

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 16 (2012)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino

Cintia Cristiá (Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina)

Resumen

Tras una breve referencia al estado del conocimiento sobre la relación entre música y plástica en los siglos XX y XXI, este artículo propone una tipología que puede servir como herramienta conceptual para caracterizar aquellas producciones o prácticas artísticas que articulan lo visual y lo sonoro en el proceso creativo o en la concretización de la obra. Se definen dos fenómenos básicos –migración o convergencia– y se desglosa el primero a fin de distinguir varios niveles de intercambio. Luego, mediante el análisis y la consideración del proceso creativo y las operaciones que tienen lugar en la subjetividad de quien trabaja con ambas artes se examinan distintos casos de estudio provenientes del campo artístico argentino en los que se pone a prueba dicha tipología.

Palabras clave

Música, plástica, relación, siglo XX, siglo XXI, Argentina

Fecha de recepción: octubre 2011

Fecha de aceptación: mayo 2012

Fecha de publicación: septiembre 2012

Abstract

After a brief literature review concerning the relations between music and the visual arts on the last and present centuries, this article proposes a typology that could be useful as a conceptual tool in order to characterize those artistic productions or practices that articulate visual and sound dimensions in the creative process or the final outcome. Thus, two basic phenomena are defined, migration or convergence, and the former is disarticulated with the aim of differentiating various levels of interchange. Finally, by analyzing and considering both the creative process and the operations taking place in the subjectivity of the person who works with both arts, various case studies selected from Argentinean artists are examined, testing on them said typology

Key words

Music, visual arts, 20th century, 21st century, Argentina

Received: october 2011

Acceptance Date: may 2012

Release Date: september 2012

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino¹

Cintia Cristiá

En su contradicción, las artes se entremezclan. [...] Las artes convergen sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente.

Theodor W. Adorno, *Sobre algunas relaciones entre música y pintura*

La presencia plástica de la música se realizó inicialmente a través de la representación de instrumentos musicales en muros, frisos y vasijas, pasando luego a otros soportes. El creciente interés por la representación de temáticas musicales derivó en la exploración de sus procedimientos específicos con el fin de emular sus efectos (véase Kandinsky 1989). Así, el pensamiento Romántico instala a la música como modelo de las artes, además de propiciar su reunión (véanse, entre otros, Nietzsche 1977, Baudelaire 1993 y 1999, Wagner 1982). En la pintura, esta tendencia se evidencia en intentos de *traducción* de obras musicales (véanse Barbe 1992 y 2005 para los cuadros de Fantin-Latour en particular y Barbe 2011, para una discusión más amplia) o de *imitación* de sus efectos (véase el caso de Delacroix en Barbe 1999). En el siglo XX, se suman experiencias plásticas que abrevan en géneros y procedimientos musicales (Arnaldo 2003). Uno de los casos más interesantes es sin duda la emulación visual de la polifonía, de particular interés entre quienes exploran la abstracción. La *fuga pictórica* como género, si es posible definirla como tal, ha sido frecuentada por Ciurlionis, Kandinsky, Kupka, Klee y Marsden Hartley, entre otros (Maur 2005). De hecho, el estudio del aspecto musical en ciertos artistas plásticos, mencionados más abajo, ilumina facetas de su obra que pasan inadvertidas o bien son soslayadas por la crítica de arte tradicional, al escapar de su ámbito de formación.

El interés por aquello que está del otro lado de la frontera se verifica desde ambos campos. Durante el siglo XX, no son pocos los compositores que se nutren de la plástica, encontrando en ella soluciones técnicas, desafíos formales o simplemente inspiración poética (véase Boulez 1989, Bosseur 1998, Messiaen 1986). Esta recepción productiva (concepto tomado de Moog-Grünwald 1993) es señalada con distintos términos. Mientras Luis Mucillo (2006 s/p) declara haber compuesto la obra que transformaría luego en su *Concierto para piano* “tomando como punto de

¹ Este artículo sintetiza nuestra investigación sobre la temática desde 1999 hasta la fecha, incluyendo lo producido en un proyecto de investigación radicado en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Reúne, por lo tanto, fragmentos de publicaciones ya realizadas, consignadas en la bibliografía.

partida” una acuarela de Klee, Jorge Horst (2010 s/p) afirma haber escrito la pieza *Bruma* “pensando en la pintura” del artista inglés Joseph Mallord William Turner e intentando “transferir constantes técnicas de la plástica a la música”. Ambas composiciones nos ubican en el siglo actual, donde el desarrollo tecnológico posibilita nuevos tipos de interrelación de lo visual y lo sonoro, desdibujando los límites establecidos por las categorías artísticas tradicionales. Mientras el Arte sonoro, por ejemplo, se ubica en la intersección entre lo visual y lo sonoro e incorpora al sonido como material a manipular (véase, entre otros, de la Motte-Haber 2009, Estrada Zuñiga 2010), la instalación articula lo sonoro y lo visual con total libertad. En *La ascensión*, envío argentino a la Bienal de Venecia en 2005, el artista plástico Jorge Macchi colaboró con el compositor Edgardo Rudnitzky para intervenir el espacio del Antico Oratorio San Filippo Neri alla Fava, Palagrazuissi, contando además con la participación de un acróbata. La música compuesta para la intervención – una pieza para viola da gamba y la percusión resultante del salto del acróbata sobre una cama elástica que reproducía las medidas y la forma de la pintura de la bóveda de la sala– podía escucharse en vivo una vez por hora o bien a través de auriculares, reproducida mecánicamente (Macchi y Rudnitzky 2005).

Esta amplísima temática –la relación entre la música y las artes plásticas, con el eventual agregado de la literatura– ha sido estudiada desde la historia del arte y desde la musicología de distintas maneras. El enfoque tradicional ha extraído del estudio de la iconografía musical valiosos datos organológicos, tanto en lo que refiere a la historia de los instrumentos como a su simbolismo (Pomme de Mirimonde 1975 y 1977, Wardega 2002, entre otros). También informa acerca de prácticas y usos musicales, de la historia de la ejecución musical y de la vida de los compositores (véase Mayer Brown 1980 para una bibliografía general sobre el tema). Incorporada en una reflexión sociológica y antropológica, los cuadros con temática musical pueden también ser interpretados para conocer el rol de la música en la sociedad y, a partir de la representación del cuerpo, vinculados a cuestiones relacionadas a la sexualidad y a la problemática del género (Leppert 1993). Suponiendo una correspondencia entre las artes, la metodología comparativa considera las ideas en común y/o las estrategias de producción a las que apelan artistas, compositores y escritores (Souriau 1967; Lockspeiser 1973). El relevamiento a veces es panorámico y abarca grandes períodos históricos (como en Bosseur 1999; Denizeau 1995; Sabatier 1995 y 1998) privilegiando una mirada en paralelo más que una argumentación que arribe a conclusiones específicas sobre el fenómeno. Otras, se concentra en una tendencia estética definida, como el modernismo alemán (Frisch 2005) o el minimalismo (Bernard 1993). Uno de los aspectos que más

interés ha suscitado es la comparación entre el color y la altura del sonido, como elementos paradigmáticos de lo visual y lo sonoro (Gage 1993) o bien por las posibilidades de su conjunción sensorial, culminando en el fenómeno de la sinestesia (Rousseau, 2000-2001).² Por otra parte, se han producido asimismo interesantes ensayos a partir de exposiciones dedicadas a una temática en particular –véanse los catálogos *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* (Arnaldo 2003), *Sons et Lumières* (Lista y Duplaix 2004) y *Von Klang der Bilde*, publicado luego en inglés como libro (Maur 1999)–, o bien a un artista –por ejemplo, *Klee et la musique* (1985), en el Centre Pompidou, y *Richard Wagner, visions d'artistes* (2005), en el Musée Rath de Ginebra.

Entre los estudios que se focalizan en el siglo XX, se destaca el trabajo del compositor Jean-Yves Bosseur (1998), quien organiza el material en capítulos cuyos títulos que apuntan a marcar una clasificación de los distintos aspectos de la relación música/artes plásticas: correspondencias sensoriales, interacciones tiempo/espacio y equivalencias estructurales. Los capítulos cuarto y quinto comentan la presencia de un arte en otro, tanto la representación de la música por parte de los artistas plásticos –eje de su libro anterior *Musique, passion d'artistes* (Bosseur 1991)– como la actitud de los compositores hacia las artes plásticas. Los casos que se ubican entre categorías se agrupan en el capítulo sexto. Más allá de su innegable interés, al recorrer el libro se hace evidente la imposibilidad de clasificar de esa manera fenómenos a veces muy complejos. Predominan, por lo tanto, los estudios dedicados a un sólo artista o compositor, ya sea incorporando este aspecto en su producción general, como hace Kelkel (1994) con Scriabin, o bien enfocando sólo lo que refiere a la relación música-plástica, como el aspecto musical en Klee (Kagan 1983; Düchting 1995) o en Duchamp (Stévance 2005). Acotando aún más el enfoque, otros trabajos se concentran en un cuadro –la fuga pictórica de Ciurlionis (Kazokas 1994) o *Musiciens Juifs de Mogador* de Delacroix (Barbe 1999)–, un escrito teórico –la música en *La création dans les arts plastiques* de Kupka (Villot 2005)– o un aspecto específico –las técnicas simbolistas e impresionistas en la obra de Debussy (Joubert 2000) o la influencia de Bach en compositores y pintores modernos (Arnaud 1990), por mencionar algunos. Esta perspectiva permitiría ahondar en el proceso creativo en sí, en las operaciones que tienen lugar en la subjetividad de un artista que trabaja con ambas artes, independientemente de la proporción de cada una de ellas y del material que utiliza en el resultado final. ¿Es posible caracterizar y, eventualmente, definir estas operaciones? De allí surge la pregunta que guía este trabajo: ¿Cómo aproximarnos a aquellas producciones artísticas que

² Los antecedentes sobre este tema ocupan una sección de nuestra tesis de doctorado (Cristiá 2004) y son sintetizados en un libro posterior (Cristiá 2007).

involucran, ya sea en su génesis o en sus materiales, a la música y la plástica?

En el curso de nuestra investigación hemos observado dos tipos básicos de relación músico-plástica que pueden definirse como fenómenos de *migración* o de *convergencia*. En primer término, entonces, examinaremos por separado estas dos categorías, desglosando la primera a fin de detallar distintos niveles de intercambio entre música y plástica. Seguidamente probaremos la aplicación de esta tipología sobre una selección de obras producidas por artistas argentinos en el período delimitado, incorporando en la reflexión fragmentos de escritos de Adorno sobre el tema.

1. Una tipología posible: migración (en cinco niveles) o convergencia

Combinando los datos acerca del proceso compositivo y de las estrategias puestas en práctica por los artistas con análisis de obras, en especial acerca de los materiales y sus configuraciones, observamos dos tipos básicos de relación entre las artes involucradas: migración o convergencia. Con la expresión metafórica de *migración*, inspirada en cierto sentido de un artículo en el que Raquel B. Kreichmann (1992) analizaba las migraciones de sentido en la literatura, nos referimos al pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro. En segundo lugar, hablamos de *convergencia* –término que surge de la traducción más frecuente de Adorno– cuando se observa la interacción de dos o más artes en una misma obra. Podría decirse que en la ópera convergen tradicionalmente la música, la literatura, las artes visuales y las artes dramáticas. Esta convergencia puede derivar también, en muchos casos gracias a las nuevas tecnologías, en nuevos géneros artísticos como la video-danza, la instalación o la performance.

