vanguardias y movimientos europeos ya se dejó notar en la Gran Manzana poco después de su fundación.

6.2. Francis Picabia.

A la vez que las ideas europeas se infiltraban en el quehacer de los artistas americanos, una nueva música americana seducía a los pintores de América y Europa. Esta nueva música se movía como los conejos en primavera y las caderas en el Carnaval de Río de Janeiro. Este nuevo sonido, que llevaba el estado emocional al arte de una forma sin precedentes por su calidad de improvisación, inspiraba a los artistas de todos los niveles a compartir su ambiente. Esta nueva música era el jazz, que tenía en común con la de Bach su total abstracción, que existía por sí misma, sin tema. Además de ser parte del aire que respiraba el neoyorquino, el jazz despertó la curiosidad de los artistas europeos. Esta curiosidad llegó hasta Cataluña, y se materializó en el Hot jazz club y la Galería Layetana, cuyo catálogo de 1952 reproducía las siguientes palabras de Louis Armstrong en la portada: "Jazz es Vida". Según Cassidy:

"Definido como primitivo, el jazz funcionó como el último arte de la rebelión: anti-victoriano, anti-intelectual, anti-civilizado, intuitivo, sensual. Era un arte de revolución contra las convicciones y costumbres, la autoridad, el aburrimiento y hasta el dolor; contra todo lo que podía limitar el alma del hombre e inhibir su libertad de volar por el aire. El jazz ofreció una forma de tratar y soportar la vida moderna, y dio un escape a la guerra y las estandarizaciones de la máquina que había venido con la Revolución Industrial. Según un escrito, el jazz era popular en los veinte, después de la Primera Guerra Mundial, porque ofreció 'una nueva felicidad' y 'un olvido temporal' tras los horrores de la guerra. Se volvió 'un bálsamo para la soledad de la vida moderna', 'una válvula salvavidas para la sociedad moderna, agobiada por máquinas y limitada por convicciones.' Para otros el jazz era el arte moderno máximo, la música de la máquina."
(Cassidy D. M. 1997: 76) ≈tbi

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 (*Ibidem*: 48). 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) (véase imagen 59), 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.



Imagen 59, Francis Picabia,
Canción negro II, 1913



Imagen 60: Francis Picabia,
La música es como pintar,
1913 – 1917

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:

“¿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.”

- Picabia F. (*Ibidem*: 47) ≈tbi

Picabia, más tarde, profundizó más sobre el tema de la música pintada con su cuadro *La música es como pintar*, 1913 – 1917 (véase imagen 60).

6. 3. El boogie woogie de Mondrian.

Otro pintor europeo que, más tarde, se enamoró del jazz y de Nueva York, fue Piet Mondrian. Mondrian era un pintor holandés y miembro muy destacado del grupo *Stijl*. Empezó como un pintor simbolista, luego su estilo evolucionó hacia el Expresionismo y el Cubismo. Vivió en Francia después de 1911, donde sus trabajos viraron progresivamente hacia la abstracción total. En 1940, cuando fue a Nueva York, ya era reconocido sobre todo por sus cuadros de rectángulos de colores primarios y blanco delineados con negro. Al llegar a Estados Unidos, Mondrian se vio influenciado por los ritmos de la ciudad y la música jazz (Crane D., 1989: 142).

Mondrian no creía en el genio del artista, sino más bien sentía que el artista era una herramienta de la naturaleza creativa en sí. Expresaba su entusiasmo por el jazz en sus escritos, al igual que en su pintura. Este entusiasmo encontró alimento en Nueva York, donde Mondrian visitaba muy a menudo los clubes de jazz más famosos (Maur K. V., 1999: 97). Pintó dos de sus piezas más famosas sobre el jazz americano sólo unos años antes de su muerte, en 1944: *Broadway boogie woogie* (Véase imagen 61) y *Victory boogie woogie* (Véase imagen 2).

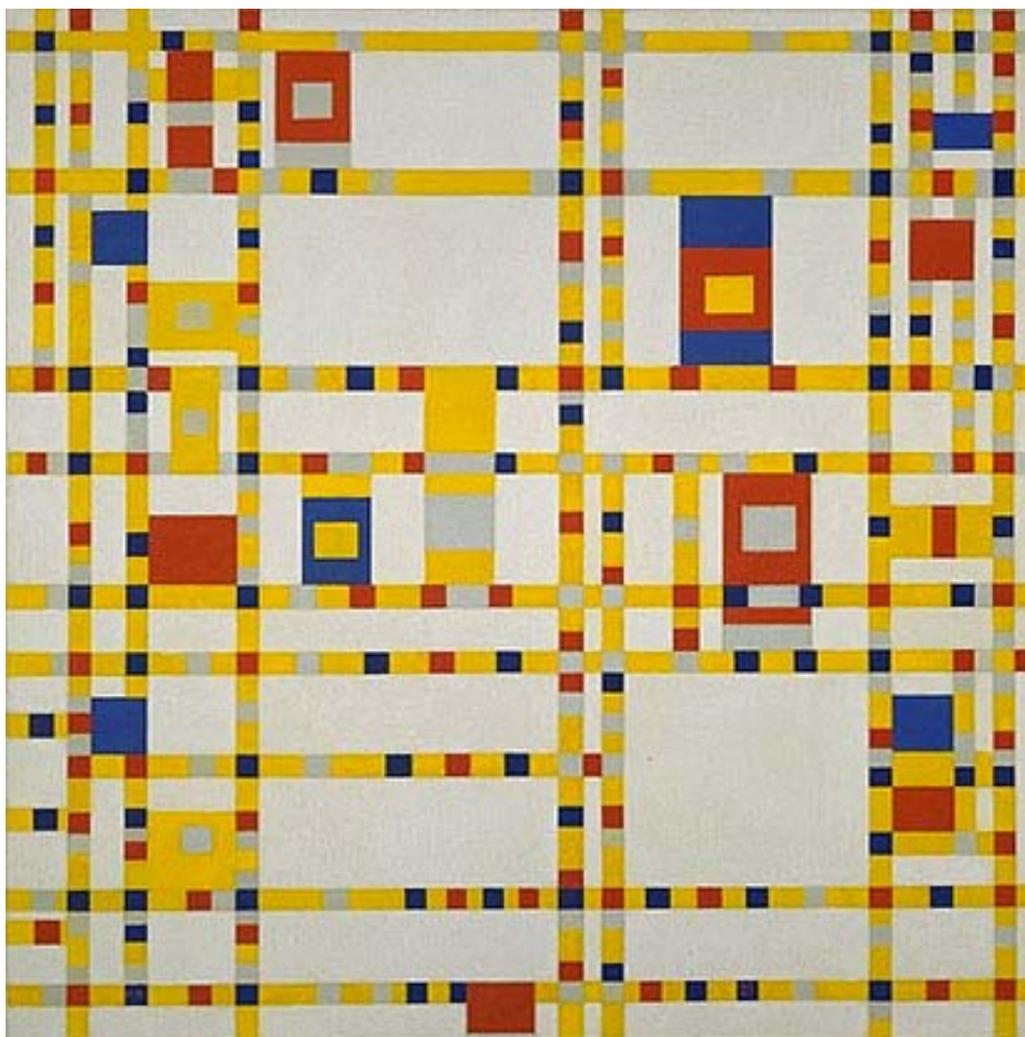


Imagen 61: Mondrian, *Broadway boogie woogie*, 1942

6. 4. Las aventuras de James McNeil Whistler en Europa a finales del siglo XIX.

El intercambio de ideas de la pintura y arte sinestésico como pintura sonora, no sólo se dio entre los artistas europeos que iban a América. También sucedía que los artistas americanos, como James McNeil Whistler, venían a Europa. Antes de la llegada del siglo XX y la gran revolución hacia la abstracción pictórica en 1860, McNeil Whistler estuvo activo en París y Londres. Mientras trabajaba en Europa, empezó a insertar en sus pinturas figurativas ciertos acordes de colores, y a ponerles títulos musicales; por ejemplo, *Sinfonía en blanco mayor* (véase imagen 62). También creaba paisajes nocturnos con temas musicales: *Nocturne: Azul y plateado – Chelsea* (1871), o *Nocturne: Azul y dorado – Viejo Puente de Batter sea.* (1872 – 1877).



Imagen 62: J. M. Whistler, *Sinfonía en blanco mayor*, 1862

Whistler se inspiró en la música de Claude Debussy al componer tres Nocturnas de 1897 a 1899. Las composiciones musicales de Debussy que inspiraron a Whistler también tenían un nivel sinestésico que exploraba el rango sonoro del color instrumental. Compuso sinfonías en las cuales una sección de instrumentos de la sinfonía representaba un color en particular: por ejemplo, los instrumentos de cuerdas representaban el azul; cada instrumento de cuerda en la sinfonía tocaba un matiz diferente, creando la gama de azules. Esto tuvo una gran influencia sobre la manera de pintar de Whistler⁸¹. Artistas como Whistler y Debussy fueron pioneros: exploraron un territorio nuevo que abrió el camino a los artistas del siglo XX a un mundo increíble e infinito de múltiples asociaciones superpuestas y sinestesia poética.

⁸¹ Según Maur: “Lo que Whistler adquirió con los matices opalescentes de colores primarios y sugerencias vagas de objetos, Debussy – en el despertar de Wagner – se esforzó en cumplirlo a través de una seductiva pintura de sonidos.” (Maur K. V., 1999: 14) ≈tbi

6. 5. Marsden Hartley: explorador de las ideas progresivas de Europa a principios del siglo XX.



Imagen 63: Marsden Hartley, *Tema Musical (Sinfonía Oriental)*, 1912

Durante la época dorada de la investigación y experimentación de los primeros pintores del arte abstracto, entre 1912 y 1915, el pintor americano Marsden Hartley viajó a Alemania y París, donde se relacionó con varios artistas europeos con ideas progresivamente más novedosas. Hartley produjo varias pinturas sobre la música entre 1912 y 1913, incluyendo *Tema Musical No. 2 (Bach Preludes et Fugues)* y *Tema Musical (Sinfonía Oriental)* (véase imagen 63). Hartley explicó que:

"A diferencia de Kandinsky, quien también trabaja sobre la música pero desde un punto de vista puramente teórico, yo trabajo enteramente desde la intuición y lo sublime..."

– Marsden H. (Cassidy D. M. 1997: 6) ≈tbi

Para Hartley “pintar música” significaba no sólo pintar equivalentes de sonidos en color, sino también pintar con sentimiento y algo del “más allá”. A pesar de su voluntad de diferenciarse de Kandinsky, las referencias a su pintura musical como sublime e intuitiva, recuerdan al libro de Kandinsky *Sobre lo espiritual en el Arte*, donde éste señala la música como celestial y abstracta. Los colores que brillan y vibran, y los triángulos que se mueven hacia arriba en los trabajos de Hartley, siguen las prescripciones formales de las representaciones de Kandinsky para un arte ‘espiritual’, mientras que los temas de Bach y de Oriente refuerzan un sentido del contenido místico que inspiró tanto a Kandinsky en esta época.

6. 6. De Orfistas a Sincromistas.

Muchos otros artistas americanos, además de Whistler y Hartley, trabajaron atentos a lo que pasaba en Europa. Dos pintores americanos que crearon un método de pintar basado en la armonía de colores, fueron Stanton Macdonald Wright y Morgan Russel, del llamado grupo de los Sincromistas. Inspirados en el Orfismo, Macdonald Wright y Russel establecieron conexiones entre el color y el sonido. En la introducción de un catálogo para su exposición de 1913 en la Galería Bernheim-Jeune de París, explicaron la conexión entre la música y el color en sus trabajos, llamándola ‘Movimiento colorido’ o ‘Música cromática’. Para los Sincromistas, el tono musical era lo equivalente a la tonalidad de los colores de una pintura, y cada nota musical tenía su paralelo en la saturación del color de una pintura (*Ibidem*: 6).

Uno de los retos para los Sincromistas era representar el tiempo en la pintura. Definieron lo musical de su arte como colores en movimiento y unidos a la expresión del paso del tiempo. Macdonald Wright admiraba el Orfismo y el Cubismo como expresiones que lograron captar el tiempo; estos movimientos rompieron el objeto y el momento natural a fin de extender la apreciación estética hacia el tiempo, como en la música (*Ibidem*: 24).

Morgan Russel incorporó a la pintura lo que él llamaba “la calidad de duración” como una metáfora del desarrollo temporal de la música. Definió el movimiento como un ingrediente clave en la música y su propia obra, declarando que quería:

“...mantener la música a toda costa – la palpitación y ondulación.”
– Russel M. (*Ibidem*: 24) *≈tbi*

Los Sincromistas emularon la música a través de los colores con instalaciones, utilizando luces coloridas en movimiento, y en sus pinturas usando colores complementarios y contrastantes para crear el efecto óptico del movimiento; por ejemplo, la obra de Stanton Macdonald Wright *Sincromía verde y naranja* (1916) (véase imagen 64) y la obra de Russel *Sincromía* (1914 – 1916) (véase imagen 65). Cassidy, en su libro *Painting the musical city*, comentó que la sincromización:

“...es una masa de colores – abstractas y dinámicas - que parecen derretirse unos en otros como las tintas cambiantes en una exposición de música cromática” (*Ibidem*: 24) *≈tbi*



Imagen 64: Stanton Macdonald Wright, *Sincromia verde y naranja de*, 1916



Imagen 65: Morgan Russel, *Sincromia*, 1914 - 1916

6. 7. El ritmo del color

Willard Huntington Wright⁸² reflexionó en términos musicales sobre el ritmo, el movimiento y el tiempo en su libro *La pintura Moderna: su tendencia y significado* (1915). Para él, la música era abstracta y basada en fuerzas dinámicas. Decía que:

“El movimiento rítmico de toda la naturaleza debería emular el ritmo de la música. El tiempo, también algo integral a la música, era más difícil de expresar por el pintor...”

