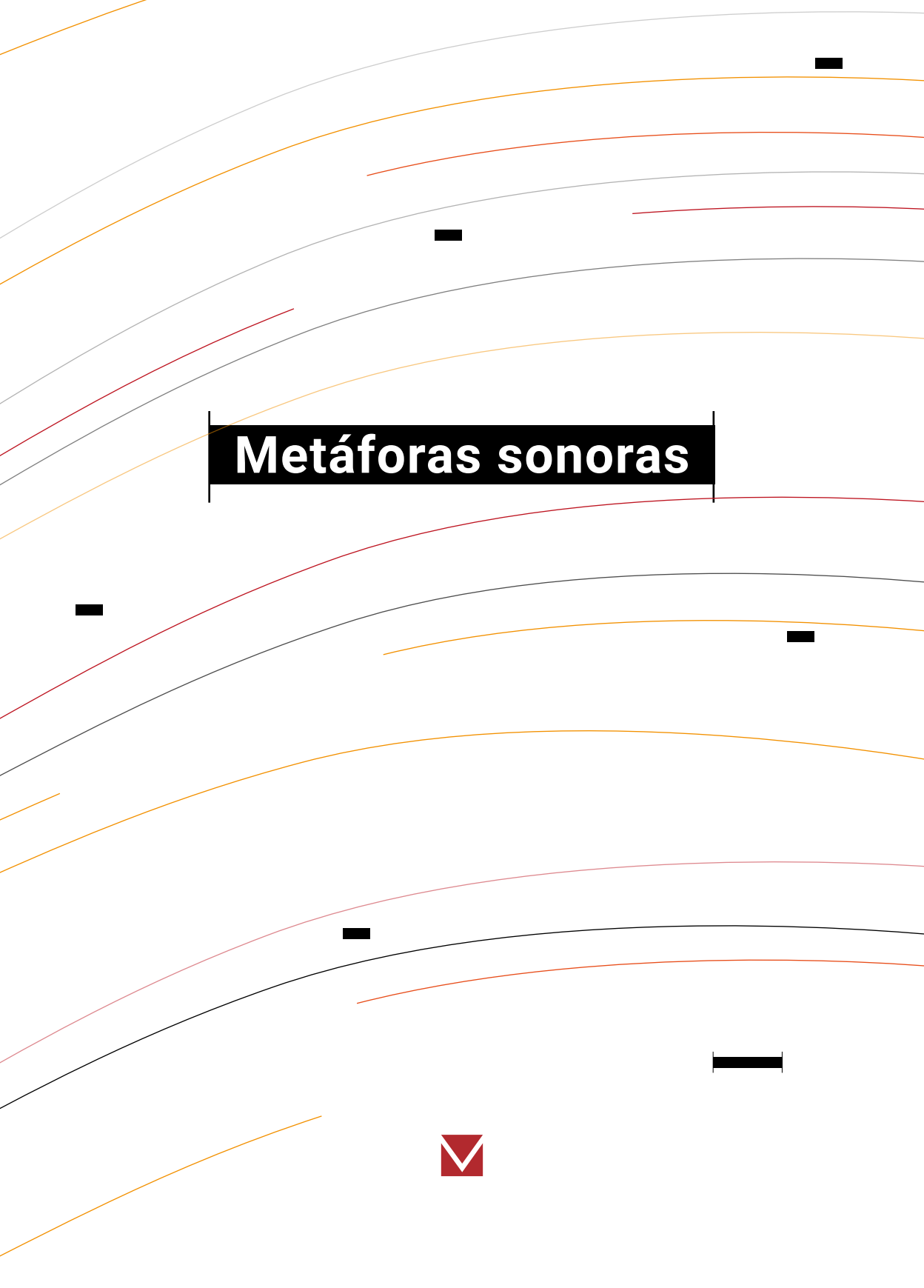


The background features several thin, curved lines in shades of grey, yellow, and red. Scattered throughout are small, solid black horizontal dashes of varying lengths.

Metáforas sonoras



Metaforas sonoras



Metáforas sonoras

ÍNDICE

Metáforas sonoras	
Sofía Barron	7
Metàfores sonores	
Sofía Barron	33
Obras	57



METÁFORAS SONORAS

Sofía Barrón

VIU. Universitat Internacional de València

A lo largo del tiempo histórico-artístico, en una pieza griega anterior a nuestra era o en una instalación expuesta en un encuentro de arte contemporáneo, se puede rastrear un diálogo convertido en constante: la indeleble relación entre plástica y música. Un somero recorrido por algunas corrientes estéticas o una rápida ojeada por la producción de casi cualquier artista da perfecta cuenta de ello. Por poner un par de ejemplos grecorromanos, Apolo tañe su lira en una cílica ática de fondo blanco (s. V a. C., Museo Arqueológico de Delfos), el mismo instrumento que toca un grupo de cupidos en un fresco romano localizado en Herculano (s. I d. C.).

Más allá de la antigüedad, la pintura medieval estableció una iconografía recurrente: los coros de ángeles, orfeón que forma parte de la predela *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado* de Bartolomé Bermejo (c. 1474-1479. Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic. Depósito Museu Nacional d'Art de Catalunya. MNAC). Durante el renacimiento esta representación de la armonía celestial continuó presente, tanto en la pintura religiosa como en la mitológica. Así lo confirman los ángeles músicos que decoran los entrepaños de las crujías de la bóveda celeste de la Catedral de Valencia, frescos realizados por Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio entre 1472 y 1481. Y también, las composiciones de fondos ajardinados y temática pagana de Tizano, como la alegoría de la poesía y la música que lleva por título *Concierto campestre* (1510. París, Museo del Louvre).

La interpretación divina no se abandonó en las escenografías barrocas, muestra de ello son los teatrales éxtasis de santos de Francisco Ribalta (*San Francisco confortado por un ángel músico*, c. 1620. Madrid, Museo del Prado). Igualmente, la música profana está presente en telas como *Los músicos* de

Caravaggio (c. 1595. Nueva York, Museo Metropolitano de Arte), lienzo en que los intérpretes entonan un madrigal junto a Cupido. Asimismo, durante el siglo XVI, la música comenzó a descender al plano terrenal, principalmente a los domicilios burgueses. En ningún hogar acomodado se echaba en falta un instrumento de tecla, eje de la educación de las señoritas. A este respecto se pueden recordar las composiciones dedicadas a jóvenes tocando virginales, espinas o guitarras en la obra de Johannes Vermeer (*Joven de pie ante un virginal*, c. 1670-1672. Londres, Galería Nacional). Llamán la atención los lienzos con voluntad didáctica, aquellos en los que se puede identificar la partitura interpretada. Es el caso de *El oído*, alegoría firmada por Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens (1617-1618. Madrid, Museo del Prado). Aquí, sobre la mesa central, descansa el libro de madrigales de Peter Philips.

Durante el largo siglo XIX, música y pintura se aproximan en un sínfin de óleos. Solo por aportar una pincelada, la vanguardia prerrafaelista inglesa dedicó varias obras a santa Cecilia, una iconografía que viene de lejos. La patrona de la música ya había leído partituras, tocado el arpa, el clavicordio, el órgano, el laúd, el violín o la viola da gamba durante el renacimiento y el barroco. De esta forma, en *La niñez de santa Cecilia* de Marie Spartali (1883. Colección particular) la pequeña compone con una cítara o arpa-salterio. También en el ochocientos, el academicismo decimonónico español continuó la estela de las lecciones de música en multitud de obras: los pianos decoran las habitaciones de las jóvenes que, por ejemplo, en la obra de Raimundo de Madrazo *La lectura* (c. 1880-1885. Málaga, Museo Carmen Thyssen), espera, ensoñada, la petición de matrimonio. Del mismo modo, la práctica musical comenzó a tener cabida en los talleres de los artistas, como muestra *Estudio de Muñoz Degraín* del ecléctico Francisco Domingo Marqués (1867. Madrid, Museo del Prado).

En el cambio del siglo XIX al XX, la bohemia musical tuvo sus retratistas: en 1891, Santiago Rusiñol efigió a Erik Satie en su austero estudio de Montmartre (Barcelona, Casa Museo Joan Maragall). Por otra parte,

el acompañamiento instrumental secundó los distintos bailes típicos de cada zona geográfica. Así, *Baile valenciano en la huerta* (1863. Colección Villar-Mir) se fecha en la primera etapa pictórica de Joaquín Sorolla y, a su última época, pertenecen los paneles *Aragón. La jota* (1914) y *Sevilla. El baile* (1915) destinados a la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Además, se llevaron a lienzo argumentos operísticos en las telas Rogelio de Egusquiza (*Tristán e Isolda. La muerte*, 1910. Museo de Bellas Artes de Bilbao), pintor afecto a la ola de devoción wagneriana que recorrió un panorama artístico anhelante de modernidad.

Sin duda, pintura y música han ido de la mano a lo largo de las sucesivas sociedades. La relación se cimentó en textos estéticos fundacionales, escritos que dieron pie a argumentos dicotómicos que otorgaban la supremacía a alguna de las artes. Por citar un clásico, Leonardo da Vinci fue tajante en la consideración de la pintura como arte preferente en su *Tratado de pintura* (c. 1497). El artista relegó la música a puestos secundarios, tildándola de «hermana menor», una práctica dependiente del oído que entendió como un «sentido segundón para el ojo». Pero es en la fugacidad de la música donde radica el principal problema. La melodía emerge condenada a «nacer y morir en uno o más tiempos armónicos» (Da Vinci, 1993, p. 66), pero la pintura permanece.