Dejando el grupo de las convergencias para un futuro trabajo, nos interesa focalizar nuestra atención en el primer fenómeno, particularmente en la transformación músico-plástica o viceversa. ¿Cómo se transforma un dibujo en una melodía? ¿Qué tipo de operación se realiza para pasar de un material a otro? El pasaje de un medio al otro, de un arte al otro, parecería realizarse en cinco niveles: emocional, material, morfológico, textural y conceptual. Si bien es evidente que se trata sólo de un esbozo teórico que debe ponerse a prueba y profundizarse, nos permitimos definir sus puntos básicos a continuación:

1. Nivel emocional

Es un primer nivel de intercambio, de tipo holístico. Escuchar una música determinada y pintar un cuadro “dejándose llevar” o intentando evocar el carácter de la pieza podría ser un ejemplo. Se trata de uno de los niveles más transitados en las experiencias pedagógicas que

apuntan a la sensibilización artística.³

2. Nivel del material

Se basa en la correspondencia o asociación entre pares de elementos constitutivos y/o de parámetros análogos, ya sea establecida a priori o realizada espontáneamente, fundamentada o arbitraria. Algunos pares de elementos que suelen asociarse son color y altura del sonido (por ej., los sonidos más agudos corresponden a colores más claros), color y timbre, o forma gráfica (básica) y tipo de sonoridad (básica). Por ejemplo, para Kandinsky (1991) un punto corresponde a un sonido puntual, mientras que una línea equivale a un sonido prolongado en el tiempo.

3. Nivel morfológico

Aquí se trata de imitar la macroforma –la estructura de una obra–, o bien la microforma – las configuraciones de los materiales– en un medio artístico diferente. Obviamente, se establecen ciertos paralelismos tácitos a nivel del material y de los parámetros muchas veces relacionados con la partitura y las convenciones asociadas a ella. No en vano la escritura musical es el punto de contacto entre música y plástica. Así, la asociación entre la posición de un signo en el pentagrama y la frecuencia del sonido (cuanto más arriba está ubicado el signo, más agudo será el sonido) suele utilizarse como base para la asociación de tipo morfológico (por ejemplo, una línea ondulante suele convertirse en una melodía que sube y baja por grados conjuntos). Relaciones de simetría o asimetría y articulaciones internas serían otros aspectos que pasarían de un arte a otro.

4. Nivel textural

Relacionado con el anterior, este nivel se refiere específicamente a la relación interna o *sincrónica* de los materiales entre sí.

5. Nivel conceptual

Finalmente, este es el caso en el que el pasaje de un campo al otro se realiza por intermedio de una idea o un concepto.

Observaremos ahora distintos casos de estudio provenientes del campo artístico argentino

³ Esto se vislumbró en los trabajos prácticos presentados en el curso de extensión a distancia *Intercambios entre música y pintura: reflexión, creación y pedagogía*, dictado por la autora (CEMED, Universidad Nacional del Litoral, 2010) y en el que participaron cuarenta docentes de música, plástica y literatura de distintos puntos de la Argentina.

de los últimos cien años intentando aplicar en su estudio las categorías sugeridas.

2. La correspondencia de las artes

Como tantos creadores (véase, entre otros Klee 1968), Alejandro Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schultz Solari, Argentina, 1887-1963) tenía en su juventud una vocación más bien difusa. Dibujaba, leía y escribía poemas, escuchaba y ejecutaba música, se aventuraba en la composición. No en vano declara, al momento de realizar su libreta de enrolamiento, ser “músico y pintor”. Más tarde, como ellos, elegiría un campo de expresión prioritario, en el cual concretizar sus obras a partir de un material definido. Si bien Xul es aún hoy conocido mayormente como artista plástico, su producción en otros campos –como la poesía (Nelson 2005)– está siendo poco a poco valorada. Acusando una fuerte ascendencia wagneriana y baudelairiana, se afirma como pintor sin dejar de lado una primordial creencia en la correspondencia, no sólo de las artes, sino de todos los elementos del universo. Su *Hiercoeco zeli según natura* (fig. 1), título en neo-criollo, idioma de su invención, puede traducirse como “Sagradas correspondencias celestes según la naturaleza” e incluye elementos a primera vista tan disímiles como planetas, signos del zodiaco y vocales.

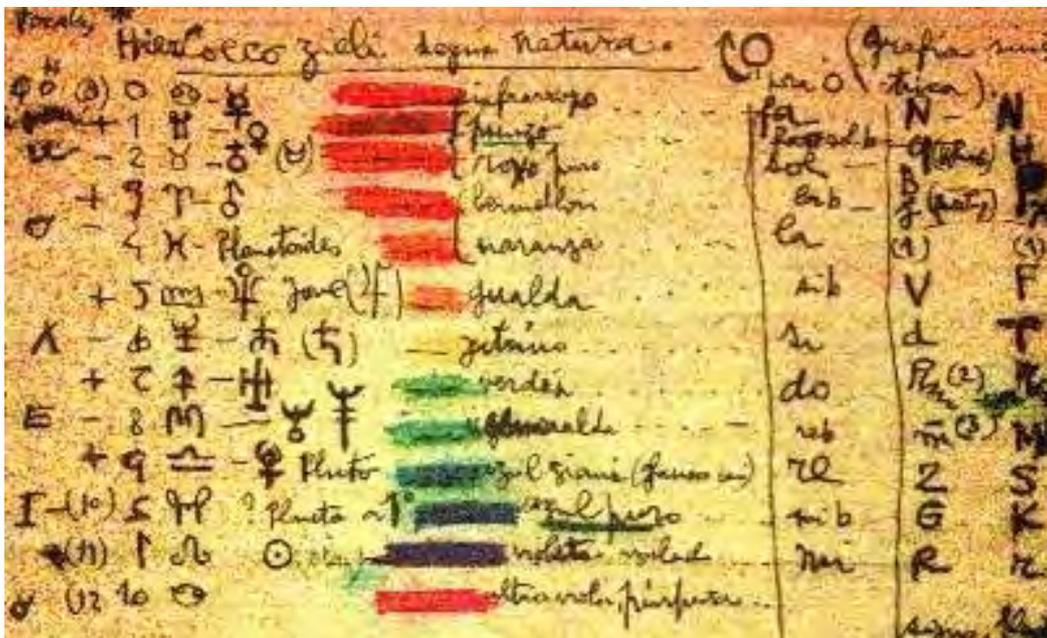


Figura 1: Xul Solar, *Hiercoeco zeli según natura*, Lista de correspondencias, [s.f.], Archivo *Fundación Pan Klub -Museo Xul Solar* (FPK-MXS en adelante).

Se organizan aquí diez sistemas simbólicos, de izquierda a derecha: las vocales, la polaridad, los números (nótese que se agregan dos cifras entre el 9 y el 10), los signos del zodiaco, los elementos

planetarios, los colores, las notas musicales y dos series de consonantes. Cada sistema posee doce elementos, pues el gráfico se apoya en la base duodecimal. La última línea, con el número diez, equivale a la primera, indicando que se vuelve a empezar. En una versión posterior (fig. 2), entre los colores y las notas musicales se agregará una columna de unidades de dos horas (las bi-horas).

HIER COECO ZIELI SEGUN NATURA

PLANETA	NUMERO	TIPO	PLANETA	COLORES	NOTAS MUSICALES	CONSONANTES
☿	1	♂	MERCURIO	VERDE	MI	N
♁	2	♂	JUPITER	ROJO	SI	H
♂	3	♂	MARS	ROJO	SI	P
♃	4	♂	PLUTON	ROJO	SI	X
♄	5	♂	JUPITER	ROJO	SI	Q
♅	6	♂	SATURN	ROJO	SI	V
♆	7	♂	URANO	ROJO	SI	F
♇	8	♂	NEPTUN	ROJO	SI	T
♈	9	♂	ARIETE	ROJO	SI	R
♉	10	♂	TORO	ROJO	SI	M
♊	11	♂	GEMIN	ROJO	SI	S
♋	12	♂	CANCER	ROJO	SI	K
♌	1	♂	LEON	ROJO	SI	M
♍	2	♂	VIRGO	ROJO	SI	
♎	3	♂	LIBRA	ROJO	SI	
♏	4	♂	SCORPIO	ROJO	SI	
♐	5	♂	SAGITARIO	ROJO	SI	
♑	6	♂	CAPRICORN	ROJO	SI	
♒	7	♂	AQUARI	ROJO	SI	
♓	8	♂	PISCIS	ROJO	SI	

Figura 2: Xul Solar, *Hiercoeco zieli según Natura* (detalle de la segunda versión), [s.f.], Archivo FPK-MXS

Estas correspondencias son aplicadas en un juego creado por el artista hacia fines de la década de 1930: el panjuego. También llamado panajedrez, ajedrez universal o ajedrez criollo (figuras 3 y 4), reúne “varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodiaco, los planetas y la numeración duodecimal”. Explica Xul que al integrar “la mayor parte de los conocimientos, y la misma sensibilidad del jugador”, en este juego se trata “de buscar, de indagar, de estudiar, de crear, tendiendo siempre hacia el perfeccionamiento del espíritu” (Xul Solar *Panajedrez* s.f.).



Figura 3: Xul Solar. *Panajedrez*, ca. 1945, FPK-MXS

El panajedrez es fundamentalmente el diccionario de una lengua *a priori*, “de fonética fácil, musical” (Xul Solar, citado en Foglia 1953: 50), la panlengua, cuyas palabras se van formando al jugar. Así, la fonética de este idioma universal, “construido sobre las dos polaridades, la negativa y la positiva y su término medio neutro, [coincide] con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura” (*Ibidem*).

Es interesante detenerse en el paralelismo que se establece entre sonido (fonética, notas, acordes y timbres) e imagen (grafismo y plástica abstracta). Pero, ¿de qué manera se combinan estos elementos? Es decir, ¿cuáles son las reglas de este juego universal? Para intentar comprenderlas a partir del único escrito –breve y hermético– dejado por el artista, deben separarse claramente los dos componentes principales, es decir, el tablero y las piezas, ambos polisemióticos. Por ejemplo, si se considera el aspecto astrológico, es necesario recordar que las piezas mayores representan los planetas; en consecuencia, sus distintas posiciones sobre el tablero –una suerte de mapa del cielo– dibujan una serie de cartas astrales, de destinos. Si se considera el campo musical, lo que interesa es que cada escaque corresponde a una nota musical; así, cuando las piezas se posan sobre éstos, habría que imaginar la melodía resultante, como si fueran dedos presionando teclas. Asimismo, dado que algunas piezas también corresponden a notas musicales, su superposición resultaría en diferentes acordes, aunque no queda claro cuál es el sentido de lectura, cuáles son las duraciones de los sonidos ni de qué manera se integran los timbres. El artista ya había explicado que las distintas posiciones de las piezas en la marcha del juego forman “toda clase de dibujos (abstractos) y combinaciones musicales” (Xul Solar *Panajedrez*, s.f.). Como

otros trabajos, se trata de un eterno proyecto, al que nunca pondrá punto final –lo que quizás es coherente con el espíritu del panajedrez.



Figura 4: Xul Solar, *Detalle del panajedrez*, FPK-MXS

Otra aplicación práctica de la teoría de las correspondencias es la modificación introducida en el teclado tradicional, como puede apreciarse en los tres instrumentos alterados por él: un *dulcitone*, un armonio (fig. 5) y un piano vertical (fig. 6).