– Wright W. H. (*Ibidem*: 23) ≈tbl

El pintor Russel, en el catálogo de la exposición Sincromista, organizada en París en 1913, escribió sobre la resolución del problema del ritmo a través de ondas cromáticas del color:

“Para resolver el problema de nuevas estructuras en la pintura, hemos considerado la luz como ondas cromáticas aparentemente entrelazadas y dedicadas a un estudio más cercano a las combinaciones armoniosas del color. Estos ‘ritmos del color’ dan a la pintura una dimensión temporal, crean la ilusión de que la pintura se desarrolla a través de un periodo de tiempo, como una pieza de música...”

– Russel M. (Maur K. V., 1999: 48) ≈tbl

⁸² Willard Huntington Wright era un pintor norteamericano que trabajó con abstracciones durante el siglo XX.

7. La pintura contemporánea inspirada en la sinestesia audiovisual y percepciones sonoras en América.

7. 1. La importancia y frecuencia de la música en la vida norteamericana.

Uno de los hechos que ayudó en los Estados Unidos a que la música fuera tan importante para los artistas durante las primeras décadas del siglo XX, fue el advenimiento del fonógrafo, la radio y nuevos lugares de ocio. La música fue el arte más prominentemente accesible y experimental, algo que no sólo definía la cultura popular de los Estados Unidos, sino que hasta dio forma al desarrollo de las artes visuales (Cassidy D. M., 1997: 1). En los Estados Unidos, a principios del siglo XX, las galerías de arte visual rechazaban lo que veían como arte clásico o académico en favor de la pintura hecha de una forma directa y emocional. Los artistas acudían a lo que consideraban auténtico o real con respecto a la experiencia personal, en contraste con lo viejo y lo que se asociaba con la cultura de la sociedad burguesa. La música ofrecía una salida a aquel arte y cultura que parecían arcaicos, y era el punto de partida para una nueva expresión visual.

En EE.UU., durante las primeras dos décadas del siglo XX, los análisis de la música y sus correspondencias con la pintura llenaron páginas de periódicos, revistas y jornadas sobre arte. Estas publicaciones no sólo mostraron las innovaciones vanguardistas al público en general, sino que también exploraron las características y cualidades de todo lo novedoso. Críticos y artistas adoraban la calidad de la música que no representaba nada, y la ofrecían como un modelo para la pintura no-objetiva, que aún andaba a gatas. También, como en Europa, considerada mística y emotiva, la música tenía un gran valor para los artistas que deseaban crear una nueva forma visual con estas mismas cualidades (*Ibidem*:2).

Los artistas de los Estados Unidos de principios del siglo XX acudieron a la música mayormente en busca de un nuevo lenguaje para comunicar la intensidad de la vida urbana. Tanto en las artes visuales como en la literatura, los artistas encarnaron a la ciudad moderna americana, con su dinamismo y velocidad como melodía y polifonía. Los pintores seguían la calidad automática de la música para expresar los cambios anímicos de la vida moderna. Creían que la pintura podía captar la misma satisfacción espiritual que se alcanza tan fácilmente con la música.

Desde hace milenios, los seres humanos han buscado satisfacer sus necesidades espirituales a través de la música. Sin embargo, sólo ha sido en los últimos siglos que la pintura ha buscado esta misma capacidad de transmitir las delicias y sentimientos que alimentan el alma. Los pintores Sincromistas de EE.UU. declararon en su catálogo para una exposición de Munich de 1913 que:

“Si nos liberamos de ciertos obstáculos e inhibiciones, podemos tomar de la naturaleza los secretos necesarios para llevar la pintura al supremo grado de intensidad (en donde habita la música).” – Russel M. y Macdonald Wright S. (*Ibidem*: 49)

7. 2. Arthur Garfield Dove.

Arthur Garfield Dove estudió en París hasta 1910, año en que volvió a su país de origen, EE.UU.. De vuelta en América trabajó como ilustrador publicitario mientras desarrollaba su propio estilo abstracto basado en formas orgánicas, como ilustra *La naturaleza simbolizada*,

una de las primeras pinturas abstractas obra de un americano (véase Imagen 66). A finales de los años veinte y principios de los treinta, varias de sus obras se vieron influenciadas por grabaciones de jazz; por ejemplo, la pieza de George Gershwin de sinestésico título *Rapsodia en azul, primera parte*. Escuchar la radio y ver películas en el cine eran la forma más común de entretenimiento en esos momentos. En todas las casas había una radio y se escuchaba todo el tiempo. El cine posibilitaba que todo el mundo pudiera ir a ver dramatizaciones un fin de semana cualquiera. La vida del norteamericano estaba saturada con sonidos de voces extrañas, música nueva, canciones de anuncios y bandas sonoras del cine. La música de la radio inspiró a Garfield Dove a pintar *La luna se reía de mí*, y la música del cine, *Swing music*. Dove definió el swing como un ritmo más allá del espacio; una especie de experiencia de la cuarta dimensión:

“Ahora, en el presente, he llegado a la conclusión de que uno tiene que tener una formación flexible, que esté gobernada por algún sentido definitivo del ritmo más allá de la repetición geométrica. Así uno puede expresar y poner una idea en el espacio para que la gente sensible la pueda recoger y llevarla más allá de su medio... como una fuerza automática. La jugada o desempeño del swing en el espacio sólo puede ser percibida físicamente a través de este tipo de conciencia.”

– Dove A. G. (*Ibidem*: 110) ≈tbi



Imagen 66: Arthur Dove, *La Naturaleza simbolizada*, 1911

7. 3. Joseph Stella.

Joseph Stella fue uno de los artistas más importantes a la hora de representar, a principios del siglo XX, la modernidad americana de la gran ciudad de Nueva York: sus rascacielos, el jazz y la polifonía de la ciudad. Stella visualizó la polifonía, en principio, en su obra *Batalla de luces, Mardi Gras* de 1913 – 1914 (véase imagen 67) . *Batalla de luces, Mardi Gras* describe, visualmente, el humor frenético que Stella percibía en el Parque Luna (Coney Island).

Las palabras de Stella arrojan algo de luz sobre el propósito de sus obras, que parecían carnavales de colores vivos bailando al compás de la música del pasatiempo moderno. Hablando sobre la pintura *Batalla de luces, Mardi Gras*, Stella dijo que:

“Creé el más intenso arabesco dinámico que podía imaginar con el propósito de transmitir el ambiente inquietante de la muchedumbre y las máquinas de feria que generaban, no angustia ni dolor, sino placeres; violentos y peligrosos. Usaba la pureza intacta del bermellón para acentuar la locura carnal de la nueva bacanal y toda la acidez del amarillo limón para las luces brillantes que atormentaban por doquier.”

– Stella J. (*Ibidem*: 44) **≈tbl**



Imagen 67: Joseph Stella, *Batalla de luces, Mardi Gras*, 1913 - 1914

Stella percibió el puente de Brooklyn con todos sus sentidos: sus cables vibrantes, trenes tumultuosos, la voz del cable del tranvía, los quejidos de barcos que pasaban debajo. Animó el puente a través del lenguaje del sonido. A propósito de *El puente de Brooklyn*, Stella dijo que:

"Muchas noches me paraba sobre el puente...por aquí y allá luces - parecían caídas de cuerpos astrales suspendidos, o esplendores fantásticos de ritos remotos - temblando por el tumulto subterráneo producido por los trenes en movimiento perpetuo; como la sangre en las arterias. A veces, las voces sulfúricas y chillantes de los tranvías sonaban como una alarma dentro de una tempestad. De vez en cuando escuchaba quejidos extraños de barcos - vislumbrados más que vistos - desde los recesos infernales de las profundidades." - Stella J. (*Ibidem*: 49) ≈tbl

Según Stella, el lenguaje musical que inspiraba su pintura era:

"...polifonía oceánica, orquesta ferial, el nuevo mensaje musical de los alambres del telégrafo y espacios musicales del cielo" - Stella J. (*Ibidem*: 49) ≈tbl

Estas metáforas, que utilizaba para explicar sus sentimientos sobre la vitalidad de la vida moderna americana, funcionaban como mecanismos para describir la enorme presencia mística y poderosa de la estructura en sí.

Este misticismo musical del jazz y la ciudad fue la base para una identificación cultural con EE.UU. (*Ibidem*: 2). Muchos artistas americanos no sólo veían la música en formas coloridas como sinfonías abstractas, sino que también encontraban música en todos los aspectos de la vida moderna, sobre todo en el movimiento de las grandes ciudades y particularmente en Nueva York. La sinestesia era para ellos más que una experiencia perceptiva, era la vitalidad de la sociedad; todo respiraba con ruido o música.

Stella no sólo presentaba la musicalidad de la ciudad en sus pinturas, sino también la música pura. Por ejemplo, bosquejó su recuerdo de cierta actuación en *Der Rosenkavalier*, inspirado en una ópera de Richard Strauss. Capturó en su obra influencias de la ciudad, la poesía y la vanguardia europea. Hablaba románticamente sobre la polifonía de la ciudad y pintaba la música ruidosa de Nueva York en obras como *La voz de la ciudad de Nueva York interpretada* (1920 – 22). Reunía varias influencias, desde el escritor americano Walt Whitman hasta los pintores futuristas italianos, pasando por el músico americano Edgard Varèse, que le llevaron a pintar un aspecto multi-sensorial de la vida moderna (*Ibidem*: 3).

7. 4. Max Weber Y Pamela Coleman Smith.

Max Weber creó al menos doce pinturas abstractas con títulos musicales entre 1912 y 1917, incluyendo *Ritmo* (1915) (véase imagen 68). Pamela Colman Smith se inspiraba en conciertos a los que asistía para pintar cuadros musicales como *Sonata No. 11 de Beethoven* (véase imagen 69).



Imagen 68: Max Weber, *Ritmo*, 1915



Imagen 69: Pamela Coleman Smith, *Sonata No. 11 de Beethoven*, 1907

Una característica de Weber fue su definición de la cuarta dimensión como la percepción subjetiva de la realidad o el 'sentido de magnitud del espacio' dentro y alrededor de objetos que podrían despertar la imaginación y excitar las emociones. Para él, este estado era comparable al fenómeno de lo intangible; como él decía:

“¡Color y profundidad en el sonido musical!” – Weber M. (Ibidem: 27) ≈tbi



Imagen 70: Max Weber, *urbano Interior de la Cuarta dimensión*, 1915

Weber representó esta cuarta dimensión en su pintura *Paisaje urbano, Interior de la Cuarta dimensión*, 1915 (véase imagen 70). Según el pintor, en este trabajo visualizó el movimiento del sonido en el espacio. Las curvas repetidas y líneas giradas crean esta sensación de movimiento. Cassidy explicó esto desde un punto de vista sinestésico:

“Hay momentos en que los sentidos parecen intercambiarse sus funciones unos con otros. Oír es ver, ver es tocar, y así parece que los tonos audibles de la música flotan, se entrelazan o mezclan como lo hacen los volúmenes de humo o hasta los vapores o aromas. Aquí está la expresión de una concepción de la música mientras el aire la lleva en el espacio y, a la vez, está inserta o poseída por el ritmo.”
(*Ibidem*: 26 – 27) ≈tbi

Pamela Colman Smith definía sus acuarelas ‘musicales’ como:

“...pinturas de notas volando; no son ilustraciones conscientes del nombre dado a la pieza, sino más bien lo que veo mientras oigo la música.”
– Smith P. C. (*Ibidem*: 6)≈tbi

Esto parece la declaración de una sinesteta por cuanto encuentra lo intangible y etéreo de la música en un aspecto físico, visual y activo. De otro lado, da el sentido de una conciencia a su obra, como si viviera y sintiera por sí misma.

7. 5. John Marin.

“La música es ritmo, equilibrio y tiempo; la fluidez vital del baile de la vida.” – Marin J.
(*Ibidem*: 3) ≈tbi

Con temas de la ciudad que consideraba especialmente dinámicos y musicales, Marin se esforzó en lograr en su pintura la misma energía que encontraba en la música. En su catálogo de 1913, describió así la fuerza y majestad que veía en los rascacielos de Nueva York:

“...una gran música tocada” - Marin J. (*Ibidem*: 3) ≈tbi

Escribió que Nueva York tenía:

“un pulso staccato y ruido como una ciudad de música y jazz”
- Marin J. (*Ibidem*: 3) ≈tbi

En 1913, el crítico Forbes Watson, del *New York Evening Post*, afirmó que:

“El señor Marin no presenta el mundo objetivamente, sino que más bien expresa sus emociones en notas de bellos colores, casi abstractamente, como si la música fuera su medio.” – Watson F. (*Ibidem*: 22) ≈tbi

Marin escogió la frase ‘gran música’ para definir las fuerzas y movimientos de Nueva York que representaba en sus pinturas (véase imagen 71).



Imagen 71: John Marin, *Movimiento de la quinta avenida*, 1912

7. 6. Georgio O'Keefe.



Imagen 72: Georgio O'Keefe, *Música azul y verde*, 1919

En realidad, pocos artistas han sido sinestetas, pero gracias a las visiones y teorías de artistas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, la pintura sinestésica se expandió considerablemente e influenció a artistas de todas partes. Por ejemplo, Georgio O'Keefe creó una serie de pinturas inspiradas en la música, aunque no dictadas por la sinestesia. Ella se vio influida por el libro *Sobre lo espiritual en el Arte*, de Kandinsky (Cytowic, 2002: 317). Sin el

conocimiento directo de la sinestesia descubrió, siguiendo su propio camino, que se pueden relacionar los colores con los tonos musicales a través de las emociones. La influencia de Kandinsky la impulsó a crear una serie de pinturas inspiradas en la música. La obra más conocida de esta serie tal vez sea *Música azul y verde* (1919) (véase imagen 72).