En 1766, Gotthold Ephraim Lessing publicó *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. El crítico alemán, a través del análisis del grupo escultórico griego *Laocoonte y sus hijos* (s. I d. C.), estableció una dualidad canónica: la diferenciación entre las artes espaciales, que abarcarían la pintura, escultura y arquitectura, y las temporales, conformadas por la música y poesía. En tanto las artes plásticas yuxtaponen «figuras y colores» distribuidas en el espacio, poesía y música recogen lo sucesivo, es decir, «sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo» (Lessing, 2017, §XVI). La división lessingniana de las artes supuso una rígida formulación de fronteras entre los distintos lenguajes artísticos.

La cuestión fue retomada en un sinfín de ocasiones por diferentes voces. Por poner un ejemplo, Kant dedicó la primera parte del ensayo *Crítica del juicio* (1790) al análisis estético. De nuevo, en la clasificación kantiana de las bellas artes, música y poesía quedan unidas como artes de la palabra; mientras el resto queda aunado bajo el término «artes de la forma» (Kant, 1989, primera parte, p. 53). Ocho años más tarde intervino Goethe quien, en *Introducción a Los propíleos*, insistió en la cualidad inexorable de estos márgenes. Para el dramaturgo las divisorias evitan «la decadencia del arte» (Goethe, 1999).

A finales del siglo XIX, los contornos artísticos comenzaron a desdibujarse. En 1874, el ruso Modest Músorgski compuso la suite para piano *Cuadros de una exposición*, pieza a menudo reconocida en su versión orquestada por Maurice Ravel (1922). Músorgski musicó diez pinturas incluidas en la muestra póstuma dedicada a su apreciado amigo, el pintor, escultor y arquitecto Víktor Hartmann, exhibición celebrada en la Academia Imperial de las Artes en San Petersburgo. Dos años más tarde, Richard Wagner estrenó la monumental tetralogía *El anillo del Nibelungo* (1876), el primer ciclo de óperas concebido como una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). La composición musical, visual, poética y escénica integraba las seis bellas artes, transformando el paradigma del pensamiento musical.

Esta progresiva hibridación artística también se percibe en la suite para piano *Goyescas* de Enrique Granados, compuesta ya en el siglo XX, concretamente en 1911. La obra está integrada por seis piezas inspiradas en las escenas de los cartones para tapices de Francisco de Goya, sin correlato entre las pinturas y los movimientos. De forma independiente, Granados realizó *El pelele. Escena goyesca*, fundamentada en el cartón homónimo pintado por el aragonés. Aunque *El pelele* no se concibió como parte de la suite, se interpreta como tal. En una carta fechada en 1910, Granados hizo partícipe a su colega y amigo Joaquín Malats del arrebató que había sufrido contemplando el cromatismo y el señorío de los personajes de las obras de Goya:

En *Goyescas* he concentrado toda mi personalidad: me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; por lo tanto, de su Maja señora, de su majo aristocrático: de él y de la Duquesa de Alba: de sus pendencias, de sus amores, de sus requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alomares.... aquellos cuerpos de cinturones cimbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado Joaquín. En fin, tu verás si mi música, suena a color de aquel (Granados, 1910).

A la inquietud que expresa Granados, quien hace patente su deseo de que la música evoque la paleta de Goya, no debió de ser indiferente Ígor Stravinsky. En 1917, dedicó *Pour Pablo Picasso* al pintor malagueño. La breve pieza para clarinete se articula en escala frigia dominante que recuerda a la propia del flamenco. Picasso, a su vez, elaboró varios retratos del músico, además de ilustrar la portada de la edición de su *Ragtime* para 11 instrumentos (1918). Tampoco fue ajeno a la trasgresión de las convenciones musicales propuesta por Stravinsky. El trazo continuo con que Picasso perfiló a los músicos parece asimilar el ritmo sincopado que vertebra la pieza. Esta primera colaboración dio pie a una más estrecha que llegó dos años después, Picasso diseñó los trajes y decorados originales del ballet *Pulcinella*.

Fue bajo las premisas del futurismo y dadaísmo cuando los márgenes de comprensión de las artes se ampliaron de forma extraordinaria. Los parámetros musicales tomaron otro rumbo. Los compositores comenzaron a experimentar con distintos fenómenos sonoros, introduciendo, en un primer momento, el ruido como material acústico y, después, el silencio, que alejado de su tradicional definición de «pausa musical» se convirtió en una categoría musical en sí mismo.

De esta forma, entre 1910 y 1930, el pintor y compositor futurista Luigi Russolo, con la colaboración del pintor Ugo Piatti, diseñó 27 *intonarumori* oartilugios mecánicos destinados a ser escuchados. Los

«entonaruidos» no eran otra cosa que una caja de resonancia dotada de bocina que, por medio de palancas y manivelas sobre cuerdas frotadas, producían ruidos o sonidos urbanos cotidianos. Las piezas, que fueron bautizadas con nombres onomatopéyicos como aullador, atornador o silbador, han sido definidas como «samplers» rudimentarios o proto-sintetizadores (cfr. Niebisch, 2012, pp. 117-118).

Si el futurismo simboliza el germen del arte sonoro, del dadaísmo de Marcel Duchamp parten los inicios de la escultura sonora. El punto de partida se establece en la pieza de 1916, *À bruit secret* –también llamada *With Hidden Noise* (1916/1964. París, centro Pompidou)–, *ready-made* intervenido en colaboración con el coleccionista Walter Arensberg. Fue este último quien introdujo un objeto desconocido dentro del ovillo de cuerda encerrado entre las dos placas metálicas. El elemento «secreto» suena cuando la obra se sacude. En la década de los 50, la investigación sistemática en torno a este tipo de piezas derivó en las esculturas sonoras de los hermanos Bernard y François Baschet, estructuras de estudiada disposición espacial y espectacular tratamiento cromático. Las piezas Baschet están conformadas a base de hileras de varas de metal que se tocan de forma percutida. Además, el metal se combina con estilizados tubos de cristal que, frotados con los dedos húmedos, producen sonidos resonantes sostenidos (cfr. Molina Alarcón, 2008, p. 249). La manera de entender el arte de los Baschet levantó no pocos recelos, sus creaciones, de complicada definición, han sido difíciles de aceptar como esculturas en espacios expositivos y como instrumentos en ambientes musicales.

En 1965, momento en que las derivas artísticas aproximaban disciplinas, Theodor W. Adorno continuó teorizando sobre las fronteras entre la música y la pintura. El alemán insistió en la naturaleza de cada una de las artes, en el desarrollo de la música en el tiempo y de la pintura en el espacio. Eso sí, plantea que los límites impuestos por el tiempo y el espacio pueden ser derribados, pero no con las artes imitándose. Después, puntualiza: «en su contraposición, las artes se entreveran», pero «convergen

allí donde cada una persigue puramente su principio inmanente» (Adorno, 2006, p. 638). El texto no oculta la postura escéptica del filósofo ante la posibilidad de una afinidad íntima entre ambos ámbitos artísticos.

Y para concluir, un último ejemplo, en esta ocasión protagonizado por una mujer: Carmen Barradas. La compositora de origen uruguayo se instaló en Madrid, junto a su familia, en 1915. La crítica vinculó sus composiciones al futurismo, aunque sus piezas también conectan con el vibracionismo pictórico de su hermano. Su cercanía al movimiento liderado por Rafael Barradas y Joaquín Torres García le llevó a trasladar a la partitura principios análogos a los que el tándem de pintores planteaba en la superficie pictórica. Entre sus obras más representativas se encuentra el tríptico para piano *Aserradero, Fundición y Fabricación*, que se estrenó en el Ateneo de Madrid en 1922. En estas miniaturas, experimentó con la politonalidad, los *clusters*, el pedal fijo e incluso intervino el piano, precediendo a John Cage (cfr. Aceves Sepúlveda y Santos Melgarejo, 2022, p. 148). Barradas resolvió la necesaria extensión sonora inherente a estas obras con la incorporación en sus partituras de caracteres visuales ajenos al ámbito propio de la disciplina. Aquí, la notación tradicional convive, con ondas marinas, zigzags y serpenteos. De esta forma, la escritura musical comienza a adquirir unas posibilidades artísticas que exceden el rol funcional.

Y de esta apertura a grafías inéditas capaces de transmitir fenómenos sonoros recién incorporados a la música académica, devienen las partituras que acompañan las intervenciones sobre el paisaje de Llorenç Barber. En sus conciertos de campanas, el compositor analiza las características de cada campana, cada campanario y finalmente diseña el sonido de todos los campanarios. Para ello, prepara apuntes musicales topográficos que, como si de un mapa se tratara, indican los focos musicales activos. A estas partituras les suma otras lineales, en las que señala las duraciones de las distintas fuentes sonoras (cfr. García Fernández, 2018, p. 1779). Asimismo, para las *Naumaquias* dispone una partitura cartográfica en la que distri-

buye los agentes implicados en el espacio, mientras que los movimientos audibles se perfilan en una partitura lineal. Estas piezas se interpretan en zonas portuarias, donde introduce sirenas de barcos, fuegos artificiales, coros, percusión y elementos descontextualizados como cubos de fregar y orquestación a cargo de metales. Pero Barber va más allá. En 2005 exhibió *Pocket Naumaquia* en la *Triennale of Contemporary Art of Yokohama*, acción para la que elaboró *Cuaderno de Yokohama*, bloc que contiene 17 «partituras visivas». Tales anotaciones musicales surgen emancipadas del sonido, asumiendo identidad visual propia y, por lo tanto, con connotación expositiva y museística.