Figura 5: *Armonio con teclado* modificado por Xul Solar, FPK-MXS



Figura 6: *Piano con teclado* modificado por Xul Solar (1946), FPK-MXS

Dado el evidente interés del artista en la música, no sorprende la fuerte presencia del universo musical en su obra plástica. En este sentido, podemos distinguir varias etapas. En sus obras del primer período (1912-1925), Xul explora el parámetro rítmico, intentando incorporarlo por medio de figuras cuya disposición en la composición imita estructuras rítmicas. En *Entierro* (1912, fig. 7), mencionada por el artista en una carta como “una marcha fúnebre” (Xul Solar 1912 s/p), las siluetas oscuras de los monjes podrían aludir a figuras de notas, sugiriendo un ostinato rítmico (Ejemplo musical 1) según su ubicación relativa en la espiral que describen hacia la tumba.



Figura 7: Xul Solar, *Entierro*, 1912. Derechos reservados *Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar*.



Ejemplo musical 1: Ritmo sugerido por la disposición de los personajes de *Entierro*, observados en sentido horario.

A comienzos de la década de 1920, es el tratamiento cromático que actúa como vector dinámico. *En ritmiko* (1922, fig. 8) es una de las primeras obras en las que utiliza los colores y las formas para sugerir una atmósfera musical. Así como en 1926, en *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky (1991:34) escribirá que “la sonoridad primera del punto varía según sus dimensiones y su forma”, las manchas de color que aparecen dispuestas en forma irregular sobre el fondo del cuadro, repetidas en otras obras ligadas a la música y a la danza, aportan diferentes resonancias que encuadran musicalmente la escena.



Figura 8: Xul Solar, *En ritmiko*, 1922. Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

En la serie de las *Sandanzas* o danzas sagradas, de 1925 (fig. 9), donde también se combina la disposición de figuras danzantes con elementos plásticos de tipo abstracto, la atmósfera musical se establece no sólo como un espacio en el que se despliegan fuerzas primordiales en oposición, sino

también como el vínculo que permite su unión.



Figura 9: Xul Solar, *Sandanza*, 1925. Derechos reservados *Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar*

Volviendo a nuestra tipología, diríamos que en *Entierro*, la migración músico-plástica se produce a través del nivel del material. Es decir, un motivo rítmico se transforma en una procesión debido a la correspondencia establecida entre la disposición de las figuras de nota y las figuras de los monjes. Hay un paralelismo implícito entre el tiempo y la disposición espacial con respecto a una línea de base. Así, los tres monjes que se ubican juntos corresponden a los grupos de tresillos, mientras que las figuras más separadas representan a las negras. A menor distancia en el tiempo, menor distancia en el espacio. Si bien el nivel morfológico podría ser mencionado en este caso, nos inclinamos más por el del material puesto que la estructura de la procesión no es tan clara (las figuras de los monjes van también transformándose a medida que se acercan a la sepultura). Además, debemos recordar que en este caso el ritmo de base es una hipótesis nuestra.

En rítmiko y *Sandanza* son también ejemplos de migración a través del nivel del material, pero con una modificación de los parámetros apareados. Lo musical está presente en el cuadro en la disposición de formas y colores en el fondo de la imagen. La idea kandinskiana de la sonoridad de un cuadro, por ejemplo, alude a un doble paralelismo entre sonidos (ya sean alturas o timbres) y colores por un lado, y disposición en el tiempo y disposición en el espacio por el otro. Del primer paralelismo se desprenden otros como armonía y combinación de valores cromáticos, o modulación y transformación del color. Las migraciones a través del nivel del material pueden, por

lo tanto, poner en relación los elementos básicos y/o los sistemas de organización de estos elementos, tal como ilustra claramente la lista de correspondencias de Xul Solar (y su aplicación en los teclados y el panajedrez).

3. Escrituras musicales

Podríamos decir que la segunda etapa de exploración musical (1926-1938) de Xul Solar transcurre cerca del piano y de las hojas pentagramadas. Es la época de los teclados modificados (figs. 5 y 6), de los desarrollos lingüísticos, del panajedrez (fig. 4) y de las notaciones experimentales (fig. 10). Cuando la música vuelve a aflorar en su obra plástica lo hace de otro modo. Esta tercera etapa se ocupa del potencial gráfico de la música, tanto de los códigos que manejan sus iniciados como de sus configuraciones y texturas.

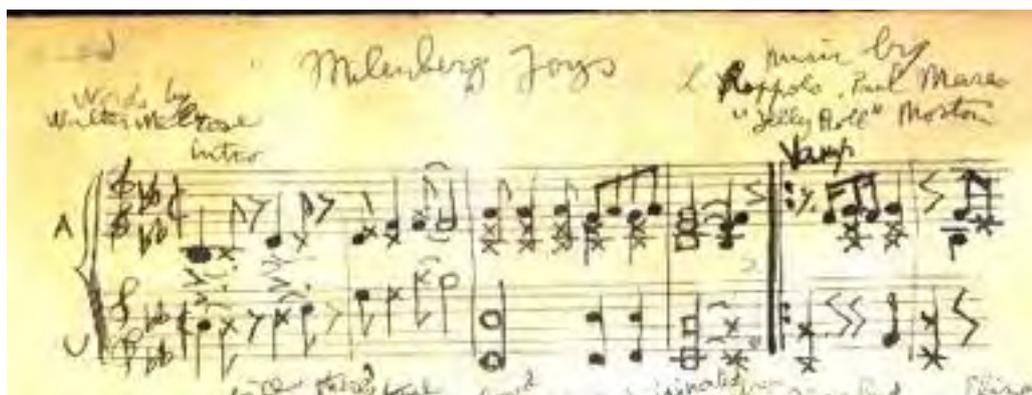


Figura 10: Xul Solar. Transcripción de *Milenberg Joys*, blues de Morton, Roppolo y Mares, en notación

En cuadros como *Marina* (1939, fig. 11) se adivinan signos musicales mientras que otros, como *Contrapunto de puntas* (1948, fig. 12), ponen en evidencia el carácter “musical” de la serie de las *multiondas*, al proponer un entramado polifónico como camino de peregrinaje espiritual. La música es capaz de aceptar las metáforas más diversas, todas ellas ligadas a la búsqueda artística y existencial de Xul Solar.



Figura 11: Xul Solar, *Marina*, 1939. Derechos reservados *Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar*

Con la experiencia de *Marina* –que hemos analizado con mayor profundidad en el libro dedicado a Xul, como los otros cuadros mencionados–, el artista parece seguir explorando la migración de la música a la plástica a través de otros niveles. Consideramos que se ha empleado fundamentalmente el nivel conceptual, puesto que la escritura musical es equiparada a una escritura primordial y amparada por ese concepto es incorporada en la atmósfera acuática. La utilización del potencial gráfico de los signos de notación como base para el desarrollo de un lenguaje visual para iniciados apunta, por su parte, al nivel morfológico.

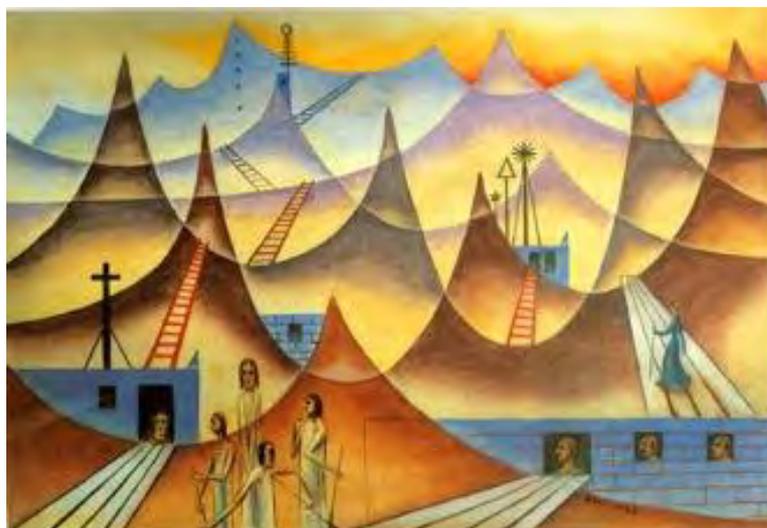


Figura 12: Xul Solar, *Contrapunto de puntas*, 1948. Derechos reservados *Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar*

Utilizando una terminología que refleja la migración a través del nivel textural, los cuadros que comparten la serie con *Contrapunto de puntas* pueden ser descriptos como polifonías visuales. Por supuesto, para que exista una comprensión global de la textura polifónica debe haber una correspondencia tácita de los materiales (las líneas son melodías, las puntas son notas, etc.). En este caso, como en otros, el título de la obra avala dicha lectura. *Contrapunto de puntas* es un ejemplo claro de migración a través del nivel textural (la textura contrapuntística es evocada por medio de la combinación de líneas ondulantes), combinado con el nivel conceptual (la música polifónica, muchas veces religiosa, actúa como símbolo del camino de iniciación y superación).

Dentro del rico conjunto de acuarelas y témperas con implicancias sonoras que conforman el legado de Xul Solar dos obras se singularizan al establecer referencias directas con compositores y géneros musicales. *Impromptu de Chopin* (1949, fig. 14) y *Coral Bach* (1950, fig. 13) conmemoran las fechas de desaparición de dos músicos admirados por el artista al tiempo que muestran su interés por profundizar las posibilidades musicales del plano pictórico. No en vano un año después declaraba ser creador de algunas técnicas pictóricas “que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el que escucha una ‘suite’ chopiniana, un preludeo wagneriano o una estrofa cantada por Beniamino Gigli” (Xul Solar, citado en Sheerwood 1951: 14). Cabe preguntarse si los cuadros mencionados surgen de la puesta en práctica de dichas técnicas de vocación sinestésica.



Figura 13: Xul Solar, *Coral Bach*, 1950. Derechos reservados *Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar*

Al enumerar las ventajas de sus teclados de colores, Xul mencionaría que, entre otras cosas, permitían “dibujar movimientos musicales con líneas quizás legibles como música” (Xul Solar, citado en Foglia 1953: 51). Quizás por esto, en una entrevista posterior, la leyenda que acompañaba una foto de las manos del pintor sobre su piano de colores indicaba: “El astrólogo compone en el piano, cuyo teclado él ha modificado para simplificarlo, melodías que luego utilizará para desarrollarlas en sus telas, ajustadas al dibujo y color” (Xul Solar citado en De la Torre 1961).

En *Coral Bach* la migración transita nuevamente el nivel textural (el fondo del cuadro se construye por estratificación de planos e imitación motívica) y el nivel conceptual (el pensamiento religioso actúa de nexo entre la música y la letra de un coral de Bach y la restricción cromática). Las figuras que surcan el cuadro podrían ser representaciones de las distintas voces del coral, lo cual estaría apuntando al nivel del material (voz = figura) y al mismo tiempo al textural (superposición de voces e imitación entre ellas), aunque la direccionalidad de las figuras contradice las de las líneas vocales según la convención de lectura de la partitura. Pero también cabe preguntarse si *Coral Bach* no es un ejemplo de ese tipo de técnicas que “buscan llevar al lienzo el mundo sensorio, emocional”. Esto apuntaría, entonces, al nivel emocional. Si fuera así, podríamos decir que esta acuarela de Xul Solar concentra cuatro niveles de migración (todos los definidos con excepción del morfológico).