O'keefe, "la doncella del modernismo americano", tenía una sensibilidad hacia el color como una violonchelista, y veía claramente el paralelismo entre el poder de la música y sus propias pinturas abstractas cuando decía:

"¿Te gusta mi música? No la pinté escuchando música (en referencia a sus cuadros Música Azul y Verde). Sólo es mi propia canción. Es algo que tenía muchas ganas de decirle a alguien, y lo que quería expresar era el sentimiento maravilloso que me proporciona la música." - O'Keefe G. (Cassidy D. M., 1997: 42) ≈tbi

Música Rosa y Azul (véase imagen 73) es una obra casi impresionista en sus colores, y muestra las mejores habilidades de O'keefe. En esta pintura, la artista representa la música como movimiento y energía abstracta que transmiten la elegancia femenina de la sexualidad, al igual que si se tratara de los movimientos de un ballet. Este cuadro es el *crescendo* de una melodía personal de O'Keefe, quien dijo de aquél que era una de sus obras favoritas (Castro J. G., 1986: 56). J. G. Castro explicó la musicalidad de esta pintura en su libro de 1986 *The Art and Life of Georgio O'Keefe*:

"...La forma es tubular, de una calidad visceral. Las líneas de colores cálidos y sensuales sugieren control pero también fluidez, son tiernas y a la vez cerebrales. El título evoca una armonía interna y externa. Cierta alegría y algo de intuición están siendo universalizados y celebrados." (Ibidem: 56) ≈tbi

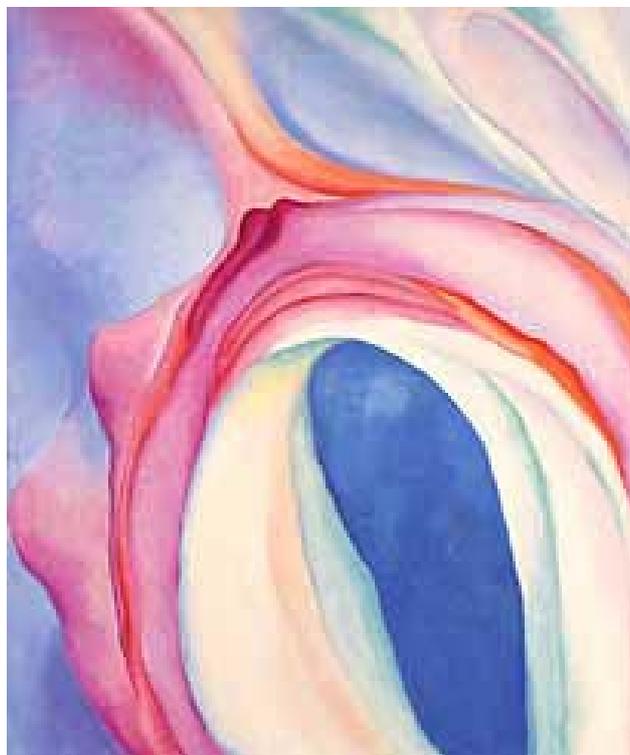


Imagen 73: Georgio O'keefe, *Música Rosa y Azul*, 1919

7. 7. Stuart Davis.

Antes de crear su propio estilo refinado y definido, Stuart Davis había sido influido por Leger, el pintor francés de la Section d'Or. En los años treinta y los primeros años cuarenta, Davis desarrolló una pintura que encontraba una relación entre la música swing, la pintura contemporánea y la cultura moderna americana.

En su mural *Paisaje de Swing* (véase imagen 74) para un proyecto de viviendas de Williamsburg, Nueva York, Davis transformó una turbulenta orilla del mar en una panorámica abstracta de patrones y colores vibrantes: rojos, naranjas, amarillos y rojos calientes, puramente abstractos, acentúan el azul del mar y el blanco del cielo, generando energía y un contraste visual. Davis admiraba los intervalos y espacios entre los sonidos del jazz, particularmente en la música de Earl Hines (Cassidy D. M. , 1997: 110) y pensaba que este mismo efecto podría ser utilizado en la pintura.



Imagen 74: Stuart Davis, *Paisaje de Swing*, 1938

7. 8. Aaron Douglas y Romare Bearden y la identidad afro-americana.

El jazz supuso una inspiración diversa para diferentes pintores. Principalmente ha sido el punto de partida para explorar un nuevo punto de vista sobre la realidad intangible y no-objetiva, aprovechando la improvisación. Además, el jazz era parte de la identidad del americano, sobre todo en las ciudades grandes del este de los EE.UU. Más aún, el jazz era un medio de identidad de la raza negra, ya que el jazz tiene su origen en la música afro-americana.



Imagen 75: Aarón Douglas, *Shore leave*, 1941

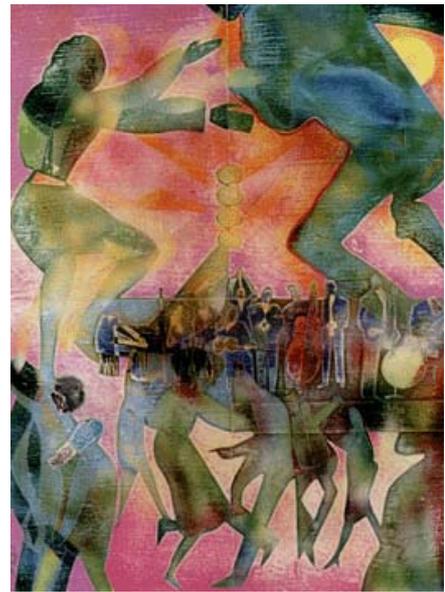


Imagen 76, Romare Bearden, *At the Savoy*, 1974

Partiendo de las vanguardias europeas, Aaron Douglas produjo obras parcialmente abstractas⁸³. Posteriormente adoptó otra perspectiva del jazz, representando a la minoría afro-americana como la figura central de sus cuadros (véase imagen 75). Aaron Douglas seguía una noción renovada del arte racial, transmitiendo el ambiente afro-americano a través del ritmo y la profundidad de su música en imágenes con las que podían identificarse emocionalmente muchos afro-americanos.

Romare Bearden también trabajó el arte desde la perspectiva de la raza negra. Como Aaron Douglas, Bearden usaba la música, y particularmente la figura del músico negro, para construir una identidad racial en la pintura (véase imagen 76). Bearden describía el proceso de crear su obra estableciendo un paralelismo con la actuación en un concierto de jazz (escúchese pista 6 CD I):

“Empiezo con una melodía desde la cual improviso. Todo lo que he hecho empezó de esta forma. Comenzaba algo para ver lo que sucedía y luego continuaba como en improvisaciones de jazz. Éste es el sentimiento que quería obtener.”

- Bearden R. (Cassidy D. M. 1997: 155) ≈tbi

7. 9. Polifonía urbana

Podemos encontrar paralelismos entre los estados de ánimo, sentimientos y asociaciones que producen la música de jazz y la pintura de artistas como Marin y Stella. Del mismo modo que podemos hallarlos entre el simbolismo de James McNeil Whistler y la música de Debussy. Pintores y músicos han utilizado sus respectivas composiciones para crear analogías con los otros, como hizo Igor Stravinsky en *El progreso de la furia* (1951), inspirado en los grabados de William Hoagarth del mismo título, y A. P. Ryder en su pintura *Sigfrido y las*

⁸³ Aaron Douglas empezó a adoptar del arte contemporáneo europeo varios modos de pintura semi-abstracta, en los cuales la referencia a lo figurativo continuó apareciendo hasta el año 1946.

Doncellas del Rhin (1888–91), basado en la ópera de Richard Wagner *Götterdämmerung*. Los críticos pueden comparar las estructuras y los principios de la organización de una composición musical con los de la pintura; por ejemplo, las improvisaciones del jazz con el Action Painting de Jackson Pollock.

Tal vez puede ser fácil aceptar tales paralelismos, pero a la vez debemos reconocer las diferencias entre estas dos artes, particularmente en su lenguaje formal y en la naturaleza de su materia. La música, sin ir más lejos, tiene que ver con un progreso de notas y patrones de ritmos a través del tiempo, mientras que la pintura se realiza como una forma bidimensional, y puede ser percibida en un solo momento en el tiempo. No hay evidencia de que los artistas que experimentaron con la expresión de la polifonía urbana fueran sinestetas, aunque la sinestesia de la vida en sí existía en ellos de la misma manera que el movimiento existía en ciudades como Nueva York. El sonido del jazz creaba las ideas abstractas que inspiraban el movimiento de los colores con los que cubrían sus lienzos y con los que trasladaban la extensión temporal de la música a la permanencia propia de la pintura.

7. 10. Jackson Pollock.

El movimiento más importante en los Estados Unidos inmediatamente después de las guerras mundiales, fue el Expresionismo abstracto. y el artista más conocido de este movimiento en EE.UU., Jackson Pollock. Las primeras influencias de Pollock procedían del arte indígena americano. Luego encontró una nueva forma de expresar el ritmo en la pintura a través del Action Painting, que en sí era como el baile de la materia de la pintura encima del lienzo.

En lugar de colocar el lienzo sobre un bastidor encima de un caballete o colgado de la pared, Pollock desenrollaba enormes lienzos sobre el suelo. Empapaba grandes brochas con pintura que sobrevolaban el lienzo, a fin de que la pintura fuera cayendo, creando ritmos de colores. A veces bailaba encima del lienzo con sus pies y sus manos. Buscaba una nueva expresión que hablara de un ritmo primitivo, la música y el sonido de la vida.

El compositor E. Brown declaró en una entrevista de 1970 que lo que creó Jackson Pollock durante los últimos diez años de su existencia:

“...perturbó completamente mi manera de concebir la música y me hizo descubrir formas por casualidad, lo cual me guió hacia formas accesibles.”

– Brown E. (Bosseur, 1993: 16)

Donde Jackson Pollock llevó la sinestesia en su obra a un nivel supremo fue en su serie *Sonidos en la hierba*. En la pintura de esta serie *Sustancia reluciente* (véase imagen 77) se puede percibir el sonido de los pequeños suspiros orgánicos que surgen de entre las hierbas, cuando miles de pequeños pies pisan sustancias relucientes, sonando como si estuvieran caminando sobre lodo.



Imagen 77: Jackson Pollock, *Sustancia reluciente*
(de la serie *Sonidos en la hierba*), 1946

7. 11. Dick Higgins y Gerhard Rühm.

En la década de los años 60, los conceptos de la pintura y la música experimentaron un cambio radical que luego impulsó el arte de final del siglo. La pintura cubrió poco el lienzo, y en la música se experimentó el silencio. Desde de los movimientos de Happenings y Fluxus, que inicialmente se revelaron en materiales tangibles y vulgares, surgió el arte conceptual, en el cual el proceso de ejecución perdió progresivamente su importancia. Lo esencial era entonces la idea tras el trabajo, el concepto. A pesar de que fue durante los años 60 cuando el arte conceptual alcanzó más popularidad, sus raíces se encontraban muy atrás, en movimientos como el Situacionismo, el Surrealismo, el Dadaísmo y en artistas como Duchamp, Ernst y Magritte.



Imagen 78: Dick Higgins, *1000 Sinfonías*, 1967

El arte conceptual, en lugar de llenar todo el espacio con pintura, dejaba muchos vacíos que dependían entonces de la imaginación y la creatividad del espectador, quien tenía que ser el intérprete y coparticipante en el trabajo. Dick Higgins y Gerhard Rühm crearon precisamente con estos conceptos obras que bautizaron como 'música pensable', 'música para leer,' o 'música de lápiz', audible únicamente en la mente del espectador (Maur K. V., 1999: 112). Ellos no creaban representaciones de música, ni una obra para transmitir los sentimientos que provoca la experiencia de percepciones sonoras, sino que concebían partituras que podrían ser interpretadas por los sonidos interiores de manera distinta en cada individuo (véase imagen 78 y 79).

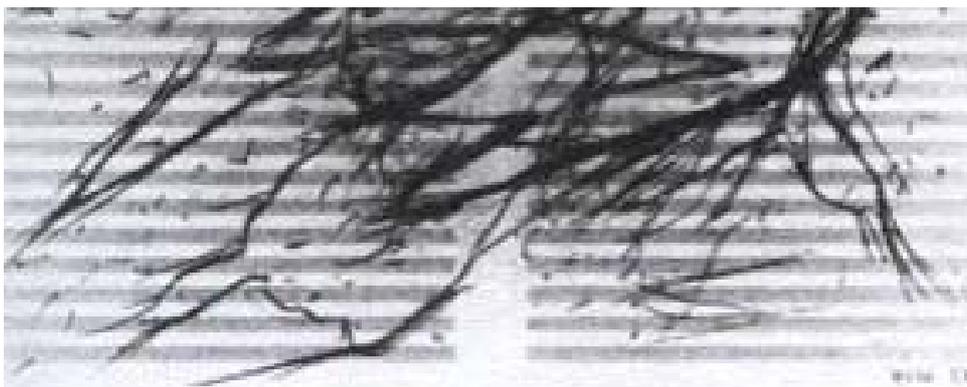


Imagen 79: Gerhard Rühm, *Partitura del ciclo "Dúo"* (detalle), 1983

7. 12. *Dancers on a Plane (Bailarines sobre un plano).*

7. 12. 1. La creatividad entre amigos.

Durante la segunda mitad del siglo XX, en EE.UU. hubo bastante experimentación y, lo mismo que en Europa, el artista trabajaba cada vez más aislado. Sin embargo, los creadores desarrollaban en equipo proyectos eventuales que un solo individuo no podía realizar. La música, cuya forma intangible ha tenido un impacto espiritual muy importante en ciertos pintores, les llevó luego a darle cuerpo tangible a esta experiencia. Esto dio lugar a la colaboración entre artistas de diversos campos en obras multidisciplinarias.