Como se ha visto, los artistas adscritos a determinados *-ísmos* desafiaron la tradicional fragmentación de las bellas artes, convirtiendo la trasgresión de límites en un elemento subversivo que conformó parte del nuevo ideal estético. Muchos de los axiomas definidos continúan vigentes en la actualidad y pueden encontrarse en pinturas pertenecientes a las colecciones del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.

Gritar o callar

En 1819, Schopenhauer revisitó el tema del *Laocoonte* expuesto por Lessing y reafirmó las limitaciones de cada disciplina artística. Concretamente, se detuvo en un motivo de larga reflexión en el ensayo sobre el grupo escultórico: la extraña expresión que adopta el protagonista de la obra. Laocoonte apenas abre la boca para suspirar en el momento de ser devorado por las serpientes. El atenuado gesto de dolor que adquiere el rostro del troyano posee un origen claro para Schopenhauer: «su representación cae por completo fuera del ámbito de la escultura». Cualquier otro semblante es imposible en una pieza de mármol, «el efecto del grito en el espectador estriba únicamente en el sonido, no en quedarse con la boca abierta [...] es más lo que se conseguiría con ello es el irrisorio espectáculo de un esfuerzo sin efecto» (Schopenhauer, 2003, libro tercero, p. 46).

A pesar de la imposibilidad de emitir sonido, la materia pictórica de las obras de Oswaldo Guayasamín, Pilar Dolz Mestre, Cristoph Kieffhaber e Inma Coll, ponen en tela de juicio el planteamiento schopenhaueriano, para dar cuenta de cómo el gesto permanece y la sensorialidad del dolor está presente.

La universalidad del sufrimiento estructura temáticamente el segundo ciclo monumental de Oswaldo Guayasamín, *La edad de la ira*. A la serie pertenece el óleo *Manos del grito* (c. 1973-1974) [cat. 1], perteneciente, a su vez, al argumento *Las manos*. Del fondo negro surge un rostro reducido a sus rasgos esenciales, incisivo perfil que emite un grito. De la misma negrura surgen dos manos de escasa palma, dedos largos y marcadas falanges que abrazan la expresión de angustia. El quiteño retomó la impronta cubista y expresionista que enraizó en el indigenismo, una estética que le permitió lograr un potente efectismo y sumar su grito desgarrador a «todos los gritos que expresan humillación, la angustia del tiempo que nos ha tocado vivir» (Guayasamín citado por Marín Medina, 2003, p. 51).

Si existe una escultura que mediante un grito revele el horror ante una situación de indefensión esa es *Cabeza de Montserrat gritando* de Julio González (c. 1942. Barcelona, MNAC). El gusto que adquiere la campesina catalana se ha convertido en símbolo del gesto fatalista ante la guerra y la posterior represión. La mujer emitiendo un grito delante de la alambrada que protagoniza *El crit V* de Pilar Dolz Mestre (1975) [cat. 2], mantiene el legado de la Montserrat de González.

El personaje de la tela *Lass' sein!* de Cristoph Kieffhaber (1994) [cat. 3] posee reminiscencias picassianas. La herencia se hace patente en la boca y en una de las manos, cita directa de las dibujadas en *El Guernica* (1937. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). En las otras manos se localiza la deuda surrealista de Joan Miró. Los dedos de la mano roja y de la blanca recuerdan a los de los seres monstruosos que pueblan las denominadas «pinturas salvajes» del catalán. El organismo de Kieffhaber

se nutre de elementos artísticos dispares ensamblados mediante tuercas y cables, un ser de condición antropomorfa que su creador dota de existencia. El artista tituló su obra «¡déjalo ser!», quizá impulsado por el famoso grito «¡está vivo!» de Víctor Frankenstein ante su prometeica criatura.

El grito recorre desde los dramáticos alaridos de Guayasamín y Pilar Dolz, hasta la necesidad de reconocimiento del humanoide vanguardista de Kiefhaber, pasando por el prolongado quejío de la cantaora de Inma Coll [cat. 4]. La serigrafía pertenece a la «Carpeta de cantaores», serie con la que la pintora rindió tributo no solo al flamenco, también a las mujeres vocalistas. La fuerza del sonido emitido provoca que la intérprete incline su cuerpo hacia delante, a la vez que extiende los dedos crispados. El impulso se acompaña con la cabeza y el cabello, mientras que, con gesto rotundo, acerca la otra mano a su pecho. La autora potencia la silueta femenina mediante una franja oscura que recorre su contorno, desde la falda hasta la garganta, logrando transmitir la vibración corpórea que requiere la potencia del canto *jondo*. La acertada elección de la técnica, que permite el contraste del blanco y el negro, junto a la precisión del trazo potencian la aflicción y expresividad intrínsecas al canto gitano trágico.

Como se ha indicado, el silencio, tradicionalmente definido como «ausencia de sonido» o «pausa musical», adquirió una nueva significación en las derivas dadaístas fluxus de John Cage. En 1951, el compositor se introdujo en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, habitación insonorizada y prácticamente sin reverberación, dispuesto a escuchar el silencio. Sin embargo, comprobó que percibía dos sonidos procedentes de su propio organismo: uno grave, los latidos del corazón, y otro agudo, debido al *tinnitus*. Un año más tarde compuso su famosa y controvertida pieza, *4'33''*, tres movimientos en completo silencio, vacío musical que indicó en partitura mediante un *tacet* (pausa). Cage nunca dudó en admitir su deuda con los tres paneles blancos del pintor Robert Rauschenberg (*White Painting [three panel]*, 1951. Nueva York, Fundación Robert Rauschenberg). En 1959, Cage dio cuerpo teórico a ocho años de experimentaciones en el volumen *Silence*.

La artista japonesa Mieko Shiomi homenajeó a John Cage en la carpeta *Fluxus Balance* (1993) [cat. 5], pieza compuesta por 68 tarjetas, con textos y dibujos, la imagen de una balanza, tres pesas de metal, un trozo de cordel y una tarjeta explicativa con las instrucciones del «juego conceptual»:

...esta FLUXUS BALANCE es otro poema anónimo (1991-1992) que utiliza el correo como medio. La gente recibía la siguiente invitación: «escribe en una de las casillas de la Balanza lo que quieres equilibrar con lo que otra persona quiere equilibrar. Puede ser un objeto/s o un concepto, indicando o no su peso». Por supuesto, nadie sabía lo que ofrecerían los demás [...] la FLUXUS BALANCE es una especie de juego conceptual al que nadie puede jugar después. Se han enviado 68 contribuciones que han resultado reflejar asombrosamente el espíritu de cada persona. Puedes disfrutar haciendo parejas por elección o por azar¹.

Una de las tarjetas a «equilibrar» contiene el nombre de John Cage. La propuesta de Shiomi viene a sumarse al sinfín de entretenidos e improductivos juegos de mesa y pasatiempos fluxus. Un espíritu que el líder del movimiento, Georges Maciunas, especificó en el manifiesto de 1965. El comunicado concluye con la definición de la corriente: «es una fusión de Spike Jones, vaudeville, gags, juegos infantiles y Duchamp»².

El silencio de Juana Francés deviene del aislamiento y la incomunicación. Protagoniza *Oficina n.º 4* (1965) [cat. 6] una cabeza derritiéndose, un

1 En el texto original se lee: «Similar to the SPATIAL POEM (1965-1975) this FLUXUS BALANCE is another anonymous poem (1991-1992) using mail as a medium. People received the following invitation: «Write down in one of the squares on the Balance what you want to balance with something which another person wants to balance. It can be either an object/s or a concept, indicating or not indicating its weight». Of course, nobody knew what other people would offer. Different of SPATIAL POEM, which was merely a panorama, the FLUXUS BALANCE is a kind of conceptual game that everybody can play afterwards. There have been 68 contributions sent back which turned out to amazingly reflect each person's spirit. You can enjoy making pairs either by choice or by chance».

2 «It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's game and Duchamp». El manifiesto de arte Fluxus lleva por título *Manifiesto of Art / Fluxus Art Amusement* (1965) y la copia consultada se encuentra en la Fondazione Bonotto en Colceresa (provincia de Venecia).

rostro a medio camino entre el componente humano y el fantasmagórico. La pintora dota de espacio habitable al ser, un lugar geométrico, enmarcado mediante un oscuro bastidor que conforma la parte delantera de la obra. Para Molinos Navarro en la caja-jaula y en el proyecto de individuo «hay cierta crítica social, pesimismo sobre la condición del ser humano, pero también sentido del humor y ternura» (2011, p. 395). A la crítica se añade un componente sarcástico capaz de cuestionar el *statu quo* social imperante. La ironía se hace patente en los títulos de las obras en los que la pintora hace referencia a localizaciones grises y anodinas, trabajos alienantes y mandos intermedios deshumanizados e insignificantes. *Oficina n.º 4*, en un buen ejemplo de ello, así como *Presidentes del consejo* (1975) o *Situación coyuntural de la coyuntura* (1976), ambas conservadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

También Antonio Ferri se decantó por presentar una especie de homínido compuesto a base de retazos como protagonista del lienzo, *Un momento de soledad* (1974) [cat. 7], personaje al que logra humanizar mediante las facciones del rostro. El proto-individuo habita un espacio rigurosamente geométrico. La situación parece elegida, la puerta de la estancia permanece abierta, el breve lapso temporal de intimidad puede concluir en cualquier momento.