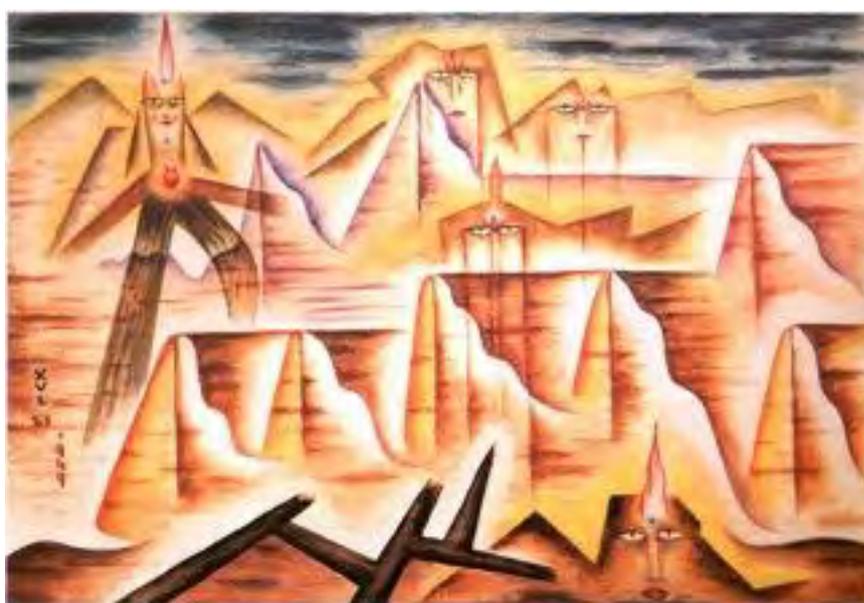


Figura 14: Xul Solar, *Impromptu de Chopin*, 1949. Derechos reservados *Fundación Pan Klub - Museo*

Xul Solar

Mientras *Coral Bach* parece evocar la religiosidad de su modelo musical a través del ascetismo cromático y la escritura polifónica, a través de la imitación y estratificación de las puntas de las formas triangulares, *Impromptu de Chopin* (fig. 14) es hasta el momento la única prueba de la aplicación práctica de sus principios de traducción músico-plástica. En efecto, si bien parecía ser una variante más específica de las polifonías visuales de Xul Solar, a las que se acercaba por su composición estratificada, si se cotejan los motivos que asemejan montañas (fig. 15) con los compases iniciales del *Impromptu* Opus 29 en la bemol mayor de Chopin (ejemplo musical 2), los principios de la traducción son evidentes.



Ejemplo musical 2: Comienzo del *Impromptu número 1* de Frédéric Chopin

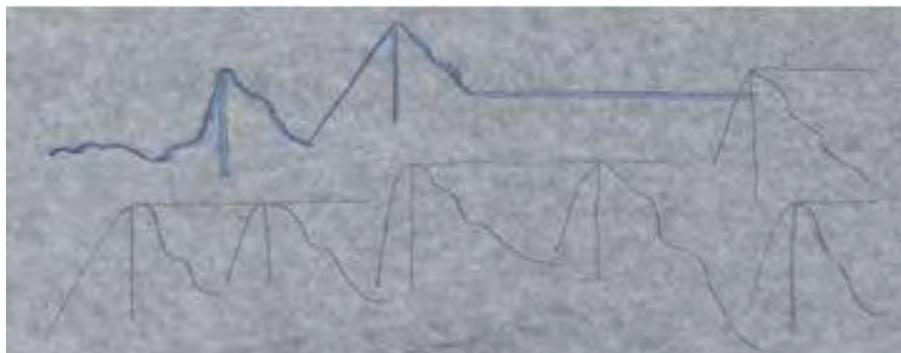


Figura 15: Detalle de la notación plástica empleada en *Impromptu* de Chopin

El arabesco conformado por los dos motivos sombreados en azul comienza representando el mordente con una línea sinuosa (muy similar al signo con el que se indica en la notación tradicional) y luego asciende o desciende siguiendo las alturas de la melodía del primer compás, repetida en el segundo. Los motivos en bermellón dibujan los grupos de tres corcheas del acompañamiento. Los colores elegidos para cada uno de estos perfiles melódicos podrían indicar la nota inicial de cada línea musical. En efecto, en la Lista de correspondencias de Xul Solar (fig. 1) el azul puro corresponde al mi bemol y el bermellón, al la bemol.

Así como *Contrapunto de puntas* y *Coral Bach* representaban texturas polifónicas, ¿podríamos decir que en *Impromptu de Chopin* se ha querido representar una textura

homofónica? Más allá de que la principal figura antropomorfa parece indicar que la melodía es el *corazón* de la pieza, ambas líneas han sido representadas de manera muy similar. Este cuadro, que se destaca por ser el único en toda la obra de Xul del que se conoce una fuente musical precisa, es más bien un claro ejemplo del intento de traducción pictórica utilizando para dicha migración el nivel del material. El perfil melódico de cada línea se dibuja según los ejes que rigen la partitura (el eje horizontal organiza el tiempo o la duración; el eje vertical, la altura del sonido). Si bien el resultado de la migración es una serie de líneas sinuosas muy similares a otras que veremos más abajo (el arabesco de Klee), es importante recordar que nuestra tipología no intenta describir la resultante sino el *proceso* de traspaso de un arte al otro, el mecanismo por el cual, en este caso, una sucesión de sonidos se convierten en un dibujo. Recordemos que Xul mismo indicó que sus teclados de colores permitirían “dibujar movimientos musicales con líneas quizás legibles como música”.

El uso del término *traducción* para designar la relación del cuadro de Xul con su modelo musical recuerda el paralelismo entre artes y lenguajes al que apela Wagner (1982: 110) en *La obra de arte del futuro* para evocar su unidad primordial dentro del drama:

Al igual que, durante la construcción de la torre de Babel, luego de que sus lenguajes habiéndose mezclado se tornaran incomprensibles, los pueblos se separaron para seguir cada uno su camino, del mismo modo se especializaron las artes cuando todo [elemento] nacional común se dividiera en mil particularidades egoístas al abandonar el orgulloso edificio del drama, que se elevaba hasta el cielo, y en el cual habían perdido el entendimiento que era su alma colectiva.

En “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”, un artículo en el que Theodor W. Adorno manifiesta su escepticismo acerca de la posibilidad de convergencia profunda entre la música y la pintura, despreciando especialmente a la sinestesia, el autor se apoya en Benjamin para aceptar que ambas artes se encuentran en un tercer plano: ambas son lenguaje. “Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía”, dice Benjamin (citado por Adorno 2000: 46, aunque la cita proviene de Benjamin 2001), y Adorno (2000: 46-47) agrega: “La convergencia de los medios de comunicación se hace manifiesta gracias a la emergencia de su carácter de lenguaje.” Pero no se refiere a un comportamiento lingüístico, que la música o la pintura quieran contar una cosa, puesto que “hablan a través de su constitución” (Adorno 2000: 47). No construyen un lenguaje, sino que ellas mismas son signos, especialmente aquellas obras que no poseen una intención definida, que rompen con todo lo designado. “Se convierten en escritura mediante la

renuncia a lo comunicativo que precisamente es, en ambos medios, en verdad alingüístico porque sugiere lo meramente deseado de modo subjetivo” (Adorno 2000: 47). Esta *écriture*, no es una escritura directa (con lo cual caería en la imitación), sino cifrada, “lo que en pintura, con una fatal expresión, se acostumbra a llamar abstracción” (Adorno 2000: 47).

Adorno introduce en la discusión un aspecto muchas veces soslayado por considerarse accesorio: la notación musical. Para él, la notación “es esencial, no accidental” por cuanto sin ella “no habría ninguna música altamente organizada”. Se separa de esta manera de la concepción romántica de la música como arte etéreo, inasible, inmaterial, al reconocer una “relación cualitativa de la música con sus signos visibles, sin los cuales no podría ni durar ni elaborar el tiempo”, la cual apunta “de manera sensible al espacio como condición de su objetivación” (Adorno 2000: 47). La incorporación de la escritura musical al debate legitima, en cierta manera, la utilización de esos “signos visibles” por parte de los artistas plásticos como un medio de evocación sonora. Entre dichos artistas se destaca Paul Klee quien, en sus múltiples intentos de probar la conexión entre la música y la pintura, enriquece su lenguaje plástico utilizando signos musicales para crear efectos temporales o de carácter. Tal es el caso del calderón o *fermata* que ha sido ubicado en la región central de Paisaje de escenario (1937).

Compuesto por un arco sobre un punto, este signo musical indica que el valor de la nota o del silencio sobre el cual se ubica debe ser prolongado a criterio del músico. Así como el ejecutante detiene el movimiento musical al encontrar dicho signo, el ojo del espectador es atraído una y otra vez hacia esa zona, quizás a causa del arreglo cromático y de la disposición de las formas plásticas. Además de emular plásticamente la función original del calderón, Klee explora sus posibilidades gráficas desarticulando, amplificando o invirtiendo sus componentes, transformándolo así en parte orgánica de la construcción de la obra.⁴

⁴ Esta elaboración plástica de un signo musical es aún más evidente en [Cantante de la Ópera Cómica](#) (1923), donde Klee construye casi toda la silueta de la cantante a partir de un *grupetto*. Véase Düchting 1995: 52.



Figura 16: Esteban Lisa, *Composición*, 1941, Colección Particular

De modo similar, en una *Composición* de 1941 (fig. 16) Esteban Lisa incluye dos corcheas color ocre, algunas líneas paralelas que parecen conformar un pentagrama y, coincidentemente, un calderón. Compuesto por un arco blanco y un gran punto amarillo y girado algo más de noventa grados, este signo se destaca en la composición general al contrastar con el plano verde oscuro sobre el cual se apoya. Lisa, como Klee, juega con esta figura básica: retira el punto y rellena con blanco el sector comprendido dentro del arco (arriba a la izquierda), o bien lo pinta, lo cercena y le agrega un punto con un tono más claro (cerca del centro); finalmente vuelve a rotarlo, lo abre y dibuja dos puntos en vez de uno (abajo a la izquierda), aludiendo quizás a puntos de repetición.

Ciertos trabajos titulados *Actos espaciales* nos llevan a descartar un acercamiento fortuito a la notación musical. En un pastel fechado el 30/03/1955, por ejemplo (fig. 17) Lisa utiliza pequeños círculos a la manera de notas sin plicas y segmentos rectos horizontales que provienen quizás de un pentagrama.



Figura 17: Esteban Lisa, *Acto Espacial*, 1955

También encontramos líneas ondulantes que, aunque dispuestas verticalmente, recuerdan a la traducción pictórica realizada por Xul Solar del mordente inicial del Impromptu en la bemol mayor de Chopin. En último lugar, observamos distintas variaciones del signo correspondiente al sostenido en música. Esta obra sugiere una explosión del pentagrama, con el consiguiente esparcimiento de sus componentes. En el mundo de Lisa, los signos abandonan su contexto original y su disposición lineal para orbitar libremente dentro de un ámbito tetradimensional.