Imagen 80: Merce Cunningham, en la obra *Walk around Time* (1968), bailando alrededor de una instalación diseñada por Jasper Johns e inspirada en la obra de Marcel Duchamp *La gran vidriera* (1912 a 1913).

El músico y artista visual John Cage, el bailarín Merce Cunningham y el pintor Jasper Johns trabajaron en equipo desde 1942. *Dancers on a Plane - Bailarines sobre un Plano* - (1989)⁸⁴ fue una exposición retrospectiva de la obra multidisciplinar de estos tres artistas, que trabajaron juntos durante más de cuarenta años. En palabras de Anne Seymour, quien escribió con Anthony d'Offay el prólogo para el catálogo de *Dancers on a Plane*:

“(Dancers on a Plane) fue una exposición del trabajo de tres amigos que han extendido las fronteras de las artes durante gran parte del siglo XX y que, a las edades de sesenta, setenta y ochenta años aproximadamente, dan señales de dejar sus oficios. También son notables por cómo impidieron la presencia de fronteras dentro de sus propias disciplinas, y por haberse movido en los dominios de los otros, en la mejor tradición de la amistad, cada uno respetando la autonomía del otro.” - Seymour A. (d'Offay, 1989:9) ≈tbi

7. 12. 2. Jasper Johns.

El título de la exposición *Dancers on a plane* fue tomado del nombre de una serie de tres pinturas de Jasper Johns, realizadas entre 1979 y 1981 (véase imagen 81). Johns se inspiró en una pintura tántrica de Nepal del siglo XVII, llamada *Forma mística de Samvara con setenta y cuatro brazos abrazando su sakti de doce brazos*⁸⁵ (véase imagen 82). Esta imagen representa metafóricamente la reconciliación, a través de la Iluminación, de las fuerzas opuestas de la creación y la destrucción (*Ibidem*: 10). Entre las muchas habilidades de Siva, figuran el arte, el ascetismo y la danza.

⁸⁴ La exposición *Dancers on a plane* tuvo lugar en The Anthony d'Offay Gallery de Nueva York y en The Tate National Gallery de Londres, en 1989.

⁸⁵ Samvara es una manifestación del dios hindú Siva.

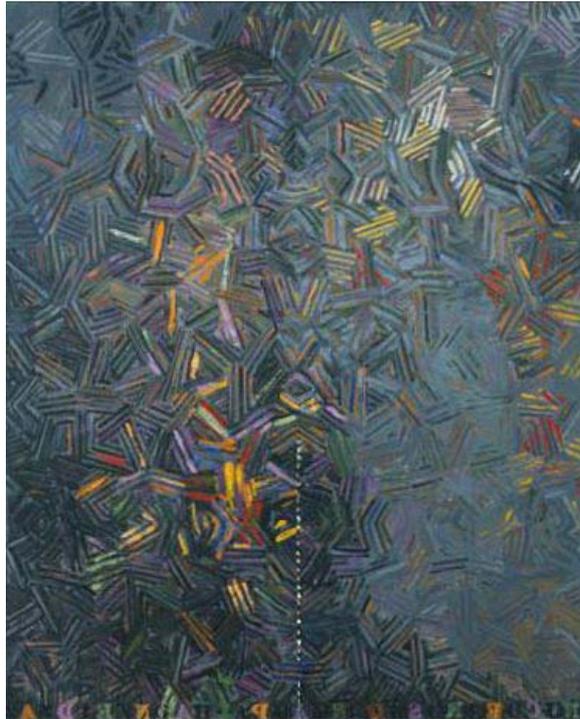


Imagen 81: Jasper Johns, *Dancers on a plane 2*, 1980

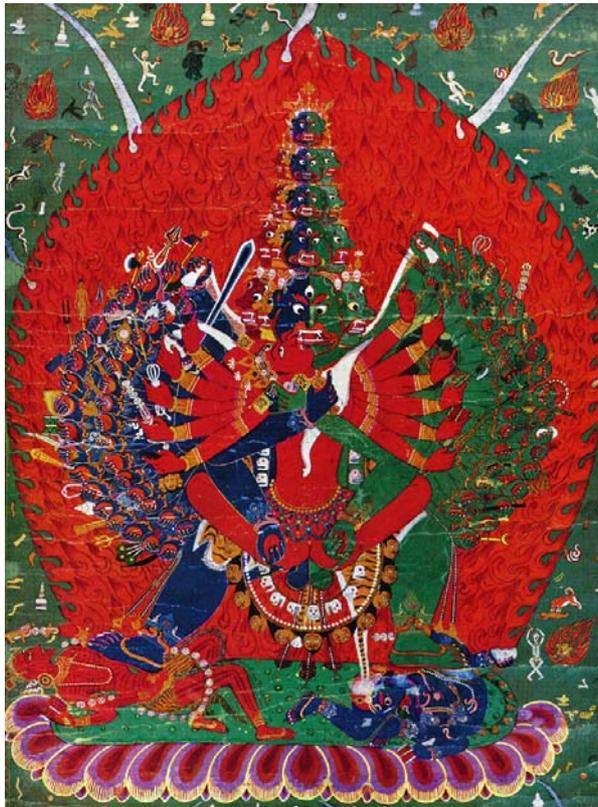


Imagen 82: Forma mística de Samvara con setenta y cuatro brazos abrazando su sakti de doce brazos, Nepal siglo XVII

Según Anne Seymour:

“La metáfora de Johns parece no sólo representar los paralelismos entre su trabajo y el de Cunningham, sino que también refleja el impulso latente en el trabajo de las vanguardias del siglo XX para crear como crea la naturaleza, en lugar de imitar sus apariencias externas. Expresa la manera directa a través de la cual estos tres artistas (Cunningham, Johns y Cage) trabajan con el espacio, el tiempo y la sustancia del mundo que les rodea, mundo a veces energético o callado, visible o invisible, audible o inaudible. Es el caso de John Cage con el sonido ambiental, o el de Cunningham con el uso de las energías corporales, o el de Johns a través de las ideas, las impresiones de los sentidos y las percepciones expresadas en términos visuales.” - Seymour A.(Ibidem:10 – 11)

7. 12. 3. John Cage.



Imagen 83: John Cage, *El Makrocósmos de George Crumb, vol1 movimiento 12, Galaxia espiral*

De Cunningham, Johns y Cage, Cage era el mayor y el que desarrolló la carrera más larga y prolífica. John Cage, que murió en 1992, es un caso especial en las artes y particularmente en la visualización de la música. De joven, se interesó mucho por la música y las artes visuales, y estudió ambas, explorando y experimentando. Tras abandonar los estudios a la edad de diecisiete años, se fue a París, donde se quedó durante seis meses. Durante esta primera estancia se empapó de arte moderno y de la música que allí se estaba creando. Esta experiencia quedó grabada en su mente hasta que volvió para recorrer durante un año Europa y el norte de África. En este segundo viaje empezó a pintar, escribir y componer. Al principio, pintaba paisajes de una manera parecida a Van Gogh, y luego plasmó lo que veía en los reflejos de superficies esféricas de la arquitectura y el diseño, por ejemplo, la parte cromada de los faros delanteros de los coches, que parecían formas simples creadas por distorsiones ópticas; esto le llevó a pintar formas abstractas. Según Cage:

“Lo que a mí me resultaba interesante en ese momento era aplicar muy ligeramente óleo sobre lienzo, y hacerlo a través del uso, no de un pincel, sino de una brocha de fibra de acero.” - Cage J. (Bosseur J. Y., 1993: 51) ≈tbi

Desde entonces, Cage quedó fascinado por procesos ‘no comunes del arte’⁸⁶. La versatilidad juvenil de Cage acabó abruptamente cuando, a la edad de veintidós años, pidió a Arnold Schönberg que fuera su profesor de música. A Schönberg no le importó que Cage no tuviera dinero para pagarle, pero insistió en que dedicara su vida a la música y dejara las artes

⁸⁶ Mark Rosenthal defiende la opinión de que los grandes innovadores de las artes pueden dividirse entre los que son esencialmente inventores de nuevas formas de tratar el tema de la obra y los que, como Cage, son principalmente inventores de procesos nuevos. (d’Offay, 1989: 50)

visuales. Cage se sometió a las exigencias de Schönberg y se consagró exclusivamente a la música hasta después de la muerte de Schönberg. Con todo, un factor muy fascinante en la obra de Cage, y para muchos espectadores un elemento muy bello de su obra, es el aspecto visual de sus partituras (véase imagen 84). Cage hizo el siguiente comentario sobre una exposición llamada *Puntos en el espacio*, en la cual exhibió 63 páginas con las partituras que forman la sección de piano en un concierto suyo para piano y orquesta (1957 – 58):

“Esta exposición de holografías es más o menos el equivalente de una exposición de planos arquitectónicos para un edificio. A pesar de lo bellas e interesantes que resultan a la vista, fueron realizadas no como algo para ser apreciado por los ojos, sino más bien como indicaciones para que alguien lleve a cabo su construcción (un actor, un constructor...)” - Cage J. (Ibidem: 47) ≈tbl

Hegel decía que el arte que más se parecía a la música era la arquitectura. Esto es algo que Cage entendió perfectamente; sus obras musicales eran construcciones de sonido, y sus partituras visualizaciones de estas estructuras. Mark Rosenthal explicó su experiencia al ver una exposición de partituras realizadas por diferentes compositores:

“Fui a una exposición de manuscritos musicales en la Serpentine Gallery con mi amigo Diego Masson. Aproveché que Diego había dirigido una gran cantidad de las obras expuestas para preguntarle si las partituras que a mí me parecían las más difíciles de dirigir, realmente lo eran. Además de esto, hablamos también de las partituras como objetos para ver, y Diego me comentó, expresando muy claramente lo que pensaba tanto del pasado como del presente de la música, que una partitura que es visualmente bella, normalmente suena mejor que una que no lo es.” (d’Offay, 1989: 52) ≈tbl

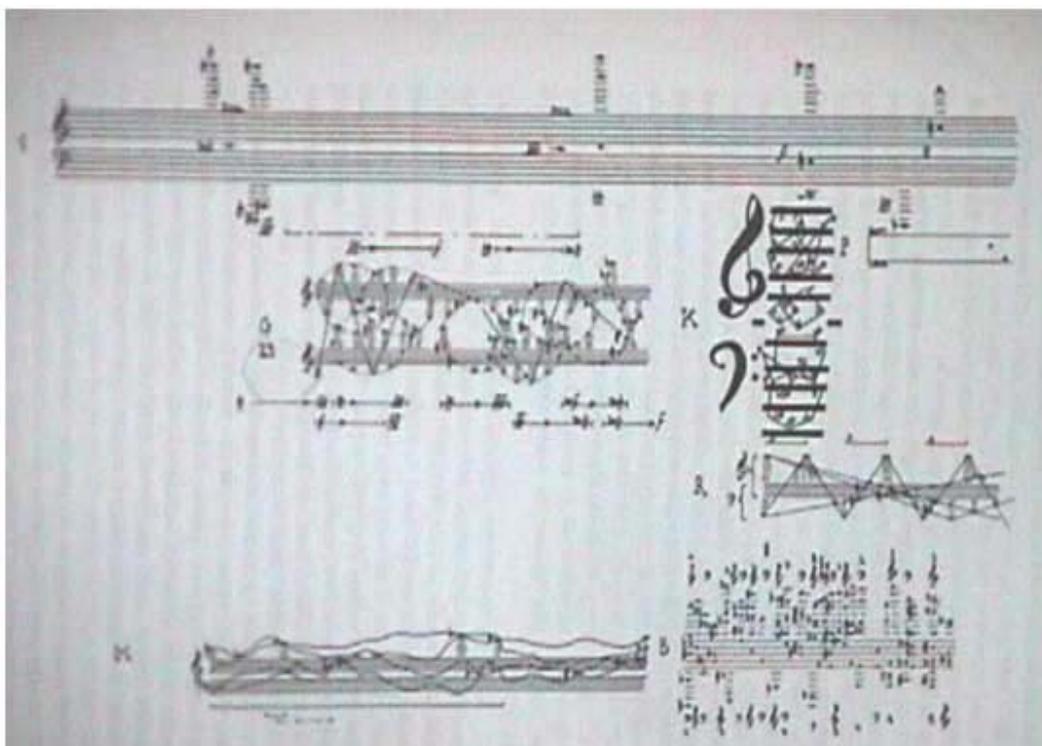


Imagen 84: Ejemplos de partituras musicales de John Cage.

Las posibilidades de que las partituras de John Cage fueran bellas a la vista aumentaban probablemente por el hecho de que Cage había sido pintor antes de hacerse discípulo de Schönberg. Cage no volvió a pintar hasta después de la muerte de Schönberg. Pero es muy posible que encontrara, gracias a su instinto también para lo visual, la relación sinestésica entre la representación pictórica y la música a través de sus partituras. Cage explicó la sensación que experimentaba al escribir la sección de piano de una obra musical:

“La satisfacción inmediata que obtengo de la parte de la partitura para piano en un concierto, es un sentimiento de gracia que emana de sentir la configuración (de las anotaciones en la partitura), lo que lleva a juntar cosas que normalmente no van juntas: una danza que emerge por la misma razón que el espacio de estas páginas representan el tiempo, la distancia y el ritmo.” – Cage J. (Bosseur J. Y., 1993: 51) ≈tbl

Tras la muerte de Schönberg, Cage rompió su compromiso de dedicarse en exclusiva a la música. En 1969, cuando Alice Weston, después de haber visto algunos manuscritos de la música de Cage, le pidió que hiciera un trabajo gráfico en memoria de Marcel Duchamp, aquél decidió volver a las artes visuales (d’Offay A. 1989: 51).