Instrumental

Los instrumentos y las distintas prácticas interpretativas han constituido un motivo plástico recurrente a lo largo de los siglos. Es más, Schopenhauer participó del gusto de la representación musical llevada al lienzo, no sin advertir de los límites de la pintura: «la música puede ser considerada como una acción que caracteriza a la persona y en esa medida puede ser oportunamente pintada, siempre que no exija ningún movimiento forzado del cuerpo o un torcimiento de la boca» (Schopenhauer, 2003, libro tercero, p. 46).

Los lienzos de Rafael Armengol, Eduardo Alcoy Lázaro y Ángela García Codoñer responden al tándem argumental música-pintura. Aunque vinculadas en temática, las obras ponen de manifiesto tres maneras disímiles de enfrentarse a la superficie pictórica.

En *Don Ángel* (1972) [cat. 8], Rafael Armengol revisitó una tipología estructural inequívocamente barroca: la segmentación física y simbólica de la composición en las dos dimensiones de la existencia humana, abajo: la terrenal y arriba: la celestial. Jaime Millás describe la obra como una posible «arenga del ultra Blas Piñar acompañado por una corte celestial de ángeles y decenas de súbditos como público paciente» (2016, p. 42). En uno de sus ejercicios de apropiación pictórica, Armengol cita de forma textual al ángel músico que, en escorzo, acompaña con la flauta doble el triunfal *Desembarco de María de Médicis en el puerto de Marsella* de Pedro Pablo Rubens (1622-1625. París, Museo del Louvre). En la sección que concierne al mundo material, el discurso viene de la mano del líder de Fuerza Nueva. El político, a pesar de esgrimir una postura inmovilista y defender de forma contumaz la dictadura franquista, jamás ocupó un puesto relevante dentro del régimen. La elección del ángel por parte del pintor no parece casual, la reina regente María de Médici, nunca fue aceptada por su hijo, el rey Luis XIII de Francia. Además, el pintor establece un juego con una frase hecha. Piñar, de verborrea incesante, permanece callado mientras «pasa un ángel».

Desde una atalaya, el demiurgo protagonista de *Estel* de Eduard Alcoy (1975) [cat. 9], dirige con la batuta una extraña orquesta nocturna de naturaleza onírica. Para Rosa Alcoy (1999, p. 14), el pintor recoge en las obras de los años 70:

...el tema del mágico, del mago y del ilusionista [...] Sus telas acogen personajes [...] como creadores de efímeras ilusiones o como poderosos y concentrados brujos capacitados para trastornar completamente el mundo. [Crea un] espacio con representaciones que evocan los juegos de cartas y las fantasmas-

gorías del tiempo y el espacio que predicán los personajes alcoyanos encarnados en académicos, críticos, arqueólogos, arquitectos, anticuarios, tenderos o promotores, o que, en otros, acontecen músicos y actúan como auténticos ayudantes de los constructores de conciertos visuales [...] músicos anónimos, sonadores de instrumentos reales o fantásticos³.

En la pintura de Alcoy coexiste una amplia zona vacía, oscura, apenas rota por el tenue perfil de la luna y el vuelo de una cometa, con una sección inferior en la que, de manera absolutamente abigarrada, se amontonan las marcadas líneas que conforman un numeroso conjunto de construcciones rodeadas de vegetación. En el fingido efecto *collage* habitan potentes rostros-máscara andróginos junto a pequeños personajes secundarios abstraídos en sus quehaceres cotidianos. De entre estos pequeños seres, llama la atención el «sonador de instrumento», un androide que percute el timbal. La acusada tendencia geométrica de la composición se acentúa en las figuras dotadas de articulaciones mecánicas, remedo de autómatas decimonónicos.

Ángela García Codoñer introduce instrumentos musicales y partituras en sus bodegones, serie que comenzó a desarrollar a partir de la década de los 90 y que supone un distanciamiento de sus trabajos, quizá más reconocibles, en los que se daban cita reinas de la belleza, princesas de cuento y punto de cruz. La estética de sus naturalezas muertas enraíza en la racionalidad analítica del cubismo. La sucesión de planos facetados y la utilización del *collage* vertebran una producción que Román de la Calle definió como una apuesta por «esa tensión que se abre entre la fuerza expresiva y el lirismo, entre la intensidad y la sutileza». Para, a continuación, sintetizar aspectos clave de la construcción de su pintura, subrayando el «modo de deconstruir

3 En el original: «... recull el tema del màgic, del mag i del il·lusionista [...] Les seves teles acullen personatges [...] com a creadors d'efímeres il·lusions o com a poderosos i concentrats bruixots capacitats per a trasbalsar completament el món. [Crea un] espai amb representacions que evoquen els jocs de cartes i les fantasmagories del temps i l'espai que prediquen els personatges alcoians encarnats en acadèmics, crítics, arqueòlegs, arquitectes, antiquaris, botiguers o promotors, o que, en altres, esdevenen músics i actuen com autèntics ajudants dels constructors de concerts visuals [...] músics anònims, sonadors d'instruments reals o fantàstics».

el dibujo para ofrecernos sus intensos artilugios hechos trazos cromáticos casi independientes» o la «cuidada reconsideración —vía *collage*— de una determinada imagen para rodearla de múltiples intervenciones desde planos distintos» (De la Calle, 2004, p. 55). En el lienzo *El violín está sobre la mesa* (1991) [cat. 10], el instrumento de cuerda permanece junto a tres frutas sobre un recipiente y un par de cuartillas, nota excepcional entre los enseres de una común mesa de comedor.

¡Suenan!

La escucha y la visión se han asociado con éxito a lo largo de la historia de las manifestaciones artísticas; el arte dramático, la danza o la arquitectura son claros ejemplos de ello. Pero el análisis de la percepción del sonido mediante la estimulación del color o la estimulación del color mediante la percepción del sonido encontraron su momento álgido en las vanguardias del siglo XX.

Fue el músico Aleksandr Scriabin quien inauguró las puestas en escena sinestésicas. El ruso compuso *Prometeo. El poema de fuego*, op. 60 (1909-1910) para piano, orquesta, coro opcional y *clavier à lumières*. El teclado, de su invención, se iluminaba siguiendo una escala cromática con equivalencia tonal. En la actualidad la interpretación de la pieza exige proyección lumínica.

Si Scriabin sumó colores a sus melodías y armonías, Paul Klee hizo lo propio dotando de bidimensional a la música. En julio de 1917, el pintor apuntó la definición de «pintura polifónica» en su diario, entendiendo esta tipología pictórica como una construcción plástica que otorga espacialidad a la música:

La pintura polifónica supera a la música en cuanto que lo temporal es aquí más espacial. El concepto de simultaneidad se presta con mayor riqueza. Para dar un ejemplo plástico del movimiento regresivo que me imagino

para la música, recuerdo las imágenes reflejadas en las ventanillas laterales de un tranvía en movimiento. Al escoger un formato de inabarcable longitud, Delaunay trataba de acentuar en el arte lo temporal, según el ejemplo de una fuga (Klee, 1999, nº 1081, p. 287).

Al igual que Robert Delaunay, Klee interpretó pictóricamente una fuga. En *Fuga en rojo* (1921. Colección particular) trató de llevar a lienzo el efecto de la sucesión en el tiempo propia de la música, mediante la repetición de patrones geométricos dispuestos de forma escalonada que, además, experimentan una gradación cromática. Así, la obra, leída de izquierda a derecha, provoca una sensación polifónica, en la que las voces convertidas en modelos pictóricos simultáneos parecen desplazarse a lo largo del soporte. Sorprende el parecido de la obra con los resultados de propuestas de representación musical alternativas a la partitura basadas en el protocolo de comunicación de instrumentos electrónicos MIDI. Es el caso de *Music Animation Machine*, programa actual de animación sonora donde los instrumentos se diferencian mediante distintas formas y colores.

Quizá la aportación más significativa, o la más recordada, sea la articulada por Vasili Kandinsky en su volumen *De lo espiritual en el arte* (1911), discurso estético en que planteó los principios de la abstracción. Al final del ensayo el ruso desarrolló una teoría de los colores hoy convertida en un clásico de la pintura. Para Kandinsky el amarillo «suena como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono de clarín»; el azul claro «correspondería a una flauta, el oscuro a un violonchello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo»; el verde «a los tonos tranquilos, alargados y semi-profundos del violín». El negro y el blanco son pausas musicales, grandes silencios; el primero lleno de posibilidades, el segundo conforma la pausa completa y definitiva, el final, la muerte. Kandinsky dedicó varias páginas a las distintas tonalidades de rojo; el rojo absoluto «recuerda el sonido de trompetas acompañada de tubas», el rojo cinabrio «suena como la tuba y puede compararse con el redoble de tambor». En la retina y el oído del pintor «el rojo profundo recuerda a los apasionados

tonos medios y bajos del violonchelo» y «el rojo frío claro a los tonos altos claros y brillantes del violín». El naranja se percibe como «un barítono potente o una viola interpretando un largo» y el violeta tiene su correspondencia musical en «el sonido del corno inglés, de la gaita, y cuando es profundo a los tonos bajos de un instrumento de madera (por ejemplo, el fagot)» (Kandinsky, 1991, pp. 81-90).