Veamos de qué manera se aplica la tipología sugerida a estos últimos tres cuadros. Como *Marina* de Xul Solar, *Paisaje de escenario* de Klee y ambas obras de Lisa incorporan lo sonoro a partir de la inclusión directa o sugerida de elementos de la notación musical. Junto a la representación de instrumentos, la notación musical es uno de los elementos visuales que más directamente refieren a la música. Pero así como los instrumentos no *son* la música sino que constituyen medios para realizarla, los signos de notación e incluso la partitura son medios de preservación y comunicación. En cualquier caso, las imágenes de instrumentos musicales o de signos de notación funcionan como íconos de lo musical y son indicios de un interés por parte del artista (al menos en representarlos) pero no responden a un único nivel de migración. En *Paisaje de escenario*, el nivel conceptual (la idea de pausa se asocia a la imagen del calderón) se combina con el nivel morfológico, al emular con los medios de una plástica abstracta (formas y colores) esa misma suspensión temporal. Si bien no existe aquí una fuente musical precisa, es posible

conjeturar que Klee intentó crear, a partir de una correspondencia entre elementos de la música y elementos de la plástica (nivel del material), la versión visual del paisaje sonoro de un escenario. Gran melómano, Klee frecuentaba particularmente los teatros de ópera. Mediante la elección de materiales plásticos similares a ciertos signos musicales (además del calderón hay curvas como claves de fa y escaleritas que aluden a escalas) y una manipulación que recuerda algunas técnicas compositivas (imitación, retrogradación, inversión, desarrollo motivico, etc.), parece evocar los sonidos de la sala de conciertos. Algo similar sucede con la *Composición* de Lisa, cuyo título se aleja de la representación musical para concentrarse en sus materiales y técnicas. La migración se realiza entonces a través de los niveles del material (apareando colores y alturas o timbres) y conceptual. La música es, para muchos de estos artistas, sinónimo de temporalidad y es el concepto de tiempo el que actúa de puente entre uno y otro arte.

Con esta idea en mente, las experiencias de Lisa, lector de Einstein, en obras como *Acto Espacial* pueden ser interpretadas como una manera de utilizar el plano pictórico para explorar la dimensión espacio-temporal. La migración se produce, aquí también, en los niveles del material (los signos musicales corresponden a elementos gráficos simples, perdiendo el sentido original y conservando sólo un sentido puramente plástico) y conceptual. Creemos que este tipo de prácticas apuntaban a incorporar, conceptualmente, la dimensión temporal al espacio pictórico pues, como Adorno señala (2000:45), es en la notación musical donde convergen lo temporal y lo espacial.

4. Artistas sin fronteras

Mientras las obras hasta aquí mencionadas, aún cuando son permeables a otras artes se mantienen dentro de un campo artístico otras se ubican justamente sobre la región fronteriza. Este es el caso de parte de la producción de Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963) quien explora la zona fértil entre ambas artes. Como Xul Solar y Lisa, Macchi tuvo experiencias musicales significativas en un período importante de la definición de su personalidad. Estas experiencias nutren su obra de distintas maneras. En 1997, en Colchester (Inglaterra), presenta una instalación titulada *Incidental Music* en la cual tres grandes hojas pentagramadas, de 230 x 150 cm, cuelgan de la pared (fig. 18). Como en otras obras (*Pentagrama*, 1993, almohada, cuerdas, resortes, clavos, Macchi y Rudnitzky 2005 reprod. nro. 16, y *Canción insomne*, 2004, papel, 170 x 130 cm, Macchi y Rudnitzky 2005 reprod. nro. 8) Macchi apela al pentagrama como elemento icónico de lo musical.

Al acercarse a las hojas, se descubre que las líneas de los pentagramas están hechas con recortes provenientes de diferentes periódicos londinenses, pegados sobre el papel. Las noticias se

refieren a accidentes y asesinatos que tienen como protagonistas a gente común. Entre una y otra noticia hay espacios en blanco, de 1 cm aproximadamente, los cuales, según la línea en la que se encuentran, determinan las alturas (sólo cinco posibles, en clave de sol: mi, sol, si, re o fa). La distancia entre ellos indica la duración de los sonidos. La pieza elaborada según estas premisas puede ser escuchada a través de los auriculares que cuelgan desde el techo, frente a las partituras.

El título alude a un tipo de música compuesta para una producción dramática y, por extensión, a toda música que es interpolada en una obra teatral, incluso si no fue compuesta para uso dramático (Evans 1980). Pero también sugiere otro sentido. La *música* de esta pieza surge a partir de los *incidentes* (crímenes, incendios, muertes accidentales), o más bien *entre* ellos, pues las notas aparecen por defecto entre el registro de un evento y del otro. Como en una obra teatral bidimensional, la música está interpolada entre los distintos números dramáticos. Por otro lado, destacamos la reflexión que subyace acerca de la distancia entre un hecho real y su interpretación, acerca de la transformación entre realidad y arte. La muerte de una persona, un suceso real, deviene en un texto informativo. Extirpado de su contexto original y manipulado por el artista, dicho texto revela una nueva faceta, constituye parte de una obra plástica y, por defecto, origina una pieza musical.

De la mano de este género artístico relativamente nuevo, la instalación, la música irrumpe en un espacio reservado tradicionalmente para las artes plásticas: la galería de arte. Sin embargo, no se trata aquí de una migración sino de una presencia concreta, de una convergencia con la plástica. Quizás el elemento determinante en esta categorización sea la necesidad del oído para una apreciación completa de la obra.



Figura 18: Jorge Macchi, *Incidental Music*. Recortes de periódico sobre papel, cd, cd player, auriculares. 130 x 500 x 150 cm. Instalación en *Delfina Studios, Londres, 1997*.

Además de pentagramas, Macchi incorpora otros objetos relacionados con el universo sonoro. Las representaciones de pianos son particularmente frecuentes en sus acuarelas y gouaches; uno en caída libre, otro, transformado en cascada en *Waterfall, 2008*; un tercero a punto de aplastar a un pianista en *Instant, 2008*), relacionadas quizás con experiencias infantiles y juveniles del artista. Una bola espejada de discoteca dio lugar a la instalación *Still Song* (2005, fig. 19), repetida recientemente en la muestra individual *Music Stand Still* (2011, SMAK, Museo Municipal de arte Contemporáneo, Gante, Bélgica).



Figura 19: Jorge Macchi, *Still song*, 2005. Esfera de espejos en una sala de 500 x 700 x 300 cm.

Instalación en el *Pabellón italiano*, en la muestra *La experiencia del arte*, curada por Maria de Corral, Bienal de Venecia 2005.

En la instalación *Still Song* se produce una migración desde la música a la plástica que transita principalmente el nivel conceptual. Como en el caso anterior, el artista utiliza el título para guiar de alguna manera la interpretación de la obra. Podríamos decir que en muchos de los títulos Macchi incorpora un elemento literario o poético a la semiosis de la obra al dotarlos de un interés especial mediante el juego de palabras. *Still Song* puede traducirse como *Canción quieta, fija o inmóvil* pero llama la atención la similitud, por un lado con *still life*, término que designa el género de *naturaleza muerta* en inglés, y, por el otro, con *still image*, instantánea, imagen que muestra un instante de algo que está en movimiento. Si la canción es algo vivo, dinámico, ¿cómo representar un instante de su devenir? Macchi elige el ámbito de una discoteca, lo cual implica también baile, cuerpos y encuentro social, y representa los rastros materiales de aquella canción. La bola espejada y las luces ubicadas en las uniones entre las paredes y el techo se asemejan a una escenografía. El efecto dramático se acentúa por la presencia de numerosas perforaciones irregulares ubicadas a modo de recordatorio de los haces de luz reflejados por los espejos hacia los cinco lados de esta caja abierta. En esta canción inmóvil, instantánea de una vivencia, en esta representación de un cuerpo inerte (ausente) sólo podemos ver las marcas dejadas por la luz, horadando el espacio del modo en que antes lo hacían los sonidos. La migración de la música a la plástica, insistimos, pasa por un nivel conceptual y, probablemente emocional también, si es que fueron los sentimientos

despertados por el recuerdo de alguna música en particular los que impulsaron esta creación.

Andrea Giunta (2008: s/p) define la relación de Macchi con la música como una “fascinación” y se detiene en la presencia de las partituras en ciertas obras, aludiendo a la importancia de la notación: “Son los pensamientos producidos por el intérprete a través de la síntesis del compositor y el sonido, entrando en una nueva dimensión –la música escrita– una relación visual en la cual la música es percibida como dibujo y convertida en sonido”. La música es también evocada a través de los títulos de las piezas, que provienen tanto de la música académica como del jazz (*Nocturno. Variación sobre el Nocturno N1 de Erik Satie*, 2002; *Nocturno*, 2004; *Canción a tres voces a diferentes profundidades*, 2004; *Canción marginal*, 2004; *Round Midnight*, 2008). Sin embargo, al hablar de la música, Macchi (citado en Cohen 2004: s/p) se refiere a su esencia abstracta:

Por otro lado considero a la música como un lenguaje absolutamente formal, una abstracción pura, y en este sentido cuando es originada por la figuración de la imagen, o la brutalidad de una crónica policial, produce un extrañamiento, una especie de recalentamiento [sic], que cambia para siempre el carácter del material original.

Desde hace algunos años, Macchi desarrolla el componente musical de sus obras a partir de la colaboración con el compositor argentino Edgardo Rudnitzky. De allí surgen *Buenos Aires Tour* (instalación y luego Libro-objeto, 2004, con textos de Maria Negroni), *La ascensión* (instalación con sonido y performance, 2005), *Light Music: Twilight* (instalación con sonido y performance, 2006), *Light Music: The Singers' Room* (instalación con sonido y video, 2006), *Little music* (instalación y performance, al aire libre, 2008) y *Last minute* (instalación con sonido, 2009). Rudnitzky (2009: s/p) menciona que en estos trabajos “lo visual y lo sonoro se une más y más, estructuralmente y perceptivamente” y que a lo largo del tiempo “la línea [divisoria] entre los dos medios, las dos cabezas y las dos sensibilidades desaparece más y más”.

Adorno (2000) atribuye el problema fundamental de ambas artes a su relación dialéctica con la dimensión que las define al tiempo que las limita, sintetizado en los conceptos de *Zeitkunst* y *Raumkunst*. Si bien es evidente que cincuenta años después de este texto las posibilidades de relación entre lo visual y lo sonoro se han ampliado, en parte gracias a los avances tecnológicos, afianzando aquel *entrelazamiento* de las líneas de demarcación entre las artes que él observa en 1966 (Adorno 2008: 380), ¿es posible negar la pertinencia de aquellos conceptos? Justamente, tenemos la impresión de que Macchi, como tantos otros artistas, vuelve una y otra vez a la música

en busca del elemento temporal (preocupación que se evidencia, por otra parte, en la cantidad de relojes representados) con la intención, quizás, de imprimir esa dimensión a los otros materiales. Esta combinación de medios puede verse nuevamente a la luz del drama. Hablando sobre el teatro, Macchi (citado en Rudnitzky 2009: s/p) observó:

Otro elemento importante, originado específicamente en el fenómeno del teatro, es el cruce de distintas disciplinas artísticas. Sin duda, las mejores colaboraciones son aquellas en las cuales el texto, el sonido y los elementos visuales trabajan en el mismo nivel pero al mismo tiempo son absolutamente dependientes entre sí.

Esta intención dramática, eco de los ideales wagnerianos, es ciertamente perceptible tanto en *Incidental Music* como en *Still Song*.