Bosseur, en su libro *Sound and the visual arts* (1993), entrevistó a Cage acerca de su obra visual:

"B: Para ti, ¿puede ser que la letra sea un puente entre el arte sonoro y el arte visual?"

JC: Sí.

B: Los Elementos Naturales – los cuatro elementos y la piedra también – parecen ser importantes en tus producciones gráficas. ¿Te hace sentir alguna relación especial con la naturaleza este tipo de trabajo? Es verdad que en tu música hay tal vez una relación con la naturaleza, pero parece ser más fuerte en tu trabajo visual.

JC: Sí, un poco más. En los años 30, cuando era mucho más joven, conocí a dos artistas: Maurice Graves y Mark Tobey [este último pintaba temas musicales de la época (véase imagen 85)]. Tobey cambió mi forma de ver una tarde que caminábamos por Seattle. Andábamos lentamente y él apuntaba todas las cosas que veía...Tobey era capaz de verlo todo, se daba cuenta de todo.

B: Ryoanji⁸⁷ es el título de una pieza de música, además del título de cuatro grabados en punta seca (véase imagen 86). ¿Qué relación hay entre estos dos proyectos?

JC: Los dibujos de Ryoanji y la partitura están hechos con las mismas piedras. Hice círculos alrededor de las piedras en el caso de los dibujos...y no dibujé totalmente alrededor de ellas en el caso de la música (escúchese pista 7 CD I), sino sólo de izquierda a derecha. Sin embargo, las piedras han sido puestas en la partitura como si fuera en algún espacio.

B: ¿Encuentras interesante utilizar transparencias para ver algo que no está en el trabajo, sino que más bien se encuentra tras él?

JC: Sí, es muy interesante. Pienso que nuestra experiencia hoy en día es una experiencia de reflexión, transparencia y collage: es decir, de ver varias cosas a la vez. Cuando vemos una cosa, por ejemplo este dibujo sobre la pared, también vemos las cortinas y otras cosas además de lo que creemos estar mirando; así que nuestra experiencia es la de ver más de una cosa a la vez.

⁸⁷ La palabra “Ryoanji” viene del japonés y es el nombre de un importante templo Zen de Kyoto famoso por sus jardines sagrados de piedras.

B: Has hecho collages en monotipos visuales y en tu música, por ejemplo en Fontana Mix (véase imagen 87). ¿Es tu enfoque muy distinto cuando haces un collage con sonido a cuando lo haces con elementos visuales?

JC: No, no lo creo. La única diferencia que he percibido ... es la importancia de lo vertical en la música y lo horizontal en las artes visuales. Los dos son bastante importantes en la pintura de Robert Rauschenberg: lo vertical y lo horizontal. Sus pinturas son casi intersecciones, parecido a Mondrian pero desde el punto de vista de la representación de la experiencia.” (Bosseur, 1993: 124 – 32) ≈tbl



Imagen 85: Mark Tobey, *Melodía de Broadway*, 1936

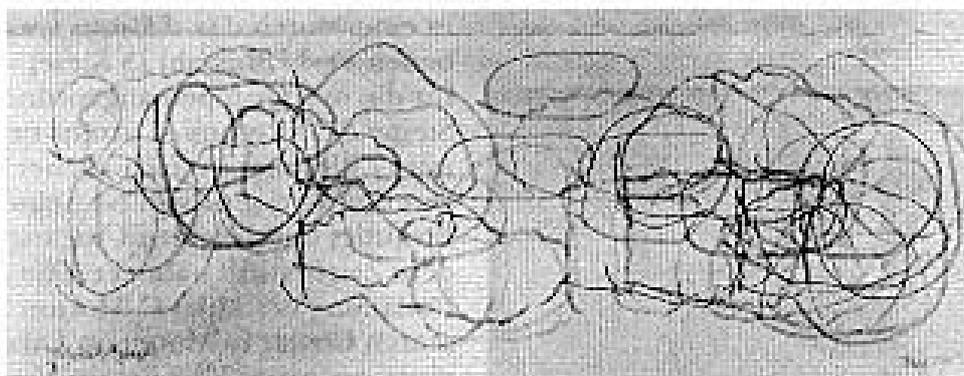


Imagen 86, John Cage, *Ryoanji*, 1988

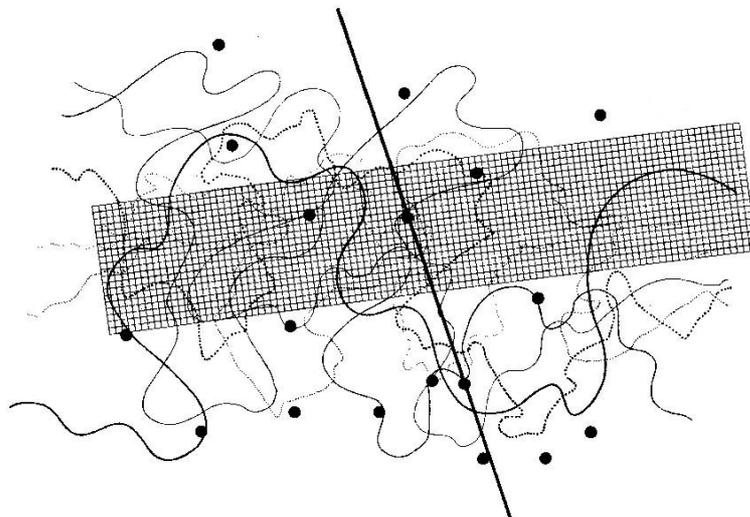


Imagen 87: John Cage, *Fontana Mix*, 1990

En la investigación sobre los aspectos visuales de determinadas partituras musicales, Bosseur llegó a la siguiente conclusión:

“La búsqueda de una representación del fenómeno musical y la comprensión del espacio como un componente completo y adecuado de la experiencia auditiva, pueden responder a intenciones estéticas extremadamente divergentes. Esto se ha hecho patente a lo largo de las últimas dos décadas [1970 – 90] en las tendencias más abiertas y deterministas del pensamiento musical, que se han desarrollado unas al lado de las otras.” (Ibidem: 5) ≈tbl

7. 13. David Hockney, el pintor inglés de California.

Otro artista que ha creado una obra interdisciplinar importante en Estados Unidos desde 1974, es un pintor europeo. Nacido en Inglaterra en 1937, David Hockney ha trabajado tanto en los Estados Unidos como en su país natal, pasando a menudo largas temporadas en California y en Londres, donde ha pintado sobre varios temas.

El trabajo de Hockney que contiene más interacción sinestésica es el de sus escenografías para algunas óperas en EE.UU. (véase imagen 88). David Hockney, un auténtico sinesteta, fue examinado por el Dr. Richard E. Cytowic, neurólogo y especialista en sinestesia. Cytowic diagnosticó a Hockney como sinesteta de sonido con colores y formas. Hockney llegó a crear una fusión artística de los sentidos a través de la sinestesia trabajando en el diseño de escenarios para la ópera. Decía que los equivalentes visuales de la música se revelan por sí mismos. Sobre la experiencia de trabajar con una ópera de Ravel comentó que:

“...ciertas partes (de la música de Ravel) me parecen ser totalmente azules y verdes, y adoptan ciertas formas que aparecen naturalmente...” - Hockney D. (Cytowic, 2002: 312) ≈tbl



Imagen 88: Escenografía de David Hockney para la ópera de Maurice Ravel *L'enfant et les sortilèges*, Los Angeles, 1980.



Imagen 89: David Hockney, diseño para la escenografía de la ópera de Ravel *L'enfant et les sortilèges* - escena con coro de murciélagos, 1980.

Hockney no ha cultivado habilidades como músico. y al no saber leer partituras, para crear sus diseños se inspiró escuchando una y otra vez la música de la ópera de Maurice Ravel *L'enfant et les sortilèges* (1920-1925). Movía su brazo con el mismo ritmo e intensidad que la música para crear estas pinturas. Según Hockney:

“La descripción musical del árbol en el jardín (de una escena de la ópera L'enfant et les sortilèges) tiene cierta pesadez, como un verdadero árbol. Dibujé la forma del árbol mientras oía la música. Pinté los escenarios para Rossignol de la misma manera, siguiendo la música.” - Hockney D. (*Ibidem*: 312) ≈tbl

En 1974 empezó su primer diseño para la ópera *The Rake's Progress*. Para esta ocasión, Hockney tuvo que dejar al margen su razón, y sólo escuchar y utilizar su sinestesia e intuición. Esta renuncia al análisis de la música le procuró una experiencia más allá de sus expectativas. Observó que:

“(Lo que yo hacía) era involuntario y ‘lo entendía’. Tuve un registro (cambio de percepción) y de repente oí y sentí más de la música.” – Hockney D. (*Ibidem*: 313) ≈tbl

Hockney explicó que, en la ópera *L'enfant et les sortilèges*, la música no sólo dictaba el color, sino que también dictaba la forma y la pesadez del árbol en el escenario. Hockney quería expresar con esto una expansión, un volumen y un área visual que correspondía a la forma física que percibía a través de la música. Pintaba con un pincel de un metro de longitud, articulando sus movimientos desde el hombro mientras escuchaba la música, dejando que la música dictara el curso de sus brazos.

Cytowic hizo un estudio sobre la sinestesia de Hockney en la casa que este último tenía en California. Esto confirmó la existencia de efectos sinestésicos absolutos y relativos, al igualar el sonido y el color. El examen consistió en 120 pruebas por cada estímulo. En el estudio se emplearon Munsell Chips⁸⁸ de color. Además de notas musicales aisladas, Cytowic también utilizó melodías tales como arpeggios menores y mayores y tercetos de cuerdas. Algunos resultados fueron los siguientes: notas que se percibían como agudas tendían a evocar rojos, rosas y amarillos, mientras que las graves suscitaban respuestas muy restringidas y evocaban azules y púrpuras. Para Hockney, lo que más limitaba las respuestas eran las melodías. Así que este estudio parecía confirmar que el artista reconocía que la melodía musical podía dictar la forma, el color, la configuración y el movimiento de la pintura (*Ibidem*: 313 – 314).

Una vez que la atención de Hockney se fijó en el tema de la música, el artista se preocupó por el color y el espacio de una manera nueva para crear escenografías.

He aquí un extracto de una entrevista de Richard E. Cytowic a David Hockney:

“REC: Dices que pintas mientras escuchas música.

DH: Es muy difícil de describir porque es inefable⁸⁹. Con la música del árbol de Ravel, por ejemplo, recuerdo estar dibujando las líneas del árbol al compás de la música

⁸⁸ Munsell Chips son pequeños pedazos de cartón con diferentes colores de pintura. Se utilizan para comparar y escoger colores de pintura con un propósito cualquiera.

⁸⁹ Esta declaración de Hockney es importante. Cytowic hace la siguiente observación sobre estados tales como la inefabilidad en relación al éxtasis y a la sinestesia: *“En Las Variedades de la Experiencia Religiosa (1901), William James escribió acerca de las cuatro cualidades de la experiencia religiosa (del éxtasis): inefabilidad, paz, gnosis y trascendencia. Debemos notar que estos cuatro conceptos son también cualidades de la Sinestesia”* (Cytowic, 2002: 317)

porque tenían el mismo peso. Sabes que un árbol tiene un volumen y una pesadez, ¿no? Lo dibujé mientras oía la música. Para Rossignol y otras óperas sucedió lo mismo. Cuando estoy trabajando, escucho música todo el tiempo...

REC: ¿Puedes dar un ejemplo de haber oír algo y luego decir: "Esto es lo que describí específicamente"?

DH: El problema es que lo primero que dibujo no es lo más adecuado, aunque muchas veces sí. Esto lo atribuyo al hecho de que la música se te revela un poco más cuando la oyes una y otra vez. Simplemente hay más que lo que pensaste al principio. Ves, me estás pidiendo que te describa sentimientos verbalmente, algo que en el arte a veces no tienes por qué hacer. Muchas veces es imposible e innecesario decir lo que sentimos..." (Ibidem: 314 – 315) ≈tbl

Las experiencias creativas visuales y sonoras nos sumen en estados de éxtasis, inefabilidad, paz, gnosis y transcendencia; lo que se puede relacionar con la meditación, las experiencias espirituales y la experiencia sinestésica; se trata de cosas difíciles de explicar. De hecho, la mayoría de las veces en que un artista llega a uno o a todos estos estados, no sabe por sí mismo qué le está pasando. Lo incomprendible no quiere decir inapreciable. Cytowic opinó sobre esta experiencia y la relación entre el artista y el espectador por medio de una obra creada desde la experiencia sinestésica:

"Se supone que la estética basada en la sinestesia sólo puede ser marginalmente significativa para el público en general. Traídas directamente desde la visión personal del artista, podemos apreciar tales obras emocionalmente, pero sin una comprensión completa de su inspiración. Esto no significa de ninguna manera que las piezas no nos conmuevan, porque ciertamente lo hacen, y la música, tal vez más que otras artes, nos transporta fácilmente al cambio transitorio y místico de autoconciencia que se conoce como éxtasis. El éxtasis es simplemente cualquier pasión a través de la cual los pensamientos se esfuman y en la cual la mente se pierde por un tiempo."

(Ibidem: 317) ≈tbl

7. 14. Texas, 1994.