A las propuestas de Kandinsky no fue ajeno Arnold Schönberg, principal exponente de la atonalidad y a partir de la segunda década del siglo XX, creador del dodecafonismo. Inserta en el discurso timbre-color destaca *Farben (Colores)*, una de las *Cinco piezas para orquesta* fechadas en 1909. La obra no responde a la convención de melodía tradicional, más bien se produce a partir de un acorde de cinco sonidos que se somete sólo a cambios de orquestación. Teresa Rovira explicó: «el juego de colores se produce al pasar las notas de unos instrumentos a otros, solapándose por grupos de manera que no se perciben individualmente, sino que se aprecian únicamente los cambios de sonoridad» (Rovira Llovera, 1986, p. 307).

Hasta el momento los ejemplos expuestos responden a compositores insertos dentro del canon, es decir, Schönberg condujo al colapso de la tonalidad tradicional, pero durante toda su trayectoria utilizó una partitura para componer y sus formas responden al cuarteto, al poema sinfónico o a la ópera; de la misma manera que Kandinsky es considerado uno de los padres del arte abstracto, aunque no por ello, cuestionó la pintura como material intrínseco a la plástica o dejó de trabajar sobre una superficie bidimensional. Sin embargo, como ya se ha visto, la llegada del siglo XX irrumpió con vanguardias que ampliaron el espectro sonoro, incluyendo el ruido — los *intonarumori* de Russolo— o el silencio —4'33" de John Cage— como parte fundamental de los nuevos planteamientos musicales.

Las obras de Olga Adelantado, Blanca Orozco, Ana García Pan, Francisco Badía Safont, Pedro Figari, Ricardo Bastid Peris y Amparo

Escrivá Palacios se sitúan a caballo entre la posibilidad sinestésica de quien mira la obra, capaz de escuchar fenómenos sonoros que la materia no produce, y la diversidad de sonidos cotidianos, ruidos-motivo musical del pasado y presente siglo.

El ruido de la ciudad fascinó a los futuristas, entendido como sonido de la modernidad, de la confianza en el progreso. De hecho, Russolo pretendió recoger la alentadora acústica de la urbe en su pieza más renombrada *Risveglio di una città* (Despertar de la ciudad) (1913) haciendo ulular, gorgotear o silbar a sus *intonarumori*. Entre el amplio abanico de resonancias que perturbaban y exaltaban la percepción auditiva de los habitantes de las metrópolis de principios del siglo XX, el eco del ferrocarril se erigió como uno de los protagonistas absolutos del paisaje sonoro. El tren como símbolo tecnológico de los nuevos tiempos había sido inmortalizado por William Turner en lienzos como *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste* (1844. Londres, National Gallery) y por Claude Monet en 1877, año en que llevo a cabo la serie dedicada a la estación parisina Saint-Lazare. Dentro de nuestras fronteras se puede citar la tela *Viernes santo en Castilla* de Darío de Regoyos (1904. Museo de Bellas Artes de Bilbao) donde la modernidad de la máquina sale al encuentro de la tradición, conservadurismo encarnado en una procesión.

Russolo no dudó en citar el estrepito del tren entre los indispensables de la renovación musical en su manifiesto futurista de 1913, titulado *El arte de los ruidos*:

Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la «Heróica» o la «Pastoral» (Russolo, 1998, pp. 9-10).

A continuación, define la orquesta perfecta. De nuevo, las estaciones ferroviarias y los trenes, en esta ocasión, subterráneos, están entre los instrumentos clave:

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos [...] nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos (*op. cit.*, p. 11).

La pasión por la potencia acústica del tren no concluyó con los futuristas. En 1948, Pierre Schaeffer, considerado el creador de la música concreta, grabó la pieza *Étude aux chemins de fer* (Estudio ferroviario). Tampoco los pintores abandonaron la temática, sirva como ejemplo el óleo *Campesinos saludando al tren* (c. 1954) de Ricardo Bastid Peris [cat. 11], lienzo en que un grupo de campesinos saluda, entusiasmado, el paso veloz del convoy. El pintor resolvió con su habitual simplicidad de formas y delimitó cada espacio con un grueso silueteado en una línea cercana al *cloisonné* de los postimpresionistas, aunque se distanció del fuerte acento dramático de sus trabajos más conocidos. Aun así, la denuncia social está presente, el sonido de la locomotora provoca la alegría de los habitantes de las aisladas zonas rurales, lugares donde todavía el tren es identificado con la prosperidad y las oportunidades.

Desde el lado del viajero planteó Amparo Escrivá *El tren de cercanías* (1986) [cat. 12]. En la obra, de impronta expresionista, una pareja conversa en el compartimento. La proximidad de ambos a la ventanilla permite mostrar un paisaje nocturno, una vista en la que, al fondo, se recorta el perfil de una ciudad. La vibración de la pincelada, junto con la potencia del cromatismo permiten un acercamiento sensorial al traqueteo del vagón.

Menos entusiasta con los ruidos concentrados en la metrópoli resulta el título de la tela de Ana García Pan, *Personaje de una ciudad selvática* (1986) [cat. 13], denominación que parece hacer referencia al calificativo actual de la urbe como selva de asfalto. La presencia de tráfico, la mediocridad estética imperante en los edificios o el constante ruido que, a baja frecuencia, se convierte en un murmullo incesante, negativizan el espacio. La percepción sonora de la ciudad actual se aleja de la euforia ante el ruido de la máquina industrial y del motor del automóvil de los futuristas. Del habitante, absolutamente fragmentado, se reconocen cuanto apenas las manos. A pesar de que esta interpretación es plausible, la ciudad selvática de García Pan posee otra lectura: la percepción artística cercana a la abstracción de una ciudad no occidental, aproximando la composición a premisas indigenistas. De esta forma, los distintos retazos de la figura, cercanos a la estética de *collage* o a la del *patchwork*, resultan secciones integradas en un hábitat quizá más optimista.

La escena de *Cabaret* (1932) de Pedro Figari [cat. 14] y la tarde en la *Feria* (1975) de Francisco Badia Safont [cat. 15], se ubican en espacios de sonido segregado. Es decir, lugares que se alejan de la cotidianidad de la vida diaria para convertirse en localizaciones sonoras extraordinarias, más o menos frecuentes en nuestro bagaje acústico.

Los noctámbulos que se dan cita en el cartón de Figari bailan a ritmo de tango, a juzgar por el bandoneón que toca uno de los personajes negros. No es este el único cartón que el pintor uruguayo destinó a la temática de cabaret, un argumento que Pablo Thiago Rocca clasificó entre sus pinturas del «bajo mundo». Aquí, el componente canalla aparece vinculado al «compadrito», vocablo con que en la zona rioplatense se conoce al varón vanidoso y elegante tan dispuesto a la seducción como a la pelea. En esta ocasión, han conseguido cortejar a varias mujeres que disfrutan de la danza en pareja, un movimiento que el pintor construye mediante «una banda alternada de trazos ondulados entre piernas de varones y vestidos femeninos» y que da pie al autor a correlacionar los arabescos con «la vibración sonora [...] que define la esencia del tango» (Rocca, 2019, p. 84).

Los espacios de diversión que de manera reiterada regresan a las poblaciones como la feria, las verbenas o el circo, constituyen un motivo pictórico asiduo en el arte español. Basta recordar el estático ti vivo del parque del *Moulin de la Galette* del *Montmartre* de Ramón Casas (s.f. Vilanova i la Geltrú, Museu Víctor Balaguer) y el movimiento vertiginoso que adquieren los caballitos en *La rueda de la alegría* de Antonio Barbero (1929. Colección Artística ABC). La caseta de tiro también ha tenido adeptos. Santiago Rusiñol la transformó en un objeto melancólico en *Tiro* (1891. Colección particular), mientras que en *El Pim-Pam-Pum* de Carlos Sáenz de Tejada adquiere un tono decadente (1924. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). La ambientación de Francisco Badía es diurna, un entorno alegre que trasladó a lienzo mediante pinceladas sueltas y llamativos colores cercanos a postulados *fauve*. El gusto por la inmediatez pictórica facilita la cercanía a la banda sonora propia de una feria, compuesta por gritos, bullicio, tiros de bocinas y música.

Más domésticos resultan los sonidos planteados por Olga Adelantado. El díptico *Música para no ser oída* [cat. 16] pone en relación la obra con el corrosivo concepto de *musique d'ameublement* (música de mobiliario) de Erik Satie. En marzo de 1920, el compositor presentó en la galería de arte Barbazanges un «nuevo producto de consumo», piezas destinadas a satisfacer «las necesidades útiles», bajo el eslogan música «para que nadie la escuche» (Satie, 1999, p. 173). Los títulos ponen de manifiesto las intenciones del compositor, *Tenture de cabinet préfectorale* (Cortina para una oficina de la prefectura), *Carrelage phonique* (Alicatado acústico) o *Chez un bistrot* (En un bistró). El Satie más irónico preconizó el hilo musical de las salas de espera de los dentistas. En la pieza de Adelantado dos tablas presentan fuentes sonoras contrapuestas. Por un lado, una abeja, que luce una clave del sol en el tórax, ha dejado un serpenteante rastro de zetas. El zumbido adormecedor del insecto se confronta con una inestable pila de sartenes, cazuelas, ollas y tapas metálicas que invita a pensar en un estruendo auditivo próximo.