5. Del caballete al atril: transformaciones pictórico-musicales

Por la cercanía de Paul Klee a la música, no sólo práctica –puesto que tocó el violín casi profesionalmente– sino, y más importante, estética y teórica (basta con ver la cantidad de elementos musicales a los que apela en sus escritos teóricos (Klee 1985) y apuntes de clase de la Bauhaus (Klee 2004), no sorprende que su obra haya derivado en gran cantidad de obras musicales. Como hemos desarrollado en otro trabajo (Cristiá 2010), podríamos decir que Klee es casi una figura tutelar en el *Concierto para piano* de Luis Mucillo (Rosario, Argentina, 1956), así como en su primera versión para piano solo. A los fines de este estudio, dejaremos de lado los numerosos componentes literarios, puesto que la partitura incluye tres epígrafes y el cuadro de Klee, titulado [Hoffmanneske Geschichte](#) (1921) se refiere, a su vez, a la novela *Der goldene Topf* [El caldero de oro] de E.T.A. Hoffmann (2002), para concentrarnos aquí en el pasaje plástico-musical.

Si bien la ausencia de una lógica unívoca de transposición impide hablar de una traducción estricta del cuadro al Concierto, es evidente que ciertos elementos plásticos dan origen a materiales musicales y a intenciones compositivas, que intentaremos sintetizar a continuación. El color eminentemente dorado, luminoso, del cuadro es relacionado por el compositor con el brillo del cristal. Este elemento, presente también en el título del Concierto y en los epígrafes, es emulado orquestalmente por Mucillo mediante el uso de instrumentos y registros que recuerdan la sonoridad de la *glasharmonika* o armónica de vidrio. De esta manera se evoca también el carácter fantástico, feérico del cuadro de Klee, uniendo a las sonoridades agudas y cristalinas, especialmente en el inicio, gestos musicales de suspenso e indefinición (ejemplo musical 3).



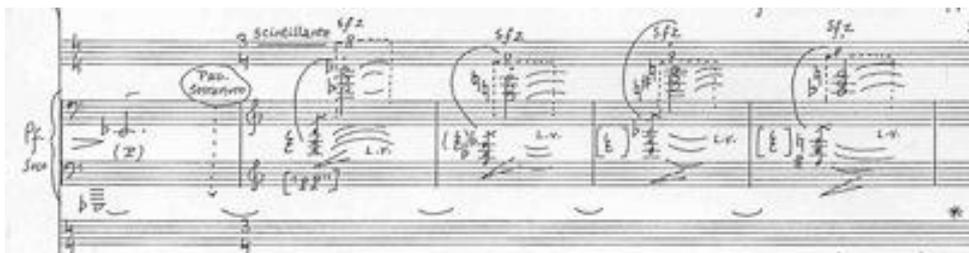
Ejemplo musical 3: Comienzo del *Concierto para piano* de Luis Mucillo

Uno de los desafíos que se plantea el compositor surge de la feliz combinación de ese fondo luminoso con las figuras hoffmannescas que se dibujan sobre el mismo con nitidez. Al observar “la adecuación de dos formas [pictóricas], de una pintura no figurativa y una pintura figurativa, sin que se establezca una relación de antítesis o eventualmente de disparate estilístico”, Mucillo (2006: s/p) se pregunta:

¿Cómo lograr algo similar transponiéndolo al campo de la composición musical? Es decir, ¿cómo, en una pieza, cuyo lenguaje no depende de la tonalidad tradicional y de las formas asociadas a la tonalidad y de los métodos de construcción motivica relacionados con la tonalidad, poder derivar hacia construcciones musicales más figurales, más pregnantes, más reconocibles quizá sin que caigamos en una especie de disparate o sin producir la sensación de una cita? [...] ¿Cómo lograr una especie de fluidez o de continuidad entre diversos materiales musicales?

El símil entre el término *abstracción* y la ausencia de tonalidad y la utilización del adjetivo *figurales* para construcciones musicales donde predomina un tipo de armonía tríadica no es exclusivo de este compositor. Ya Pierre Boulez (1989: 25), en un texto donde se explaya acerca del potencial musical de la obra de Klee, explica las coincidencias existentes entre la obra de Webern y la de Mondrian señalando que ambos pasaron “de la representación a la abstracción”. Asemejándose a la apreciación de Boulez (1989: 168) quien, al observar otros fondos abstractos pintados por Klee imagina “una música que, como nubes, no evoluciona realmente sino que se contenta con cambiar de apariencia”, las armonías del Concierto de Mucillo se despliegan como una atmósfera difusa sobre la cual se delinear paulatinamente las figuras hoffmannescas de Klee, transformadas en elementos musicales. Veámoslas en detalle.

El personaje dieciochesco con peluca, ubicado abajo a la izquierda, es asociado por Mucillo con Casanova y considerado como un homenaje subyacente a Mozart. Derivada de dicha asociación, la segunda sección del Concierto (Mucillo 2001: 13, c. 65) funciona como una parodia de la forlana, una danza veneciana de seducción, y se transforma por momentos en un Minuet fantasmagórico (Mucillo 2001: 15-18, c. 75-90). Una serie de cuatro acordes con apoyaturas tocados por el piano e iluminados con un triángulo se introduce en el ritmo del Minuet y reaparece a lo largo de la pieza remitiendo a los dos relojes y al edificio en forma de campanario (ejemplo musical 4, Mucillo 2001: 17, c. 83-86).



Ejemplo musical 4: *Acordes-campanadas*. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 83-86

La peluca enrulada del mencionado personaje parece transformarse en una espiral de humo que asciende en diagonal. Este arabesco es traducido por gestos ascendentes y en espiral que aparecen en el piano mediante el encadenamiento de grupetti (ejemplo musical 5, Mucillo 2001: 35, c.171-174).



Ejemplo musical 5: *Arabesco*. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 171-174

A la derecha del personaje se observa un barquito con ruedas y una suerte de vías. Este conjunto, comprendido por Mucillo como una máquina ridícula y defectuosa, se transforma en un motivo melódico-rítmico *quasi meccanico* e irregular, a cargo de la marimba y el vibráfono (ejemplo musical 6, Mucillo 2001: 31, c. 147-152).



Ejemplo musical 6: *Motivo quasi meccanico*. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 147-152

Cabe destacar que, lejos de poseer valor ornamental, el grupetto se constituye en un elemento orgánico dentro del Concierto. Presente en toda la obra y “fuertemente asociado con contenidos eróticos” (Mucillo 2006: s/p) juega un rol fundamental en el Adagio (ejemplo musical 7, Mucillo 2001:38, c. 191-195). Relacionado con el corazón ubicado en el centro del cuadro, el Adagio central constituye una suerte de interludio amoroso que contrasta con el resto de la composición.



Ejemplo musical 7: Fragmento del *Adagio (grupetti)*, Concierto para piano de L. Mucillo, c. 191-195

La organización de las figuras en el plano pictórico sugiere una simetría axial con respecto al conjunto central que componen la flecha/vasija, el lirio y el corazón. Siguiendo esta disposición espejular, Mucillo articula su concierto en siete partes que se organizan a ambos lados de la sección central (fig. 20).

I	II	III	IV	V	VI	VII
Animato, fantástico	Giocoso, "alla Forlana" Minuet	Meno mosso [orquesta]	Adagio	Cadenza del piano	Giga Violento	Quasi tempo del inizio
A	B	C	D	(C)	(B)	(A)

Figura 20: Forma espejular del Concierto para piano de Luis Mucillo

Cada uno de los tres pares de secciones internas presenta, a la vez, dos visiones opuestas del mismo tema, una dualidad original-negativo que recuerda la doble identidad de muchos personajes hoffmannianos.

En el Concierto para piano de Mucillo se verifica una migración a través de distintos niveles. El nivel emocional es atravesado en el momento en que el compositor intenta crear en su obra musical la misma atmósfera feérica que observa en la imagen. La asociación del dorado del fondo con la sonoridad cristalina de la armónica de vidrio tiene un componente emocional que se combina con un pasaje a nivel del material, pues desemboca en la elección de cierto orgánico y del manejo del registro sonoro. Del mismo modo, podríamos aducir que muchas de las asociaciones que se realizan a nivel del material de modo subjetivo poseen un matiz emocional. Así, la figura dieciochesca se asocia con la forlana, el barquito con ruedas con un motivo melódico-rítmico de la marimba, el campanario con los acordes-campanadas. Nos inclinamos a decir que la migración

entre el corazón y el Adagio combina cuatro niveles: el emocional (carácter amoroso), el conceptual (idea de amor), el material (asociación con el grupetto) y el morfológico (ubicación central).

Un claro ejemplo de pasaje a través del nivel morfológico es el arabesco del cuadro de Klee que se transforma en una sucesión ascendente de grupetti, en una melodía “enrulada” en el piano. Como dijimos previamente, esto implica dos correspondencias tácitas: la de una línea gráfica con una línea melódica y la de los ejes horizontal/vertical con los ejes que rigen la partitura, del mismo modo en el que se dibujó el perfil melódico en *Impromptu de Chopin*. ¿Sería más conveniente, entonces, hablar de nivel del material, como en *Impromptu*? Si bien parecen análogos, creemos que en el pasaje del arabesco al encadenamiento de grupetti prima una concepción global de la configuración, mientras que en el pasaje de la composición de Chopin al cuadro de Xul se trata de una vinculación entre elementos básicos (que da por resultado una configuración). En ambos casos, no se puede obviar la importancia de la partitura y las convenciones asociadas a ella. No en vano la escritura musical es el punto de contacto entre música y plástica. La migración de nivel morfológico desde el cuadro de Klee al Concierto de Mucillo alcanza también la macroforma, puesto que se verifica una simetría entre las partes de la obra musical que tienen relación con el cuadro.

Adorno (2000: 43) se refiere a una “manera pictórica” en la música que se manifiesta a gran escala, espacializando el tiempo como si fueran superficies visuales, como en ciertas obras de Morton Feldman (2009), o bien en pequeña escala, como sucede en la música electrónica donde “se opera con sonidos individuales como en la pintura coetánea se opera con valores individuales de color”. Quizás haya algo de esta manera pictórica tanto en el Concierto de Mucillo como en *Bruma*, de Jorge Horst (Rosario, Argentina, 1963).

Horst siempre estuvo interesado por la plástica. En su obra *Esferas* (1994) reprocessaba algunos aspectos de la obra de M.C. Escher (véase Molina 2007). En 2003, al recibir un encargo para un orgánico específico –oboe, violín, viola y violoncello– llegó finalmente la posibilidad de concretar su deseo de trabajar sobre la obra de Turner (1775-1851). Le atraía especialmente el efecto que Turner logra en su pintura, definido como “clima” y como técnica. Horst (2010: s/p) explica: “Me impresionó siempre su transgresora manera de representar la figuración, donde la misma está puesta tan al límite con lo abstracto que cuestiona la propia ontología de lo figurativo, solo que él lo hace a principios del siglo XIX”. A partir de este acercamiento consciente, Horst buscó “crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias”

con el “carácter irreverente, totalmente subversivo” de la estética de Turner. Una de las ideas que más le interesó fue la de “difuminar, como de ver a través de una nube, o de un vidrio esmerilado, rompiendo lo esperado, y corriendo el eje de atención en la supuesta representación perfecta de la figura como ideal de lo bello, para trasladarse a zonas indefinibles, más grises, más desaturadas (por usar un término técnico de la pintura)” (siempre Horst 2010: s/p).

Turner trabajó especialmente los efectos lumínicos, sustituyendo los principios de la primacía del contorno, de la línea y del modelado, por un sistema óptico capaz de aparentar la luz por un juego de pequeños toques yuxtapuestos. Su obra se caracteriza, justamente, por la ausencia de definición precisa de los objetos: al pintor le interesa representarlos en momentos en que aparecen semiocultos. Traducida como *mist* o *fog* y combinada con vapor, con nieve, o con humo, la bruma es un elemento recurrente en su obra y ayuda a crear una sensación de indefinición, ya presente por los momentos del día que se representan (el amanecer, el atardecer, escenas de tormenta o lluvia, entre otros).