El 27 de agosto de 1994, en el Museo de Arte de la ciudad de San Antonio, en el Estado americano más conocido por sus pistolas y vaqueros, Texas, se inauguró la exposición *Synesthesia: Sound & Vision*. Fue una exposición principalmente de artes visuales: pintura, escultura, y multimedia. Sin embargo, esta exposición y muchos de sus artistas se hallaban bajo el influjo de un concepto musical del compositor británico Brian Eno, quien trató su medio como si fuera tangible. En el catálogo de susodicha exposición, organizada por el doctor Don Bacigalupi, Eno dijo a propósito de la música que:

"...la puedes cortar, apretar, comprimir, ponerla del revés, hacer collages con ella, es un medio plástico." – Eno B. (Bacigalupi, 1994: 3) ≈tbl

Este concepto de Eno puede acaso extrapolarse a otras formas de expresión: la pintura es un medio intangible; mientras pintamos los lienzos, creamos partituras para canciones que suenan dentro de las profundidades del espectador. Cuando un artista pinta un cuadro con éxito, lo que busca crear algo más que tangible y puramente visual, es una idea o sentimiento más allá de lo físico dentro del espectador.

He seleccionado algunos de los artistas de la exposición *Synesthesia: Sound & Vision*

para citar sus comentarios sobre su obra y así dar una idea de la concepción de la sinestesia en las artes visuales por parte de algunos artistas recientes:

Steve Brudniak nació en 1961 y vive en Austin, Texas. Su obra *Sacramento de la reconciliación de Id* fue creada en 1992:

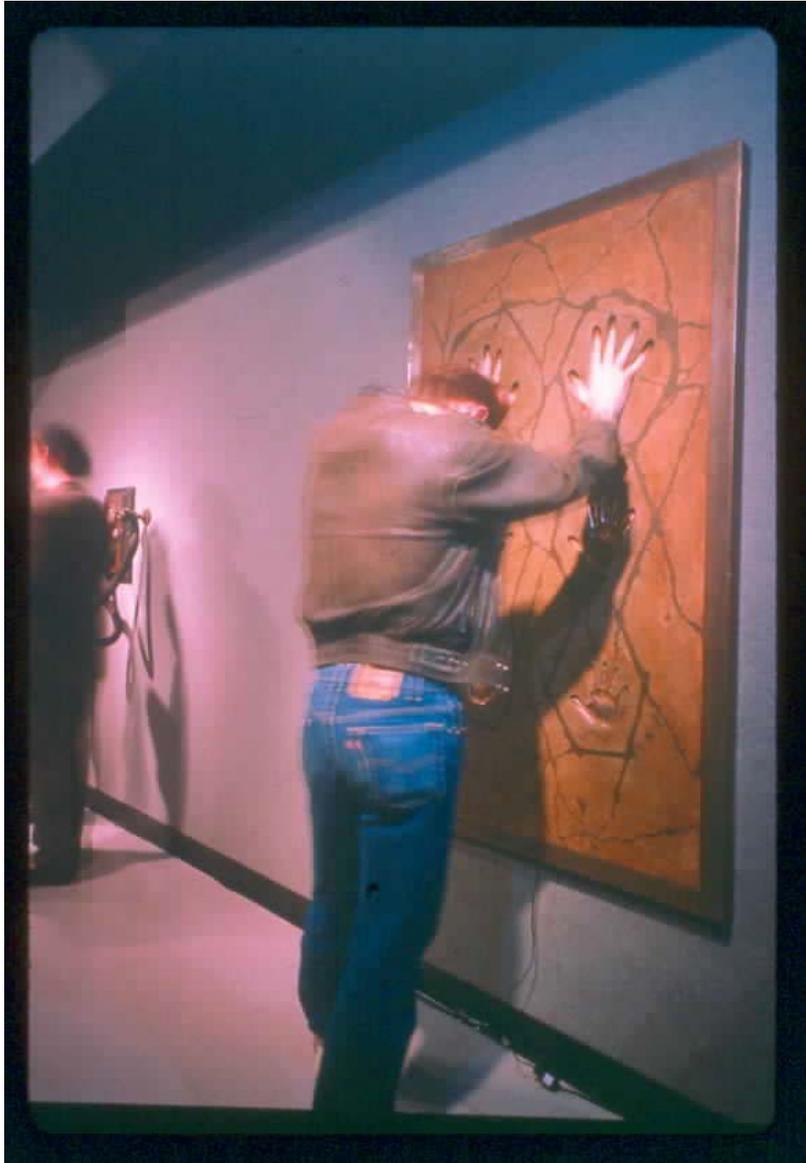


Imagen 90: Steve Brudniak con su obra *Sacramento de la reconciliación de Id*, 1992

“Desde la pasada década he intentado incluir medios en mi obra que afectan a todos los sentidos; algunos están diseñados para inducir cambios directamente en el subconsciente. El mundo está lleno de cosas para tocar, ver, oler, oír, saborear y para pensar en ellas, razón por la cual me parece muy natural incorporar este fenómeno en mi obra.” - Brudniak S. (Ibidem: 13) ≈tbi

Claudia Matzko nació en 1956 y vive en Cleveland, Ohio. Su obra *Marcha funeraria (Chopin)* fue creada en 1994:



"En la *Marcha funeraria* de Chopin, la música utiliza el silencio como un mecanismo para producir el sonido, y fue un ejemplo para este mural. La pérdida es también la muerte. El ejemplo está ligeramente expuesto... dejando una señal de la música en la pared." – Matzko C. (*Ibidem*, 1994: 23) ≈tbl

Imagen 91: Claudia Matzko, *Marcha funeraria (Chopin)*, 1994

Christian Marclay nació en 1955 y vive en Nueva York. Su obra *sin título* fue creada en 1991:

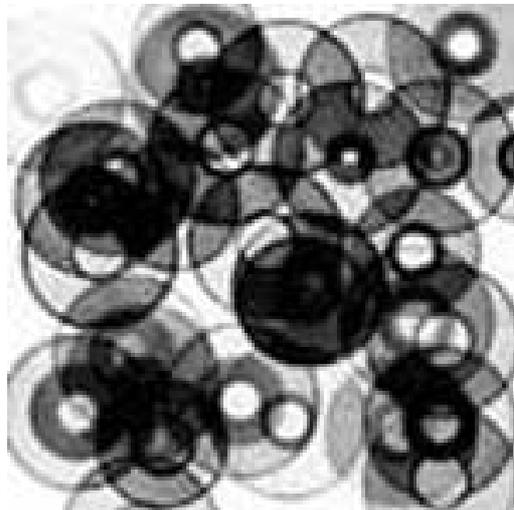
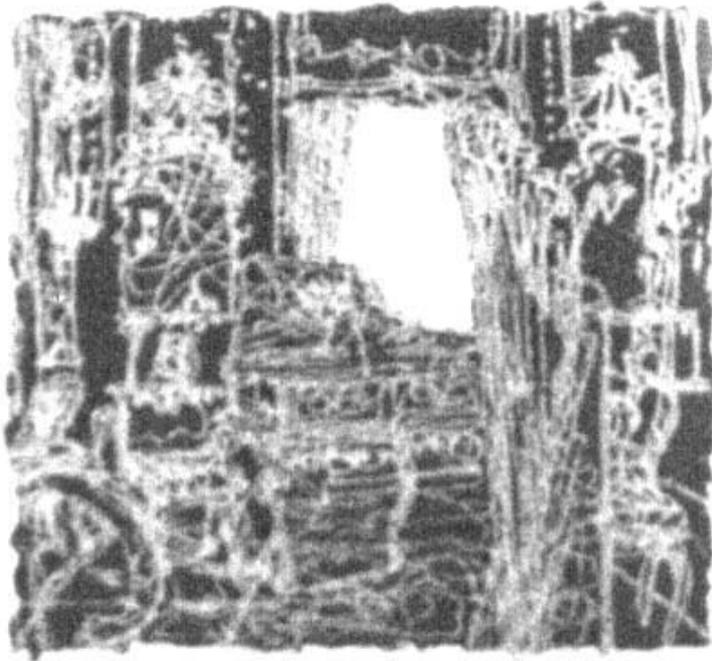


Imagen 92: Christian Marclay,
sin título, 1991

"En nuestra cultura los ojos dominan los sentidos. Adoramos la imagen y decimos que una imagen vale más que mil palabras. A través de la representación del sonido en mi trabajo intento desestabilizar la hegemonía (de la imagen), no tanto con la intención de quitarle su posición primaria, sino más bien en un intento de combinar los dos sentidos y ponerlos en diálogo." – Marclay C. (*Ibidem*: 22) ≈tbl

Ben Schonzeit nació en 1942 y vive en Nueva York. Su obra *El cuarto de la Música # 22* fue pintada en 1978:



"Pienso que mi técnica es como la de un músico: tomando una partitura como materia prima puedo tocar las mismas notas muchas veces, en muchas formas distintas. La foto de esta habitación fue mi partitura: no quería sugerir que había sólo una manera de leer esta partitura, así que tomé el tema básico y varié su color, su sentido, su humor; jugué con ella. Luego, obviamente, fui el compositor. Tenía el tema, lo usé en pequeñas piezas al igual que se haría en una sinfonía. Lo hice de una forma y luego de otra y después lo puse de cabeza."
– Schonzeit B. (*Ibidem*: 29) ≈tbl

Imagen 93: Ben Schonzeit, *El cuarto de la Música # 22*, 1978

7. 15. Carol Steen y Mark Safan: pintores sinestésicos del siglo XXI.

Carol Steen es una pintora sinesteta y miembro de la Asociación internacional de sinestesia. Carol tiene sinopsia, una forma de sinestesia en la cual uno ve colores cuando oye sonidos. Además de colores a través del sonido, ve colores en concurrencia con otros sentidos. Steen ve el alfabeto en colores, donde cada letra tiene un color distinto; así que los nombres obtienen un color en particular, no sólo por su sonido sino también por las letras que los integran. Creó una escultura dedicada al Dr. Cytowic, cubriéndola con una pátina del color del nombre "Cytowic": un verde claro. Por otro lado, también ve colores cuando tiene sensaciones táctiles, especialmente con fuertes dolores (Duffy P. L., 2001: 51- 57); estos últimos han inspirado algunas de sus pinturas (véase imagen 94). Steen dice que su obra:

"...se trata del misterio esencial que conecta todas las cosas. En el corazón de aquella conexión está el color y el ritmo." - Steen C. (*Ibidem*: 57) ≈tbl

Mark Safan, además de sinesteta, es pintor y músico. Cuando empezó a pintar y componer música, se dio cuenta de que la música y la pintura compartían color y sonido. Al ver una pintura de Mark Rothko, Safan oía violoncelos. Y observó que el disco de *Sergeant Pepper*, de The Beatles, estaba saturado con colores. Safan, que pinta basándose en sus experiencias sinestésicas, creó su propia imagen del sonido de violoncelos (véase imagen 95). Afirma que frecuentemente oye melodías internas mientras pinta (*Ibidem* :114).

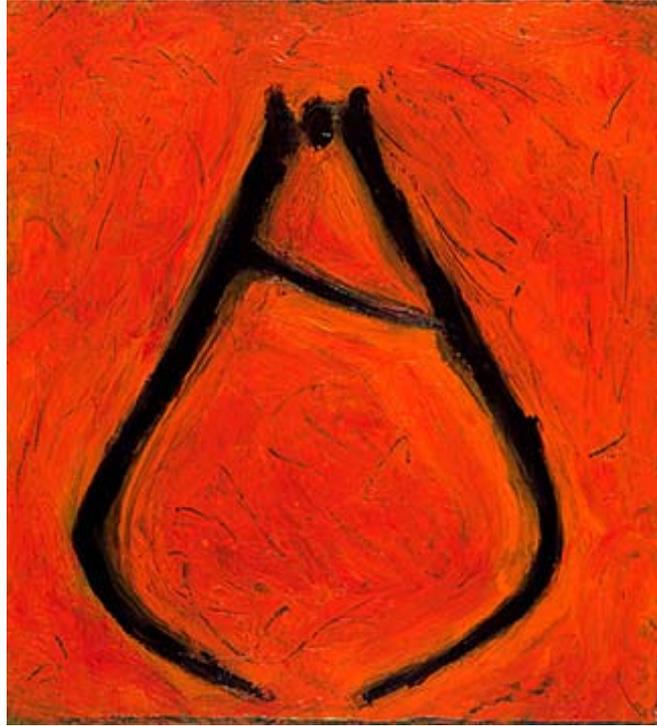


Imagen 94: Carol Steen, *Calibrador Naranja*, 1987



Imagen 95: Mark Safan, *Ohnetitel*, 1998

7. 17. Latinoamérica

A pesar de la importancia de los movimientos artísticos europeos y norteamericanos en la pintura y la música, y de las relaciones que mantuvieron entre sí durante el siglo XX, considero importante mencionar algunos pintores de Latinoamérica relacionados con el sonido y la sinestesia.⁹⁰

En el arte latinoamericano hay una tradición simbolista basada en la riqueza de la mezcla de culturas, como muestra en México el arte de Sequeiros y Rivera, o más recientemente Toledo o Galán (el arte latinoamericano también ha sido muy político por la misma razón). La música latinoamericana ha sido igual de importante en los últimos siglos que en el resto del mundo occidental. Además, la gente que vive en Latinoamérica es tan sensible a la sinestesia como la de cualquier otra parte del mundo.⁹¹ El movimiento de artistas fue igual de importante en Latinoamérica que en América del Norte, y la influencia de las vanguardias europeas sobre América del Norte también se dejó notar en Latinoamérica.

7. 17. 1. Desde Argentina.

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, conocido como Xul Solar, nació en Argentina en 1887, donde creció y estudió. En 1912, tras terminar la carrera de Arquitectura e Ingeniería en el Colegio Nacional de Buenos Aires, se embarcó hacia Hong Kong. No llegó a pisar Asia: se detuvo en Londres y viajó a través de Europa, conociendo el arte europeo del momento. Empezó a pintar por su cuenta en 1914. Luego se interesó en varios movimientos e ideas del momento, por ejemplo el futurismo y el orfismo. Mientras vivía en Europa, estudió el ocultismo asiático, la teosofía y la meditación. Estos elementos debieron de tener mucho que ver con su punto de vista sinestésico sobre el arte.