De mayor contención acústica resulta *Vasija con patas* de Blanca Orozco (2003) [cat. 17]. La obra, de cromatismo suave, figuración estrictamente necesaria, economía de medios y forma elegante, acerca al sonido del agua en ebullición. El recipiente introduce a quien lo mira en la presencia sonora del transcurrir diario en un hogar, a una delicada y apenas perceptible intimidad.

A través de la colección pictórica del MACVAC, la exposición *Metáforas sonoras* propone un recorrido por obras que desprenden sonidos a distinto compás, con ritmo disímil, a veces tan sólo proyectan un rumor cotidiano y, en otras, un ruido más o menos extraordinario. En ellas los personajes gritan o callan y también orquestan distintos instrumentos, resultado de aproximaciones a diversas estéticas. Cuando la mirada recae en los óleos, las técnicas mixtas o las serigrafías, el reconocible eco sonoro inherente a la imagen construida resuena, en una especie de juego sinestésico. Además, participan de esa perseguida ruptura de límites entre el arte plástico y la música, disolución en la que incidieron algunas de las vanguardias que caracterizaron el arte del siglo XX y que, sin duda, ha condicionado nuestra forma de escuchar música y de mirar pintura.

Referencias bibliográficas

- ACEVES SEPÚLVEDA, Gabriela y SANTOS MELGAREJO, Adriana (2022). Carmen Barradas 'Plástica musical': Crossovers Between Notation and Painting. En Susana González Aktories y Susanne Klengel (coords.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*. Madrid; Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 147-162.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund (2006). Sobre algunas relaciones entre música y pintura. En *Escritos musicales I-III. Obra completa*. Madrid, Akal. Original de 1965.
- ALCOY I PEDRÒS, Rosa (1999). Eduard Alcoy. Art, artífici i realitat (1945-1987). Les exposicions i el catàleg. En *Eduard Alcoy. Art, artífici i realitat (1945-1987)*. Mataró, Patronato Municipal de Cultura.
- DA VINCI, Leonardo (1993). *Tratado de pintura*. Ángel González García (ed.). Madrid, Akal. Original de c. 1497.
- DE LA CALLE, Román (2004). Reencuentro con Ángela García. En *Ángela García* (cat. exp. com. María Teresa Beguiristain). Generalitat Valenciana, pp. 53-56.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, ISAAC DIEGO (2018). ESTRATEGIAS PARA EL ANÁLISIS DE LA MÚSICA VISUAL: EL CASO DE LLORENÇ BARBER. EN BEGOÑA LOLO Y ADELA PRESAS (EDS.), *Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1999). *Introducción a Los propíleos*. En Miguel Salmerón (ed. y trad.), *Escritos sobre arte*. Síntesis, pp. 89-106. Original de 1798.
- GRANADOS, Enrique (11 de diciembre de 1910). *Carta a Joaquín Malats*. Fondo Joaquim Malats. Barcelona, Museu de la Música. <http://arxiu.museumusica.bcn.cat>
- KANDINSKY, Vasili (1991). *De lo espiritual en el arte*. Genoveva Dieterich (trad.). Barcelona, Labor. Original de 1912.
- KANT, Immanuel (1989). *Crítica del juicio*. María Josefa García Morente (trad.). Madrid, Espasa Calpe. Original de 1790.
- KLEE, Paul (1999). *Diarios 1898-1918*. Felix Klee (ed.); Jas Reuter (trad.). Madrid, Alianza. Original de 1987.

- LESSING, Gotthold Ephraim (2017). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. Amalia Raggio (trad.). Titivillus. Original de 1766
- MARÍN MEDINA, JOSÉ (2003). PINTURA Y UNIVERSO DE OSWALDO GUAYASAMÍN. EN *Guayasamín* (cat. exp. com. Francisco Puxol-Quixal). Generalitat Valenciana, pp. 50-71.
- MILLÁS, Jaime (2016). Mis cuadros preferidos. Itinerario iconográfico de una generación, *Diferents. Revista de museus*, 1, 32-48.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel (2008). El Arte Sonoro. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 1, 235-257.
- MOLINOS NAVARRO, Natalia (2011). Juana Francés siempre en la vanguardia. Sus etapas artísticas. *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, 387-399.
- NIEBISCH, Arndt (2012). *Media Parasites in the Early Avant-garde. On the Abuse of Tecnology and Communication*. Londres, Palgrave Macmillan.
- ROCCA, Pablo Thiago (2019). Núcleos temáticos. El bajo mundo. En *Figari. Mito y creación* (cat. exp. com. Pablo Thiago Rocca). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- ROVIRA LLOVERA, Teresa (1986). *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya.
- RUSSOLO, Luigi (1999). El arte de los ruidos. Manifiesto futurista. En José Antonio Sarmiento y Juan Agustín Mancebo (eds.); Olga y Leopoldo Alas, (trads.). *El arte de los ruidos*. Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla la Mancha.
- SATIE, Erik (1999). Carta a Jean Cocteau, 1 de marzo de 1920. En Ornella Volta (ed.); Carmen Llerena, (trad.). *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona, El Acantilado.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Vol. 1. Roberto R. Aramayo (ed. y trad.). Barcelona, Círculo de lectores. Original de 1819.
- VV.AA. (1965). *Manifesto of Art / Fluxus Art Amusement*. Fondazione Bonotto.

—

METÀFORES SONORES

Sofia Barrón

VIU. Universitat Internacional de València

Al llarg del temps historicoartístic, en una peça grega anterior a la nostra era o en una instal·lació exposada en una trobada d'art contemporani, es pot rastrejar un diàleg convertit en constant: la indeleble relació entre plàstica i música. Un succint recorregut per alguns corrents estètics o una ràpida ullada per la producció de quasi qualsevol artista dona perfecte compte d'això. Per posar un parell d'exemples grecoromans, Apol·lo toca la seua lira en una cièlica àtica de fons blanc (s. V a. C, Museu Arqueològic de Delfos), el mateix instrument que toca un grup de cupidos en un fresc romà localitzat en Herculà (s. I d. C.).

Més enllà de l'antiguitat, la pintura medieval va establir una iconografia recurrent: els cors d'àngels, orfeó que forma part de la predel·la *Entrada en el Paradís i visió del Crucificat* de Bartolomé Bermejo (c. 1474-1479. Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic. Depòsit Museu Nacional d'Art de Catalunya. MNAC). Durant el renaixement esta representació de l'harmonia celestial va continuar present, tant en la pintura religiosa com en la mitològica. Així ho confirmen els àngels músics que decoren les boques de les crugies de la volta celeste de la Catedral de València, frescos realitzats per Francesco Pagano i Paolo de San Leocadio entre 1472 i 1481. I també, les composicions de fons enjardinats i temàtica pagana de Tizano, com l'al·legoria de la poesia i la música que porta per títol *Concert campestre* (1510. París, Museu del Louvre).

La interpretació divina no es va abandonar en les escenografies barroques, mostra d'això són els teatrals èxtasis de sants de Francisco Ribalta (*Sant Francesc confortat per un àngel músic*, c. 1620. Madrid, Museu del

Prado). Igualment, la música profana és present en teles com *Els músics* de Caravaggio (c. 1595. Nova York, Museu Metropolità d'Art), llenç en què els intèrprets entonen un madrigal al costat de Cupido. Així mateix, durant el segle XVI, la música va començar a descendir al pla terrenal, principalment als domicilis burgesos. En cap llar acomodada es trobava a faltar un instrument de tecla, eix de l'educació de les senyoretes. Referent a això es poden recordar les composicions dedicades a joves tocant virginals, espines o guitarres en l'obra de Johannes Vermeer (*Jove dempeus davant un virginal*, c. 1670-1672. Londres, Galeria Nacional). Criden l'atenció els llenços amb voluntat didàctica, aquells en els quals es pot identificar la partitura interpretada. És el cas de *L'oïda*, al·legoria firmada per Jan Brueghel el Vell i Pedro Pablo Rubens (1617-1618. Madrid, Museu del Prado). Ací, sobre la taula central, descansa el llibre de madrigals de Peter Philips.

Durant el llarg segle XIX, música i pintura s'aproximen en una infinitat d'olis. Només per aportar una pinzellada, l'avantguarda prerrafaelista anglesa va dedicar diverses obres a santa Cecília, una iconografia que ve des de lluny. La patrona de la música ja havia llegit partitures, tocat l'arpa, el clavicordi, l'òrgan, el llaüt, el violí o la viola de gamba durant el Renaixement i el Barroc. D'esta manera, en *La infantesa de santa Cecília* de Marie Spartali (1883. Col·lecció particular) la xiqueta compon amb una cítara o arpa-saltiri. També en el huit-cents, l'academicisme huitcentista espanyol va continuar l'estela de les lliçons de música en multitud d'obres: els pianos decoren les habitacions de les joves que, per exemple, en l'obra de Raimundo de Madrazo *La lectura* (c. 1880-1885. Màlaga, Museu Carmen Thyssen), espera, absorta, la petició de matrimoni. De la mateixa manera, la pràctica musical va començar a tindre cabuda en els tallers dels artistes, com a mostra *Estudi de Muñoz Degraín* de l'eclèctic Francisco Domingo Marqués (1867. Madrid, Museu del Prado).