Tanto la intención de evocar el clima *turniano* como el orgánico propuesto jugaron un papel importante en la gestación de la técnica compositiva. Desde el principio, Horst pensó en acentuar el contraste tímbrico entre el oboe y las cuerdas por medio de la textura. Las cuerdas están amalgamadas entre sí y forman una suerte de cúmulo sonoro, una *bruma* entre la cual aparece y desaparece el oboe. Del mismo modo, la escenificación prevé que el oboísta sea invisible para el público, manteniendo la comunicación visual con los otros intérpretes. En palabras del compositor (Horst, 2010: s/p):

El contraste entre una linealidad demarcada (el oboe) y especies de nubes sonoras rúidicas (las cuerdas, con arco in fascia, por ej.), son, entre otras cosas, los grados extremos de la utilización de campos sonoros que van desde los, llamados por mí, sonidos complejos (ruidos) hasta los sonidos tónicos (alturas puntuales), definiendo un continuum sonoro diverso, que, cual paleta de colores pero también de niveles de indefinición, conviven dialécticamente aunque también de manera orgánica.



Figura 21: Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, exhibida en 1842, Londres, Tate Britain.

En *Tormenta de nieve. Barco a vapor frente a la boca de un puerto* (1842, fig. 21), por ejemplo, es evidente que Turner busca representar el drama, la energía de una tormenta en el mar. Nieve, vapor y olas se amalgaman conformando un remolino que parece tragar al barco. Trazando el paralelo más simple, sugerido por el compositor mismo, la bruma tormentosa correspondería a las cuerdas y el oboe cumpliría el rol del barco, que no termina de dibujarse en ese contexto. Es una presencia atomizada que se plasma por medio de motivos o notas que surgen inesperadamente, sumándose a la ambigüedad temporal, lograda por el uso de distintas figuraciones. La aleatoriedad contribuye en alto grado a la inestabilidad de la pieza. En efecto, seis de las siete plataformas (secciones de la pieza) tienen duraciones mínima y máxima, pero se especifica que “en ningún caso son una imposición, sino más bien una sugerencia” y pueden ser modificadas a voluntad por los músicos “en función de poder moldear la temporalidad particular y general de la pieza”. Las primeras cinco plataformas pueden ser repetidas cuantas veces se quiera y, dentro de todas ellas, hay materiales que pueden ser repetidos o reiterados a voluntad. Los enlaces entre plataformas no están pautados y pueden ser iniciados por cualquiera de los instrumentos, sin necesidad de sincronización entre ellos. De hecho, se indica que los “intérpretes no deben coordinar entre sí la

sincronización de ninguno de sus materiales, así como tampoco sus cambios”. Esta descoordinación puede ser una manera de lograr una textura difuminada, efecto al cual también parece apuntar la indicación de evitar “la predominancia en intensidad de ninguno de los instrumentos”, siempre que no se indique lo contrario (siempre Horst 2007: 2).

Horst realiza un trabajo tímbrico especial, apelando a sonoridades que se alejan de lo tradicional. Por momentos se frota el arco sobre el aro de la caja (*arco in fascia*), al costado del puente, entre el puente y el cordal o haciendo correr sólo un punto del arco a lo largo de las cuerdas. En el caso del oboe, se utilizan multifónicos; según el compositor, estos “bloques sonoros bastante complejos, y que a la vez, ya previstos en cuanto a su conformación, son orquestados por las cuerdas, como enfatizando su naturaleza polifónica, pero también para generar la idea de movilidad interna (como si la pintura se moviera)” (Horst 2010: s/p). Esta fusión o confusión sonora, que dificulta la identificación de los distintos timbres instrumentales, deriva del efecto *esfumado* de Turner. La aleatoriedad o indeterminación abarca, por lo tanto, lo temporal, las alturas (apelando a frecuencias no definidas, como cuando se pide “lo más agudo posible”), lo textural y lo tímbrico.

A partir de las texturas y del registro del material sonoro, proponemos una articulación interna en cinco secciones (fig. 22):

Sección	I		II	III		IV	V
Plataforma/ instrumento	A	B	C	D	E	F	G
oboe	Tacet	tacet	Alturas definidas, moduladas, con saltos, pp	Multifónicos pp	Idem D, más breve	Multifónicos + alturas puntuales	3 Glissandi ascendentes pp a niente
Vn + vla	Arco <i>in fascia</i>	Arco <i>perp alla punta</i>	Mezcla de distintos efectos: 5 materiales que se combinan en un orden <i>ad libitum</i>	Arpeggios ascendentes y descendentes	Idem, más breve, <i>dim ab niente</i>	Alturas puntuales y <i>glissandi</i>	3 <i>Glissandi</i> ascendentes de bicordios a notas agudas casi sin altura puntual (chirrido). p a niente.
Vc	Arco <i>in fascia</i>	Arco <i>in fascia</i>					
Comentarios	Sólo cuerdas: nube, fondo indefinido – 1 minuto		Indefinición, con algunas alturas moduladas por el oboe – 1 min 10 seg	Multifónicos + arpeggios. Textura más densa pero más aprehensible – 1 min 20 seg		Sección climática: mayor definición textural – 1 min 30 seg	Sección conclusiva – 1 min

Figura 22: Articulaciones internas de *Bruma* de Jorge Horst

Creemos que hay cierta direccionalidad en la pieza, que juega a la vez con la bruma y las figuras que parecen dibujarse a través de ella. La dirección está marcada en cierta manera por las intensidades y la complejidad textural, que lleva desde la plataforma A a la F, con algunas etapas

intermedias definidas. La plataforma G actúa como cierre de la pieza pero, en vez de crear un efecto de resolución, termina afirmando la tensión subyacente a lo largo de la obra. Es el mismo efecto que en Turner envuelve al espectador en el misterio del cuadro.

Tanto Horst como Mucillo transitan el nivel conceptual para arribar a sus composiciones. Mientras *Bruma* tiene como concepto de base la indefinición del cuadro de Turner, Mucillo se centra en la especial relación que establece Klee entre lo abstracto y lo figurativo para elaborar el lenguaje musical de su Concierto. Horst transita además el nivel textural. La imagen difuminada de Turner se convierte, en *Bruma*, en una textura musical atomizada, fragmentada, hecha por sonidos complejos o por sonidos breves de ataques descoordinados, entre los cuales aparece y desaparece una configuración melódica más o menos precisa (la del oboe).

* * *

Queda claro que los niveles de migración no se excluyen entre sí; al contrario, se combinan en muchas ocasiones. En el Concierto de Mucillo encontramos, por ejemplo, que el pasaje se realiza a través de los niveles emocional (carácter féerico), conceptual (abstracción/figuración y ausencia de tonalidad/configuraciones de tipo triádicas), material (asociando el color del cuadro con la sonoridad de la armónica de vidrio, derivada en el uso del timbre y del registro) y morfológico (en la macroforma, simetría/ articulaciones internas; en la microforma, arabesco/encadenamiento de grupetti). Del mismo modo, en *Bruma* se combina el nivel conceptual, la idea de indefinición, con el nivel textural, al haber un interés particular en reproducir sonoramente una textura plástica. Como mencionamos con respecto al nivel emocional, es evidente que para hablar del uso del nivel conceptual será necesario contar con información sobre las intenciones del compositor o del artista, es decir, del nivel poiético.

Al probar nuestra tipología hemos visto que a veces resulta difícil discriminar entre los niveles material, morfológico y textural, puesto que el segundo y el tercero implican al primero. Quizás sería mejor definir tres niveles principales de migración (emocional, material y conceptual) y subdividir el segundo en otras tres posibilidades (elemental, morfológico y textural). Pero esto quedará para un futuro trabajo. También cabría ver, puesto que este esbozo teórico se centra en el fenómeno de migración entre la música y la plástica, si puede ser aplicado al pasaje entre otras artes (música y literatura, por ejemplo) y/o adecuado al estudio de la convergencia, en plena etapa de expansión. En efecto, resta considerar las posibilidades (y dificultades) del fenómeno de

convergencia, según observó Adorno (2000: 50):

La dificultad tiene su fundamento en la cosa misma: que la convergencia no tiene su lugar solamente en los procedimientos, en las tensiones, en los momentos lingüísticos en el interior de los cuales, y solamente en ellos, se realiza, sino en el hecho de que los materiales mismos urgen dicha convergencia, pero los artistas hacen el ganso cuando la esperan de dichos materiales en lugar del proceso de articulación.

El proceso de articulación de los materiales sería, entonces, el sitio desde el cual sería posible la convergencia de estas artes. En todo caso, es evidente que las categorías adornianas de *Zeitkunst* y *Raumkunst* no solamente distan mucho de ser absolutas sino que mantienen entre sí una relación dialéctica. Como hemos visto aquí, es esta tensión la que posibilita distintos tipos de experimentación y auspicia una reflexión incisiva que busque caracterizar las zonas de conflicto y resolución.

Registro de fuentes

a) Fuentes musicales

Horst, Jorge. 2003 (rev. 2007). *Bruma*. Registro en vivo del estreno. Inédito.

Horst, Jorge. 2003 (rev. 2007). *Bruma*, para oboe, violín, viola y cello. Inédito.

Mucillo, Luis. 2001. *Concierto para piano y orquesta. Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*. Facsimilar del manuscrito. Inédito.

Mucillo, Luis. 2001. *Concierto para piano y orquesta. Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*. Registro en vivo realizado en el Teatro El Círculo de Rosario (Argentina), el 2 de agosto de 2001. Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, Jorge Rotter (director), Alexander Panizza (piano). Inédito.

b) Fuentes iconográficas

Klee, Paul. 1937. *Paisaje de escenario*. 1937/212 (U12). Pastel sobre algodón sobre burlap, 58,5 x 86 cm. Berna: Kunstmuseum, Fundación Paul Klee. Reproducido en Düchting 1997: 83.

Klee, Paul. 1921. *Hoffmanneske Geschichte*. Acuarela, lápiz y tinta de impresión transferida sobre papel, bordeado con papel metálico, 31,1 x 24,1 cm. New York: The Berggruen Klee Collection, The Metropolitan Museum of Modern Art.

Lisa, Esteban. 1941. *Composición*. Óleo sobre cartón, 30 x 23 cm. Buenos Aires: Colección Particular.

Lisa, Esteban. 30/03/1955. *Acto espacial*. Pastel sobre papel, 30 x 23 cm. Reproducido en *Esteban Lisa. Jugando con líneas y colores*. Catálogo de exposición, 17 de marzo al 30 de abril de 2005: 19. Barcelona: Artur Ramón Col.leccionisme.

Turner, Joseph Mallord William. 1842. *Snow Storm-Steam-Boat off a Harbour's*. Óleo sobre lienzo, soporte: 914 x 1219 mm, marco: 1233 x 1535 x 145 mm. Londres: Tate Britain, nro. de catálogo N00530.