Antes de volver a Argentina, durante una de sus estancias intermitentes en Alemania, pintó *Nana Whatzin* (1923) (véase imagen 96), y de vuelta a Argentina pintó *San danza (Baile Sagrado)*, 1925 (Rasmussen W, 1993: 397). Xul Solar volvió a Buenos Aires en 1924 y formó parte del grupo *Martín Fierro*, con artistas de otras disciplinas, por ejemplo el escritor Jorge Luis Borges.

⁹⁰ La pintura latinoamericana es tan profunda como la europea. La pintura precolombina se desarrolló a lo largo de los siglos antes del descubrimiento de América por los europeos. En la pintura precolombina, especialmente en la de los templos Mayas, se han hallado símbolos visuales que representan fenómenos acústicos tales como alguien hablando o cantando. Por otro lado, en Latinoamérica siempre ha existido una fuerte tradición musical y ritual relacionada con el ritmo y la imagen. Aun así, en esta tesis sólo menciono cuatro pintores latinoamericanos que han experimentado influencias similares a las de los artistas europeos y norteamericanos que he mencionado anteriormente.

⁹¹ En el libro *La Historia Natural de los sentidos*, Diane Ackerman explica que es sorprendente cómo los sinestetas, cuando relatan sus experiencias, identifican sonidos con ciertas formas y colores de manera parecida, con independencia de que su lugar de origen sea EE.UU., Inglaterra, la península de Mahali o el lago de Tanganyika. (Ackerman, D. , 1994: 290)



Imagen 96: Xul Solar, *Nana Whatzin*, 1923

Mientras Xul Solar vivía y trabajaba en Europa, el pintor Martín Blazco pasó, sin saberlo, los primeros años de su vida muy cerca de Solar, en Berlín. Blazco nació en Berlín en 1920 y viajó en dirección contraria a Solar: en 1939 inmigró a Argentina. En 1945 formó con otros artistas, como Arden Quin, otro grupo artístico en Argentina, el llamado Madí. En 1947 Blazco rompió con el grupo Madí y desarrolló una teoría propia sobre el ritmo de la naturaleza y la bipolaridad.

Según Blazco, el ritmo de la naturaleza es la base de la armonía creativa en las artes. Esto mantiene el equilibrio entre las relaciones vitales: el sí y el no, la vida y la muerte, el silencio y el sonido, la luz y la sombra. Son estos contrastes los que crean la bipolaridad dialéctica en la cual se fundamenta toda realidad, desde las cosas más simples, como una cuadrícula en blanco y negro, hasta el desarrollo de sistemas caóticos como las imágenes de fractales de Mandelbrot o las fugas musicales de Bach. En sus trabajos en escultura y pintura, Blazco utilizó principalmente la geometría abstracta para expresar sus ideas (*Ibidem*:193).

7. 17. 2. Alejandro Otero.



Imagen 97: Alejandro Otero, *Color-ritmo 68*, 1960 – 1971

Alejandro Otero fue un pintor que ejerció una influencia importante sobre la evolución de conceptos artísticos en su país de origen, Venezuela. Otero nació en Mantec, Venezuela, en 1921 y estudió en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas entre 1939 y 1945. Empezó a enseñar pintura antes de terminar sus propios estudios, en 1943. Pero cuando realmente mostró a sus contemporáneos venezolanos lo que era la pintura de vanguardia fue a su regreso de su primer viaje a Europa, en 1949. Ese año exhibió sus primeras obras abstractas en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Estas obras provocaron mucha polémica y crítica, pero dieron renombre a Otero. El pintor continuó experimentando y viajando a Europa y Estados Unidos, y exploró nuevas ideas para renovar su obra. A principios de los años cincuenta conoció a Mondrian, quien influyó mucho en su obra. En 1955 empezó a pintar una serie de cuadros llamados *Colorritmos* (véase imagen 97). Estos “colorritmos” tienen mucho que ver con la obra de Blazco, porque muestran el equilibrio de la naturaleza armónica de la realidad sonora a través de contrastes de colores geométricos. Desde entonces, y hasta su muerte en 1990, Otero trabajó en muchas ciudades de Europa, EE.UU. y Latinoamérica sobre una gran variedad de temas, en pintura, escultura, multimedia y educación artística (*Ibidem*: 295 y 398).

7. 17. 3. Roberto Matta.

El chileno Roberto Matta representa un caso especial en la pintura sinestésica. Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren nació en Santiago de Chile en 1911 y estudió Arquitectura en la Universidad Católica de Santiago. No empezó a pintar hasta 1938, aunque se dedicaba a dibujar en su tiempo libre desde mucho antes. En 1933 viajó a Europa, donde conoció a Federico García Lorca y Salvador Dalí. Dalí le presentó a André Breton en 1936. Impresionado por los dibujos de Matta, Breton lo invitó a ser miembro del grupo surrealista. En 1938 Matta empezó a pintar motivado por el entusiasmo del pintor metafísico Gordon Onslow Ford (véase imagen 98). Al inicio de la II Guerra Mundial, Matta escapó de Europa a Nueva York con muchos otros artistas. En los años siguientes fue influenciado por diversos artistas y movimientos, por ejemplo Marcel Duchamp, Asger Jorn y el Situacionismo⁹². Trabajando en Europa y América, encontró un estilo muy propio a través del cual era capaz de expresar desde sus ideas más políticas hasta las más juguetonas y más abstractas, incluyendo conceptos sinestésicos (*Ibidem* : 385).

Matta es un artista que se sumergió profundamente en su propio subconsciente, más allá del mundo abstracto, para encontrar un nuevo universo lleno de personajes fantásticos. Podemos ver que en las profundidades de este artista existe una fuerza sinestésica que no se limita a la abstracción, sino que constituye un nuevo mundo con otras reglas y relaciones no existentes en la realidad que percibimos a diario. Esto, aunque relacionado con conceptos surrealistas, no es tan surreal. Me permito darle un término nuevo: *neorreal*. Roberto Matta, que se relacionó con artistas surrealistas entre las dos guerras mundiales, se defiende del encasillamiento como surrealista proclamando:

“¡No soy, de ninguna manera, surrealista, soy un realista del sur!”
- Matta R. (Amasatevi, 1991: 1)

⁹² El Situacionismo es un movimiento que nació en Europa a finales de los años cincuenta, impulsado por pintores como Asger Jorn y escritores como Rauol Vanegheim y Guy de Bord.

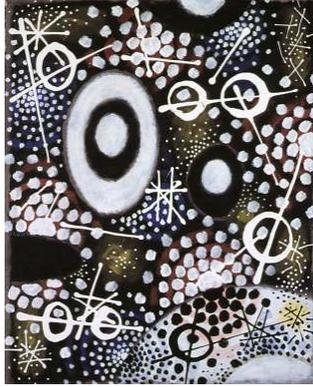


Imagen 98: Onslow Ford, Onslow Ford, *La vida es un misterio*, 1995

Una obra particularmente sinestésica de Matta es *Ecouter vivre* (véase Imagen 99), 1941. Se podría discutir durante horas sobre el tema aquí desarrollado. La cuestión, empero, quedará sin respuesta.



Imagen 99: Roberto Matta, *Ecouter vivre*, 1941

El Mattalogo es un catálogo de una exposición de Roberto Matta de 1991 llamada *Las once musas de la música y nueve no identificadas* (véase imagen 100). Su editor nos hace una pregunta sobre la obra de Matta difícil de responder:

“¿Son mujeres, son hombres o simplemente seres asexuales, esos personajes que se agitan en ‘acciones’? Tiras cómicas delirantes de ese Olimpo suyo, en el que las musas le han servido de pretexto para desencadenar una barahúnda fenomenal. Gracias a Matta nos parece lógico, pues, que estos simpáticos monstruos lean el periódico, hablen por teléfono, manejen el vídeo, lleven una pantalla de TV en el vientre. ¿Por qué no?” (Ibidem: 10)



Imagen 100: Roberto Matta, *Songo d'Amore*, 1980

De la sinestesia de sensaciones sonoras transmitidas a través de la pintura encontramos mucho en la obra de Matta:

“Los brazos de goma de los violinistas describen tantos arabescos como el cuerpo elegante de sus propios violines. El mismo pentagrama se desarticula y no es más un alambrado horizontal que se respete. De ahí que la orquesta suene tocada por seres de ectoplasma, o que los cantantes abran tamañas bocas frente a pianos desarticulados que dejan escapar las notas...” (Ibidem: 10)

Matta explica lo que es crear una obra a través de una descripción poética llamada *El Prisionero de la luz*:

“(Sol hasta las raíces)

Es curiosa la insistencia con la que el subconsciente o la memoria es una verdadera naturaleza, casi visible, no al ojo desnudo, sino a una forma del verbo ver. Chorrean gotas del ‘Prisionero de la luz’, como si hubiera una secreción de este signo con respecto a las raíces del sol. El sol es un árbol que vuelve a crecer por un subterráneo de pequeños gérmenes. Todo ocurre entre pliegues, en una materia viscosa en vías de solidificación.” - Matta R. 1937 (Ibidem: 4)

Matta entendía instintivamente que la visión del artista no se encuentra precisamente en la cara, directamente bajo la frente, dentro de estas dos bolas de cristal coloridas que llamamos ojos, sino más bien dentro de los sentimientos. Como él mismo dijo:

“¡El corazón es un ojo!

Toda forma es la historia de la dificultad y de la necesidad de una especie.

La forma no se explica, se hace.

Si el universo es único, hay una red que enlaza los fenómenos, que, a su vez, están enlazados como los elementos que constituyen el cuerpo de un hombre.

Quien siente su propio cuerpo, siente el mundo, la discordia de su armonía.

El mundo, el universo, es sano, armónico-desordenado, donde incluso la enfermedad puede tener solución” (Ibidem: 4)

Roberto Matta decía que el arte podría:

“Reanimar la realidad de la naturaleza en la naturaleza humana. Si el mono ha llegado a ser hombre, el hombre llegará a ser gracia: cuadrúpedo, seres acuáticos, árbol químico de la angelical indígena. Sistema musical de las relaciones sorprendentes de un nuevo humanismo. ” – Matta R. (Ibidem: 5)

Si comparamos este último renglón de Matta con lo que los sacerdotes órficos indicaban que era el origen del universo, el caos primordial y la base de la conciencia humana, podemos volver a nuestro origen: el sonido.

8. Cronología de la sinestesia audiovisual.

Siglo VI antes de Cristo ✦ **Pitágoras**, discípulo del orfismo, inventa la primera escala musical, crea la teoría del Tetraktys y de la armonía de las esferas, según la cual cada planeta del cosmos corresponde a una nota musical.

Siglo IV antes de Cristo ✦ **Platón** modifica el concepto de **Pitágoras** de la armonía de las esferas añadiendo un color a cada planeta.

1500 ✦ Las primeras fugas musicales son compuestas alrededor de esta fecha.

1685 – 1750 ✦ **J. S. Bach** dice que la nota “fa-bemol” es un tono gris y “mi-bemol” verde.

1704 ✦ **Sir Isaac Newton** publica la primera correspondencia entre la escala musical y el arco iris a través de una rueda armónica de colores en su *Tratado de óptica*.

1709 – **Erasmus Darwin** creó el primer instrumento de multimedia con un clavicordio con linternas llamado clavecín ocular

1725 ✦ Los conciertos multi-modales se hacen populares.

1792 ✦ **J. W. von Goethe** publica su *Tratado de ópticas* en dos volúmenes, el cual contiene su teoría de los colores.

1798 – 1863 ✦ **Eugene Delacroix**, pintor romántico, apoya la idea de la musicalidad de la pintura.

1808 ✦ **Ingres** pinta *La bañista de Pincon*.

1810 ✦ **Phillip Otto Runge** diseña la primera esfera de colores.

1812 ✦ El primer caso de un sinesteta publicado por el **Dr. G. T. L. Sachs**

1835 ✦ *La filosofía de las bellas artes* de **G. W. F. Hegel** es publicada cuatro años después de la muerte de su autor.

1845 ✦ **Richard Wagner** compone la opera *Lohengrin*, que estimulará sinestésicamente años más tarde a **Wassily Kandinsky**.

1848 – 1903 ✦ **Paul Gauguin**, pintor post -impresionista, busca sensaciones sinestésicas en su pintura.

1857 ✦ **Charles Baudelaire** publica el poema *Correspondencias*.

1862 ✦ **James McNeil Whistler** pinta *Sinfonía en blanco*.

1873 ✦ **Arthur Rimbaud** publica su poema sinestésico *Vocales*.

1875 ✦ **Madama Blavatsky** funda la sociedad teosófica.

1878 ✦ **Modest Mussorgsky** compone la pieza musical *Cuadros de una exposición*.

1889 ✦ **Oscar Wilde** compone su poema *Sinfonía amarilla*.

1885 ✦ Se funda el **Wagnerismo** en Europa, un movimiento que sigue, a través de conceptos sinestésicos, las ideas de Wagner sobre la creación de la obra de arte integral o el arte que estimula todos los sentidos a la vez.

1892 ✦ **Jules Henri Poincaré** crea el primer sistema matemático de la Teoría del Caos con su fórmula de la *Enredadera Homoclínica*.

1901 ✦ **Frântițec Kupka** pinta *Balada - Los júbilos de la vida*, basado en la filosofía teosófica de la armonía del universo.

1903 ✦ **Henri Bergson** publica *Una introducción a la metafísica*.

1905 ✦ **Albert Einstein** publica *Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento*, que contiene la teoría de la relatividad y sus ideas sobre la cuarta dimensión.

1907 ✦ **Pamela Coleman Smith** pinta *Sonata No. 11 de Beethoven*.