En el canvi del segle XIX al XX, la bohèmia musical va tindre els seus retratistes: en 1891, Santiago Rusiñol retratà a Erik Satie en el seu aus-

ter estudi de Montmartre (Barcelona, Casa Museu Joan Maragall). D'altra banda, l'acompanyament instrumental va secundar els diferents balls típics de cada zona geogràfica. Així, *Ball valencià en l'horta* (1863. Col·lecció Villar-Mir) es data en la primera etapa pictòrica de Joaquín Sorolla i, a la seua última època, pertanyen els panells *Aragó. La jota* (1914) i *Sevilla. El ball* (1915) destinats a la decoració de la biblioteca de la Hispanic Society de Nova York. A més, es van portar a llenç arguments operístics en les teles Rogelio de Egusquiza (*Tristán i Isolda. La mort*, 1910. Museu de Belles arts de Bilbao), pintor afecte a l'ona de devoció wagneriana que va recórrer un panorama artístic anhelós de modernitat.

Sens dubte, pintura i música han anat del braç al llarg de les successives societats. La relació es va consolidar en textos estètics fundacionals, escrits que van donar peu a arguments dicotòmics que atorgaven la supremacia a alguna de les arts. Per citar un clàssic, Leonardo da Vinci va ser categòric en la consideració de la pintura com a art preferent en el seu *Tractat de pintura* (c. 1497). L'artista va relegar la música a llocs secundaris, titllant-la de «germana menor», una pràctica dependent de l'oïda que va entendre com un «sentit de segona fila per a l'ull». Però és en la fugacitat de la música on radica el principal problema. La melodia emergeix condemnada a «nàixer i morir en un o més temps harmònics» (Da Vinci, 1993, p. 66), però la pintura roman.

En 1766, Gotthold Ephraim Lessing va publicar *Laocoonte o sobre els límits en la pintura i poesia*. El crític alemany, a través de l'anàlisi del grup escultòric grec Laocoonte i els seus fills (s. I d. C.), va establir una dualitat canònica: la diferenciació entre les arts espacials, que abastarien la pintura, escultura i arquitectura, i les temporals, conformades per la música i poesia. Mentre les arts plàstiques juxtaposen «figures i colors» distribuïdes en l'espai, poesia i música arrepleguen el successiu, és a dir, «sons articulats el domini dels quals és el temps» (Lessing, 2017, §XVI). La divisió lessingniana de les arts va suposar una rígida formulació de fronteres entre els diferents llenguatges artístics.

La qüestió va ser represa en una infinitat d'ocasions per diferents veus. Per posar un exemple, Kant va dedicar la primera part de l'assaig *Crítica del judici* (1790) a l'anàlisi estètica. De nou, en la classificació kantiana de les belles arts, música i poesia queden unides com a arts de la paraula; mentres la resta queda conjuminat sota el terme «arts de la forma» (Kant, 1989, primera part, p. 53). Huit anys més tard va intervindre Goethe qui, en *Introducció als propilis*, va insistir en la qualitat inexorable d'estos marges. Per al dramaturg les divisòries eviten «la decadència de l'art» (Goethe, 1999).

A la fi del segle XIX, els contorns artístics van començar a desdibuijar-se. En 1874, el rus Modest Mússorgski va compondre la suite per a piano *Quadres d'una exposició*, peça sovint reconeguda en la seua versió orquestrada per Maurice Ravel (1922). Mússorgski va musicar deu pintures incloses en la mostra pòstuma dedicada al seu benivolgut amic, el pintor, escultor i arquitecte Víktor Hartmann, exhibició celebrada en l'Acadèmia Imperial de les Arts a Sant Petersburg. Dos anys més tard, Richard Wagner va estrenar la monumental tetralogia *L'anell del Nibelungo* (1876), el primer cicle d'òperes concebut com una obra d'art total (Gesamtkunstwerk). La composició musical, visual, poètica i escènica integrava les sis belles arts, transformant el paradigma del pensament musical.

Esta progressiva hibridació artística també es percep en la suite per a piano *Goyescas* d'Enrique Granados, composta ja en el segle XX, concretament en 1911. L'obra està integrada per sis peces inspirades en les escenes dels cartons per a tapissos de Francisco de Goya, sense correlat entre les pintures i els moviments. De manera independent, Granados va realitzar *El pelele*. Escena goyesca, fonamentada en el cartó homònim pintat per l'aragonés. Encara que *El pelele* no es va concebre com a part de la suite, s'interpreta com a tal. En una carta datada en 1910, Granados va fer partícipe al seu col·lega i amic Joaquín Malats de l'arravatament que havia patit contemplant el cromatisme i el senyoriu dels personatges de les obres de Goya:

En *Goyescas* he concentrado toda mi personalidad: me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; por lo tanto, de su Maja señora, de su majo aristocrático: de él y de la Duquesa de Alba: de sus pendencias, de sus amores, de sus requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alomares.... aquellos cuerpos de cinturones cimbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado Joaquín. En fin, tu verás si mi música, suena a color de aquel (Granados, 1910).

A la inquietud que expressa Granados, qui fa patent el seu desig que la música evoque la paleta de Goya, no degué ser indiferent Ígor Stravinski. En 1917, va dedicar *Pour Pablo Picasso* al pintor malagueny. La breu peça per a clarinet s'articula en escala frígia dominant que recorda a la pròpia del flamenc. Picasso, al seu torn, va elaborar diversos retrats del músic, a més d'il·lustrar la portada de l'edició de la seua *Ragtime per a 11 instruments* (1918). Tampoc va ser alié a la transgressió de les convencions musicals proposta per Stravinski. El traç continu amb què Picasso va perfilar als músics sembla assimilar el ritme sincopat que vertebrava la peça. Esta primera col·laboració va donar peu a una més estreta que va arribar dos anys després, Picasso va dissenyar els vestits i decorats originals del ballet *Pulcinella*.

Va ser sota les premisses del futurisme i dadaisme quan els marges de compressió de les arts es van ampliar de manera extraordinària. Els paràmetres musicals van prendre un altre rumb. Els compositors van començar a experimentar amb diferents fenòmens sonors, introduint, en un primer moment, el soroll com a material acústic i, després, el silenci, que allunyat de la seua tradicional definició de «pausa musical» es va convertir en una categoria musical en si mateix.

D'esta manera, entre 1910 i 1930, el pintor i compositor futurista Luigi Russolo, amb la col·laboració del pintor Ugo Piatti, va dissenyar 27 *intonarumori* o artefactes mecànics destinats a ser escoltats. Els «entona-

ruidos» no eren una altra cosa que una caixa de ressonància dotada de botzina que, per mitjà de palanques i manovelles sobre cordes fregades, produïen sorolls o sons urbans quotidians. Les peces, que van ser batejades amb noms onomatopeics com aullador, eixordador o xiulador, han sigut definides com «samplers» rudimentaris o proto-sintetitzadors (cf. Niebisch, 2012, pàg. 117-118).

Si el futurisme simbolitza el germen de l'art sonor, del dadaisme de Marcel Duchamp partixen els inicis de l'escultura sonora. El punt de partida s'establix en la peça de 1916, *À bruit secret* —també anomenada *With Hidden Noise* (1916/1964. París, centre Pompidou)—, ready-made intervingut en col·laboració amb el col·leccionista Walter Arensberg. Va ser este últim qui va introduir un objecte desconegut dins del cabdell de corda tancat entre les dos plaques metàl·liques. L'element «secret» sona quan l'obra se sacseja. En la dècada dels 50, la investigació sistemàtica entorn d'esta mena de peces va derivar en les escultures sonores dels germans Bernard i François Baschet, estructures d'estudiada disposició espacial i espectacular tractament cromàtic. Les peces Baschet estan conformades a base de fileres de vares de metall que es toquen de forma percutida. A més, el metall es combina amb estilitzats tubs de cristall que, fregats amb els dits humits, produïxen sons ressonants sostinguts (cf. Molina Alarcón, 2008, p. 249). La manera d'entendre l'art dels Baschet va alçar no pocs recels, les seues creacions, de complicada definició, han sigut difícils d'acceptar com a escultures en espais expositius i com a instruments en ambients musicals.

En 1965, moment en què les derives artístiques aproximaven disciplines, Theodor W. Adorn va continuar teoritzant sobre les fronteres entre la música i la pintura. L'alemany va insistir en la naturalesa de cadascuna de les arts, en el desenvolupament de la música en el temps i de la pintura en l'espai. Això sí, planteja que els límits imposats pel temps i l'espai poden ser derrocats, però no amb les arts imitant-se. Després, puntualitza: «en la seua contraposició, les arts s'entremesclen», però «convergixen

allí on cadascuna persegueix purament el seu principi immanent» (Adorn, 2006, p. 638). El text no oculta la postura escèptica del filòsof davant la possibilitat d'una afinitat íntima entre tots dos àmbits artístics.

I per a concloure, un últim exemple, en esta ocasió protagonitzat per una dona: Carmen Barradas. La compositora d'origen uruguaià es va instal·lar a Madrid, al costat de la seua família, en 1915. La crítica va vincular les seues composicions al futurisme, encara que les seues peces també connecten amb el vibracionisme pictòric del seu germà. La seua proximitat al moviment liderat per Rafael Barradas i Joaquín Torres García li va portar a traslladar a la partitura principis anàlegs als que el tàndem de pintors plantejava en la superfície pictòrica. Entre les seues obres més representatives es troba el tríptic per a piano *Serradora, Fosa i Fabricació*, que es va estrenar en l'Ateneu de Madrid en 1922. En estes miniatures, va experimentar amb la politonalitat, els clústers, el pedal fix i fins i tot va intervindre el piano, precedint a John Cage (cf. Aceves Sepúlveda i Santos Melgarejo, 2022, p. 148). Barradas va resoldre la necessària extensió sonora inherent a estes obres amb la incorporació en les seues partitures de caràcters visuals aliens a l'àmbit propi de la disciplina. Ací, la notació tradicional conviu, amb ones marines, ziga-zagues i serpentejos. D'esta manera, l'escriptura musical comença a adquirir unes possibilitats artístiques que excedixen el rol funcional.