Xul Solar, Alejandro. 1950. *Coral Bach*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1949. *Impromptu de Chopin*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1948. *Contrapunto de puntas*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1939. *Marina*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1925. *Sandanza*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1922. *En rítmiko*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1912. *Entierro*. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

[Xul Solar, Alejandro]. Panajedrez, panjuego, panchess o ajedrez criollo, ca. 1945, caja-tablero transportable (43 x 41 x 2,7 cm) con 110 piezas; madera tallada pintada al óleo; manija y trabas de metal. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

[Xul Solar, Alejandro]. Piano con teclado modificado, ca. 1946. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

[Xul Solar, Alejandro]. Armonio con teclado modificado. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

c) Fuentes hemerográficas

De la Torre, Dora. "Xul Solar, el hombre increíble". *El Mundo*. (Buenos Aires: 20-X-1961), [s.p.].

Foglia, Carlos A. 1953. "Xul Solar, pintor de símbolos efectivos". *El Hogar* 2288 (49): 49-51.

Sheerwood, Gregory. 1951. "Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la 'panlingua'". *Mundo Argentino*, 1 de agosto: 14.

d) Fuentes documentales

[Cadenas de Schulz Solari, Micaela. [s.f.]. *Hiercoeco zieli según Natura*, ms., inédito, Archivo FPK-MXS.

[Xul Solar, Alejandro]. [s.f.]. *Panajedrez, Pan-juego o Ajedrez argentino*. Texto mecanografiado, inédito. Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro. 1912. Carta a su padre. Turín. Inédita. Archivo FPK-MXS. Citada en Artundo, Patricia M. (ed.). 2005. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, 204. Buenos Aires: MALBA Ediciones.

Xul Solar, Alejandro. *Hiercoeco zielei según natura*, Lista de correspondencias, [s.f.], Archivo Fundación Pan Klub -Museo Xul Solar.

[Xul Solar, Alejandro]. s.f. Transcripción de *Milenberg Joys* de Morton, Roppolo y Mares en notación enarmónica.

e) Fuentes testimoniales

Horst, Jorge. 2010. Comunicación personal.

Mucillo, Luis. 2006. Diálogo con la autora dentro del Seminario “Música y artes plásticas: analogías e intersecciones”, Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. 2008. “El arte y las artes”. En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Obra completa. Vol. 10/1: 379-396. Madrid: Akal.

_____. 2000. “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”. En *Sobre la música*, introd. Gerard Vilar, 41-55. Buenos Aires/ Barcelona/México: Paidós.

Arnaldo, Javier. 2003. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Catálogo de exposición, 11 de febrero al 25 de mayo de 2003. Madrid: Fundación Caja Madrid-Museo Thyssen-Bornemisza.

Arnaud, Catherine. 1990. *Variations d'après un thème de J.S. Bach*, tesis de doctorado, con dirección de Jean Lancry, UFR des arts plastiques et sciences de l'art. Paris: Université Paris I, Panthéon-Sorbonne.

Barbe, Michèle (ed.). 2011. *Musique et Arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre. Principes théoriques et démarches créatrices*. Paris: L'Harmattan.

_____. 2005. “Le *Finale du Rheingold* de Fantin-Latour: une oeuvre d'art complète”. En *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 2001-mai 2002*, eds. Michèle Barbe y Marie Lecoustey, serie “Musique et arts plastiques”, 5: 35-64. Paris: Publications de l'Université de Paris–Sorbonne.

_____. 1999. “L'interférence des arts dans l'œuvre de Delacroix. L'exemple des *Musiciens Juifs de Mogador*”. En *Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral: musique et arts plastiques*, ed. Michèle Barbe, 1: 57-69. Paris: Publications de l'Université Paris IV–Sorbonne.

_____. 1992. *Fantin Latour et la Musique*, tesis de post-doctorado en tres tomos. Paris: Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.

- Baudelaire, Charles. 1999. *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche.
- Bernard, Jonathan W. 1993. "The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music". *Perspectives of New Music* 31(1): 86-133.
- Bosseur, Jean-Yves. 1999. *Musique et Beaux-Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*. Paris: Minèrve.
_____ 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris: Minèrve.
_____ 1991. *Musique, passion d'artistes*. Genève: Skira.
- Boulez, Pierre. 1989. *Le Pays fertile. Paul Klee*. Paris: Gallimard.
- Cohen, Ana Paula. 2004. "Mais por menos. Entrevista com Jorge Macchi". *Jorge Macchi* <http://www.jorgemacchi.com/cast/tex01.htm> [Access: 11 de noviembre de 2009].
- Cristiá, Cintia. 2010. "Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo". *Revista Argentina de Musicología* 10: 111-136.
_____ 2007. *Xul Solar, un músico visual. La música en su vida y obra*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
_____ 2006. "Música y plástica: incidencia de lo musical en la obra de Esteban Lisa". *Separata* 11 (6): 19-33. Rosario: Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
_____ 2004. *Xul Solar et la musique*, tesis de doctorado en Historia de la música y Musicología, con dirección de Michèle Barbe. Paris: Universidad de París-Sorbona, Paris IV.
_____ 2003. "Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas". *Ramona. Revista de artes visuales* 35: 58-68.
- De la Motte-Haber, Helga. 2009. "Concepciones del arte sonoro". *Ramona. Revista de artes visuales* 96: 20-24.
- Denizeau, Gérard. 1995. *Musique et Arts*. Paris: Champion.
- Düchting, Hajo. 1997. *Paul Klee. Painting Music*. Munich/New York: Prestel.
- Duplaix, Sophie y Lista, Marcella. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Catálogo de exposición, septiembre de 2004 a enero de 2005. Paris: Centre Pompidou.
- Estrada Zuñiga, Ana María y Lagos Rojas, Felipe. 2010. *Sonidos visibles. Antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile*. Santiago de Chile: Edición de los autores.
- Evans, Thomas. 1980. "Incidental music". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 9: 58. London: Macmillan.
- Frisch, Walter. 2005. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Feldman, Morton. 2009. "Entre categorías". *Ramona. Revista de artes visuales* 96: 12-15.

Gage, John. 1993. *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson.

Giunta, Andrea. 2008. "Jorge Macchi: The Anatomy of Melancholy". ...*might be good*. *Art e-journal* <http://www.fluentcollab.org/mbg/index.php/reviews/review/93/5>. [Access: 27 de noviembre de 2009].

Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus. 2002 [1814]. *Le Vase d'or. Conte des temps modernes*. Paris: Gallimard.

Joubert, Muriel. 2000. "Les techniques impressionnistes et symbolistes dans l'œuvre de Debussy". En *Musique et Arts plastiques: Quels rapports? Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 1998–mai 1999*, ed. Michèle Barbe, serie "Musique et arts plastiques" 2: 87-102. Paris: Publications de l'Université Paris–Sorbonne.

Kagan, Andrew. 1983. *Paul Klee. Art & Music*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Kandinsky, Wassily. 1991. *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard. _____ 1989 [1912]. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël.

Kazokas, Genovaitė. 1994. "The First Painted Fugue". En *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*, ed. Stasys Gostautas, 318-327. Vilnius: Vaga.

Kelkel, Manfred. 1999. *Alexander Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu*. Paris: Fayard.

Klee, Paul. 2004. *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Paris: Hazan/Musées de Strasbourg.

_____ 1985. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël.

_____ 1964. *The Diaries of Paul Klee. 1898-1918*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Kreichmann, Raquel B. 1992. "Intertextualidad y literatura: migraciones de sentido". En Kreichmann, Raquel; Corrado, Omar y Malachevsky, Jorge. *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, 7-31. Santa Fe: UNL Editora.

Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound, Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley/Los Angeles/London: California University Press.

Lockspeiser, Edward. 1973. *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. London: Cassell.

Macchi, Jorge y Rudnitzky, Edgardo. 2005. *La ascensión. Envío argentino a la bienal de Venecia, 51. Exposición internacional de arte*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.

Maur, Karin von. 2004. "Bach et l'art de la fugue. Modèle structurel musical pour la création d'un

langage pictural abstrait". En *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, eds. Sophie Duplaix y Marcella Lista, 17-27. Paris: Centre Pompidou.

_____. 1999. *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Munich/London/New York: Prestel/Pegasus Library.

Mayer Brown, Howard. 1980. "Iconography of music". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 9: 11-18. London: Macmillan.

Messiaen, Olivier. 1986. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond.

Molina, Jorge Edgard. 2007. *Intertextualidad intersemiótica entre Música y Artes visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocesados en Esferas (1994) de J. M. Horst*. Santa Fe: inédito.

Moog-Grünewald, Maria. 1993. "Investigación de las influencias y de la recepción". En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, comp. Dietrich Rall, 245-270. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nelson, Daniel. 2005. "Los *San Signos* de Xul Solar: El libro de las mutaciones". En *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, ed. Patricia M. Artundo, 49-59. Buenos Aires: MALBA Ediciones.

Nietzsche, Friedrich. 1977. *La Naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard.

Pomme de Mirimonde, Albert. 1975 y 1977. *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique dans les arts plastiques*. 2 vol. Paris: A. et J. Picard.

Rousseau, Pascal. 2000. "Confusions des sens. Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France". En AA.VV. *Synesthésies / Fusion des arts*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 74: 4-33. Paris: Centre Georges Pompidou.

Rudnitzky, Edgardo. 2009. "Jorge Macchi by Edgardo Rudnitzky". *BOMB magazine*, <http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3218> [Access: 8 de marzo de 2009]

Sabatier, François. 1998. *Miroirs de la musique (XV^e-XVIII^e siècles)* Tomo I. Paris: Fayard.

_____. 1995. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIX^e-XX^e siècles*. Tomo II. Paris: Fayard.

Sin autor. 2006. "Tale à la Hoffmann". *The Metropolitan Museum of Art*. http://www.metmuseum.org/toah/hd/kee/ho_1984.315.26.htm. [Access: 2 de abril de 2008].

Sin editor. 2005. Richard Wagner. Visions d'artistes. D'August Renoir à Anselm Kiefer. Catálogo de exposición, 23 de septiembre de 2005 a 29 de enero de 2006, Musée Rath, Ginebra. Paris: Somogy.

Sin editor. 1985. *Klee et la musique*. Catálogo de exposición, 10 de octubre de 1985 al 1º de enero de 1986. Contribuciones de M. Franciscono, J. Glaesemer, K. Grebe; O. E. Moe, T. Däubler, R. Verdi y W. Salmen. Paris: Centre Georges Pompidou.

Souriau, Étienne. 1965 [1947]. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stévance, Sophie M. 2006. "Duchamp, la música en la era de la modernidad". *Ramona. Revista de artes visuales* 65: 33-52.

Villot, Odile. 2005. "La Musique au sein de *La Création dans les arts plastiques* de Kupka". En *Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral: musique et arts plastiques*, ed. Michèle Barbe, serie "Musique et Arts plastiques", 5: 133-144. Paris: Publications de l'Université Paris-Sorbonne.

Wagner, Richard. 1982. *L'œuvre d'art de l'avenir*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui.

Wardega, Véronique. 2002. "Gustave Moreau: les mille et une lyres". En *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 2000-mai 2001*, ed. Michèle Barbe, serie "Musique et arts plastiques", 4: 15-26. Paris: Publications de l'Université Paris-Sorbonne, Paris IV.

Cintia, Cristiá

Doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona, París IV, es profesora titular de la cátedra Investigación Musicológica del Instituto Superior de Música (UNL), donde dirige un proyecto de investigación sobre la interrelación de las artes. Su trabajo, centrado en la relación entre la música y la plástica, ha sido publicado nacional e internacionalmente, mereciendo distinciones musicológicas y de la crítica de arte. Es autora del libro *Xul Solar, un músico visual*.

Cita recomendada

Cristiá, Cintia. 2012. "Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]