✦ **M. K. Čiurlionis** pinta *Star Sonatta Allegro*, además de varios otros cuadros y composiciones musicales influenciados por la teoría de que el universo se basa en una armonía musical.

✦ Nacimiento del cubismo con la pintura de **Pablo Picasso** *Las señoritas de Avignon*.

1908 – 1912 ✦ **Thomas von Hartmann** y **Wassily Kandinsky** colaboran en la obra teatral *El sonido Amarillo*.

1909 ✦ Nacimiento del futurismo, movimiento interesado en expresar la realidad industrial, el futuro tecnológico y el ruido de la ciudad. Algunos seguidores son **Luigi Russolo**, **Umberto Boccioni**, **Giacomo Balla** y **Carlo Carrà**.

✦ **Alexie von Jawlenski**, **Gabriel Münter** y **Wassily Kandinsky** forman la nueva Asociación de artistas de Munich.

✦ **Frântițec Kupka** pinta *Piano teclado, Iago*, inspirado en la música cromática de **Young** y **Helmoltz**.

1909 – 1910 ✦ **Henri Matisse** pinta su obra monumental *Música*, que luego es destruida por el fuego.

1910 ✦ **Frântițec Kupka** pinta *Amorfa, fuga en dos colores*, considerada la primera pintura totalmente abstracta, que ha sido comparada con la *Enredadera Homoclínica* de **Jules Henri Poincaré** de 1892, con los fractales de **Benoit Mandelbrot** de 1979 y las fugas musicales de **J. S. Bach** del siglo XVIII.

✦ **A. N. Scriabin** compone la obra musical *Prometeo, poema de fuego*, una obra de arte integral inspirada en el Wagnerismo, la Teosofía, Goethe y el Orfismo.

✦ **Georges Braque** pinta el cuadro cubista-instrumentalista *Mandolina*.

1910 - 1913 ✦ **Baranov-Rossiné** pinta la serie *La creación - Adán y Eva* y composiciones abstractas.

1911 ✦ **Wassily Kandinsky** pinta *Composición III*, inspirada en estímulos sinestésicos experimentados a través de un concierto de **Arnold Schönberg**.

✦ **Arnold Schönberg** pinta varios cuadros de su serie de *Visiones* y publica su ensayo *Problemas en la enseñanza del arte*.

✦ **Umberto Boccioni** pinta dos cuadros sinestésicos: *La risa* y *El ruido de la calle entra en mi casa*.

✦ El norteamericano **Arthur Garfield Dove** pinta una de las primeras imágenes abstractas americanas, *La Naturaleza simbolizada*.

1911-12 ✦ **Pablo Picasso** pinta el cuadro cubista-instrumentalista, *mujer con guitarra*.

1912 ✦ **Henri Bergson** publica *¿Qué es la obra de Arte?*

✦ Exposición en el Salón d'Automne de París donde se exhibe la primera pintura totalmente abstracta: *Amorfa, fuga en dos colores*, pintada por **František Kupka** en 1910.

✦ **Wassily Kandinsky** publica *Sobre lo espiritual en el arte*,

✦ **Arnold Schönberg** y **Wassily Kandinsky** comienzan su amistad.

✦ *Der Blaue Reiter* se publica con la colaboración de **Wassily Kandinsky**, **Gabriel Münter**, **August Macke**, **Paul Klee** y **Franz Marc**.

✦ **Marcel Duchamp** pinta *Desnudo bajando las escaleras No. 2*.

✦ **Juan Gris** pinta el cuadro cubista-instrumentalista *Guitarra y Flores*.

✦ El pintor norteamericano **Marsden Hartley**, durante su estancia en Europa, pinta *Tema Musical (Sinfonía Oriental)*.

✦ El pintor americano **John Marin** pinta *Movimiento de la quinta avenida*.

✦ El pintor argentino **Xul Solar** llega a Europa.

✦ **Rudolf Steiner** funda la sociedad de antroposofía.

1913 ✦ Nace el Orfismo como género artístico, inspirado en la obra de **František Kupka**.

✦ El pintor francés **Francis Picabia** llega a Nueva York y expone algunos cuadros abstractos musicales en la Armony Show, hecho que influencia mucho al ambiente artístico de Nueva York.

✦ El pintor Futurista Italiano **Carlo Carrà** publica su ensayo *La pintura de sonidos, ruidos y olores*.

✦ Exposición sincromista en la Galería Bernheim-Jeune de París con los pintores **Stanton Macdonald Wright** y **Morgan Russel**.

✦ **Prampolini** publica *Cromofonía, el color de tonos*.

✦ El psicólogo alemán **Carl Gustav Jung** publica *La psicología de lo inconsciente*.

1913 – 1914 ✦ **Giacomo Balla** pinta *Velocidad abstracta + sonido*.

✦ El artista de Nueva York **Joseph Stella** pinta *Batalla de luces, Mardi Gras*.

1914 ✦ **Robert Delauney** pinta *Delirios II, alquimia del mundo* (inspirado en el poema *Vocales* de **Rimbaud**, de 1873).

✦ **Sonya Delauney** pinta *Prisma eléctrico*.

✦ **Baranov Rossiné** comienza a construir su piano optofónico.

✦ Nacimiento del Vorticismo en Inglaterra con los pintores **Whyndham Lewis** y **David Boomerberg** y con el poeta **Ezra Pound** como su portavoz.

✦ **Whyndham Lewis** pinta *Danza a dúo en rojo*.

✦ **David Boomerberg** pinta *Bailarín*.

1915 ✦ **Max Weber**, pintor Metafísico americano originario de Rusia, pinta *Ritmo e interior de la cuarta dimensión*.

1916 ✦ Nacimiento del Dadaísmo.

✦ **Rudolf Steiner** publica *Euritmia: Lenguaje Visible del Alma*.

1917 ✦ **Johannes Itten** pinta *Güner Klang*.

1919 ✦ Se funda la escuela de la Bauhaus, en la cual **Wassily Kandinsky**, **Alexie von Jawlensky**, **Paul Klee** y **Johannes Itten** son profesores.

✦ **Georgio O'keefe** pinta dos pinturas abstractas musicales, *Música azul y verde* y *Música rosa y azul*, inspiradas en la publicación de **Wassily Kandinsky** *Sobre lo espiritual en el arte*.

1920 ✦ Se forma el grupo de los Musicalistas, liderado por los artistas sinestetas **Charles Blanc-Gatti** y **Henri Valensi**.

✦ **Herni Valensi** pinta *El aire*.

1921 ✦ **Paul Klee** pinta *Fuga en rojo*.

1923 ✦ **Xul Solar** pinta *Nana Whatzin*.

1924 ✦ **Man Ray** revela su fotografía *El violín de Ingres*.

1925 ✦ **Paul Klee** pinta *Sonido antiguo*.

✦ **Hans Kayser** escribe *Orpheus, acerca del sonido del mundo. Fragmentos morfológicos de una armonía general*.

1927 ✦ El físico alemán **Werner Heisenberg** formula el *Principio de incertidumbre*.

✦ **Adolf Hölzel** pinta *Composición lila-verde-azul*.

1928 ✦ **Wassily Kandinsky** pinta cuadros para la escenografía de la obra musical de **Modest Mussorgsky**, *Cuadros de una exposición*.

1930 ✦ **André Breton** publica el primer manifiesto surrealista.

1933 ✦ **Roberto Matta** viaja a Europa y conoce a **Federico G. Lorca**, **Salvador Dalí** y **André Breton** y se integra en el grupo de los surrealistas.

1933 – 1934 ✦ **Joan Miró** pinta la serie *Constelaciones*.

1936 – 1937 ✦ **Salvador Dalí** pinta un cuadro sinestésico, inspirado en estímulos gustativos, llamado *Canibalismo de otoño*.

1938 ✦ **Roberto Matta** comienza a pintar bajo la influencia del pintor metafísico **G. O. Ford**.

✦ **Stuart Davis** pinta un mural monumental, *Paisaje del swing*.

1939 ✦ **Henri Matisse** pinta su segunda obra llamada *Música*, con la cual dice que encuentra la fórmula perfecta para pintar.

1940 ✦ **Piet Mondrian** viaja a Los Estados Unidos, donde se introduce en el ambiente del jazz.

1941 ✦ **Roberto Matta** pinta *Ecouter vivre*.

✦ El pintor afro-americano **Aaron Douglas** pinta *Shore Leave*, creando una representación artística de la identidad afro-americana a través de la música del jazz.

1942 ✦ **Piet Mondrian** pinta *Broadway boogie woogie* y comienza *Victory boogie woogie*.

1943 –1944 ✦ **Alexander Rodchenko** pinta *Ritmo expresivo*.

1946 ✦ **Jackson Pollock** pinta *Sustancia reluciente* (de la serie *Sonidos en la hierba*), un antecedente del estilo que luego le dio fama, el *Action Painting*.

1952 ✦ Artistas catalanes, entre los que se encuentran **Joan Ponç** y **Antoni Tàpies**, colaboran con la Galería Layetana y el Hot Jazz Club en una exposición colectiva de pintura, dibujos y poesía inspirados en el jazz.

1959 ✦ **Miles Davis** graba su disco *Kind of blue*.

1960 ✦ En Venezuela **Alejandro Otero** comienza su serie *Colorritmos*.

1960 ✦ Nacimiento del arte conceptual, Fluxus y los Happenings, que se vuelven populares entre artistas de todas las disciplinas, especialmente en Norteamérica y Europa.

1961 ✦ **Rene Magritte** pinta *La feria pública*.

1966 ✦ Exposición en el museo de arte contemporáneo de Bélgica, *Las artes plásticas y la música*.

1967 ✦ En EE.UU. **Dick Higgins** crea su obra *1.000 sinfonías*, como parte de una serie de arte conceptual denominado *música pensable*.

✦ **Jimi Hendrix** compone la canción *Purple Haze*.

✦ Exposición en la Biblioteca Nacional de España *La música en las artes plásticas*.

1968 ✦ **A. R. Luria** publica uno de los informes psicológicos más importantes sobre un sinesteta, en su libro *La mente de un mnemonista*.

1970 ✦ **Miguel Pujol** colabora con pintores como **Alberto Casals**, **J. J. Tharrats** y **Antoni Tàpies** para hacer experimentos interdisciplinarios con la música y la pintura.

✦ **Ben Schonzeit** comienza su serie *El cuarto de música*.

1974 ✦ **Romare Bearden** pinta *At the Savoy*, sobre el ambiente popular afro-americano del baile y la música en Los Estados Unidos.

1977 ✦ El músico sinesteta, **Olivier Messiaen** compone su sinfonía *Aux canyons des étoiles* (*En los cañones de las estrellas*), inspirado en los colores de la tierra en el cañón Bryce en EE.UU.

1978 ✦ **Guy Murchie** publica *The seven mysteries of life* (*Los siete misterios de la vida*).

1979 ✦ **Benoit Mandelbrot** crea la serie de fractales por ordenador *La serie de Julia*, inspirados en la *Enredadera Homoclínica* de **Jules Henri Poincaré**.

1980 ✦ Se celebra en Nueva York y Londres la exposición *Dancers on a plane (Bailarines sobre un plano)*, que muestra el trabajo interdisciplinario de **Jasper Johns**, **Merce Cunningham** y **John Cage**.

1982 ✦ Exposición en el Museo de Bildenden, Kunst Leipzig, en Leipzig (Alemania) llamada *Musik ImBild*.

1989 ✦ **Catherine Arnaud** crea su instalación *Variations d'après un theme de J. S. Bach*.

✦ El **Dr. Richard E. Cytowic** publica para el MIT (el Instituto Tecnológico de Massachussets) el primer libro de texto sobre sinestesia, *Synesthesia: a union of the senses (Sinestesia: una unión de los sentidos)*.

1980 ✦ El pintor sinesteta **David Hockney** diseña la escenografía de la ópera de **Maurice Ravel** *L'enfant et les sortilèges*, para la Ópera de Los Angeles.

1987 ✦ **Carol Steen**, pintora sinesteta, pinta *Calibrador Naranja*, cuadro sinestésico inspirado en el estímulo táctil del dolor.

1991 ✦ **Roberto Matta** expone su serie *Las once musas de la música y nueve no identificadas*.

1992 ✦ **Steve Brudniak** crea su obra *Sacramento de la reconciliación de Id*.

1993 ✦ El neurólogo **Richard E. Cytowic** publica sus descubrimientos sobre la sinestesia en su libro *The man who tasted shapes (El hombre que saboreaba formas)*.

✦ Se funda la *Asociación internacional de sinestesia*.

1994 ✦ **Claudia Matzko** pinta *Marcha Funeraria (Chopin)*.

✦ **Ben Schonzeit**, **Steve Brudniak**, **Claudia Matzko**, **Christian Marclay** y otros artistas exhiben obras sinestésicas en el Museo de arte de San Antonio (Texas), en una exposición llamada *Synesthesia: Sound & Vision (Sinestesia: Sonido y Visión)*.

1998 ✦ **Kevin T. Dann** publica una crítica sobre la historia de la sinestesia en su libro *Bright colors falsely seen: Synesthesia and the search for transcendental knowledge (Colores brillantes vistos falsamente: sinestesia y la búsqueda del conocimiento transcendental)*.

1999 ✦ **Mark Safan**, músico y pintor sinesteta, pinta su obra *Ohnetitel*, inspirada en el sonido del violonchelo.

1999 ✦ Los doctores **Lawrence Marks** y **Gail Martino** publican sus descubrimientos y conclusiones sobre la sinestesia en un artículo para el periódico *Percepción*, en el cual presentan la hipótesis de que todo ser humano tiene sinestesia, sólo que para unos es más intensa que para otros.

2001 ✦ **Patricia L. Duffy** publica *Blue cats and chartreuse kittens*, un libro pop sobre la vida de los sinestetas.