I d'esta obertura a grafies inèdites capaces de transmetre fenòmens sonors recentment incorporats a la música acadèmica, esdevenen les partitures que acompanyen les intervencions sobre el paisatge de Llorenç Barber. En els seus concerts de campanes, el compositor analitza les característiques de cada campana, cada campanar i finalment dissenya el so de tots els campanars. Per a això, prepara apunts musicals topogràfics que, com si d'un mapa es tractara, indiquen els focus musicals actius. A estes partitures els suma altres lineals, en les quals assenyala les duracions de les diferents fonts sonores (cf. García Fernández, 2018, p. 1779). Així mateix, per a les *Naumaquies* disposa una partitura cartogràfica en la

qual distribuïx els agents implicats en l'espai, mentres que els moviments audibles es perfilen en una partitura lineal. Estes peces s'interpreten en zones portuàries, on introduïx sirenes de vaixells, focs artificials, cors, percussió i elements descontextualitzats com a poals de fregar i orquestració a càrrec de metalls. Però Barber va més enllà. En 2005 va exhibir *Pocket Naumaquia* en la Triennale of Contemporary Art of Yokohama, acció per a la qual va elaborar *Quadern de Yokohama*, bloc que conté 17 «partitures vi-sives». Tals anotacions musicals sorgixen emancipades del so, assumint identitat visual pròpia i, per tant, amb connotació expositiva i museística.

Com s'ha vist, els artistes adscrits a determinats -ismes van desafiar la tradicional fragmentació de les belles arts, convertint la transgressió de límits en un element subversiu que va conformar part del nou ideal estètic. Molts dels axiomes definits continuen vigents en l'actualitat i poden trobar-se en pintures pertanyents a les col·leccions del Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera Cerni de Vilafamés.

Cridar o callar

En 1819, Schopenhauer va visitar el tema del Laocoonte exposat per Lessing i va reafirmar les limitacions de cada disciplina artística. Concretament, es va detindre en un motiu de llarga reflexió en l'assaig sobre el grup escultòric: l'estranya expressió que adopta el protagonista de l'obra. Laocoonte a penes obri la boca per a sospirar en el moment de ser devorat per les serps. L'atenuat gest de dolor que adquirix el rostre del troià posseïx un origen clar per a Schopenhauer: «la seua representació cau per complet fora de l'àmbit de l'escultura». Qualsevol altre semblant és impossible en una peça de marbre, «l'efecte del crit en l'espectador consistix únicament en el so, no a quedar-se amb la boca oberta [...] és més el que s'aconseguiria amb això és l'irrisori espectacle d'un esforç sense efecte» (Schopenhauer, 2003, llibre tercer, p. 46).

Malgrat la impossibilitat d'emetre so, la matèria pictòrica de les obres de Oswaldo Guayasamín, Pilar Dolz Mestre, Christoph Kieffhaber i Inma Coll, posen en dubte el plantejament schopenhauerià, per a donar compte de com el gest roman i la sensorialitat del dolor és present.

La universalitat del sofriment estructura temàticament el segon cicle monumental de Oswaldo Guayasamín, *L'edat de la ira*. A la sèrie pertany l'oli *Mans del crit* (c. 1973-1974) [cat. 1], pertanyent, al seu torn, a l'argument *Les mans*. Del fons negre sorgix un rostre reduït als seus trets essencials, incisiu perfil que emet un crit. De la mateixa negror sorgixen dos mans d'escassa palma, dits llargs i marcades falanges que abracen l'expressió d'angoixa. El quitè va reprendre l'empremta cubista i expressionista que va arrelar en l'indigenisme, una estètica que li va permetre aconseguir un potent efectisme i sumar el seu crit esquinçador a «tots els crits que expressen humiliació, l'angoixa del temps que ens ha tocat viure» (Guayasamín citat per Marín Medina, 2003, p. 51).

Si existix una escultura que mitjançant un crit revele l'horror davant una situació d'indefensió eixa és *Cap de Montserrat cridant* de Julio González (c. 1942. Barcelona, MNAC). El gust que adquirir la llauradora catalana s'ha convertit en símbol del gest fatalista davant la guerra i la posterior repressió. La dona emetent un crit davant del filat que protagonitza *El crit V* de Pilar Dolz Mestre (1975) [cat. 2], manté el llegat de la Montserrat de González.

El personatge de la tela *Lass' sein!* de Christoph Kieffhaber (1994) [cat. 3] posseïx reminiscències picassianes. L'herència es fa patent en la boca i en una de les mans, cita directa de les dibuixades al *Guernica* (1937. Madrid, Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia). En les altres mans es localitza el deute surrealista de Joan Miró. Els dits de la mà roja i de la blanca recorden als dels éssers monstruosos que poblen les denominades «pintures salvatges» del català. L'organisme de Kieffhaber es nodrix d'elements artístics dispars acoblats mitjançant rosques i cables, un ésser de condició antropo-

morfa que el seu creador dota d'existència. L'artista va titular la seua obra «deixa'l ser!», potser impulsat pel famós crit «està viu!» de Víctor Frankenstein davant la seua prometeica criatura.

El crit recorre des dels dramàtics xiscles de Guayasamín i Pilar Dolz, fins a la necessitat de reconeixement de l'humanoide avantguardista de Kiefhaber, passant pel prolongat *quejío* de la cantaora d'Inma Coll [cat. 4]. La serigrafia pertany a la «Carpeta de cantaors», sèrie amb la qual la pintora va rendir tribut no sols al flamenc, també a les dones vocalistes. La força del so emés provoca que la intèrpret incline el seu cos cap avant, alhora que estén els dits crispats. L'impuls s'acompanya amb el cap i el cabell, mentres que, amb gest rotund, acosta l'altra mà al seu pit. L'auto-ra potencia la silueta femenina mitjançant una franja fosca que recorre el seu contorn, des de la falda fins a la gola, aconseguint transmetre la vibració corpòria que requerix la potència del cant flamenc. L'encertada elecció de la tècnica, que permet el contrast del blanc i el negre, al costat de la precisió del traç potencien l'aflicció i expressivitat intrínseques al cant gitano tràgic.

Com s'ha indicat, el silenci, tradicionalment definit com a «absència de so» o «pausa musical», va adquirir una nova significació en les derives dadaistes fluxus de John Cage. En 1951, el compositor es va introduir en la cambra anecoica de la Universitat d'Harvard, habitació insonoritzada i pràcticament sense reverberació, disposat a escoltar el silenci. No obstant això, va comprovar que percebia dos sons procedents del seu propi organisme: un greu, els batecs del cor, i un altre agut, a causa del tinnitus. Un any més tard va compondre la seua famosa i controvertida peça, 4'33'', tres moviments en complet silenci, buit musical que va indicar en partitura mitjançant un tacet (pausa). Cage mai va dubtar a admetre el seu deute amb els tres panells blancs del pintor Robert Rauschenberg (*White Painting [three panell]*, 1951. Nova York, Fundació Robert Rauschenberg). En 1959, Cage va donar cos teòric a huit anys d'experimentacions en el volum *Silence*.

L'artista japonesa Mieko Shiomi va homenatjar a John Cage en la carpeta *Fluxus Balanç* (1993) [cat. 5], peça composta per 68 targetes, amb textos i dibuixos, la imatge d'una balança, tres pesos de metall, un tros de cordill i una targeta explicativa amb les instruccions del «joc conceptual»:

...esta FLUXUS BALANÇ és un altre poema anònim (1991-1992) que utilitza el correu com a mitjà. La gent rebia la següent invitació: «escriu en una de les caselles de la Balança el que vols equilibrar amb el que una altra persona vol equilibrar. Pot ser un objecte/s o un concepte, indicant o no el seu pes». Per descomptat, ningú sabia el que oferirien els altres [...] la FLUXUS BALANÇ és una espècie de joc conceptual al qual ningú pot jugar després. S'han enviat 68 contribucions que han resultat reflectir sorprenentment l'esperit de cada persona. Pots gaudir fent parelles per elecció o per azar¹.

Una de les targetes a «equilibrar» conté el nom de John Cage. La proposta de Shiomi ve a sumar-se a la infinitat d'entretinguts i improductius jocs de taula i passatemps fluxus. Un esperit que el líder del moviment, Georges Maciunas, va especificar en el manifest de 1965. El comunicat conclou amb la definició del corrent: «és una fusió de Spike Jones, vaudeville, gags, jocs infantils i Duchamp»².

El silenci de Juana Francés esdevé de l'aïllament i la comunicació. Protagonitza *Oficina núm. 4* (1965) [cat. 6] un cap fonent-se, un rostre a mig camí entre el component humà i el fantasmagòric. La pintora dota d'espai habitable a l'ésser, un lloc geomètric, emmarcat mitjançant un fosc

1 «Similar to the SPATIAL POEM (1965-1975) this FLUXUS BALANCE is another anonymous poem (1991-1992) using mail as a medium. People received the following invitation: «Write down in one of the squares on the Balance what you want to balance with something which another person wants to balance. It can be either an object/s or a concept, indicating or not indicating its weight». Of course, nobody knew what other people would offer. Different of SPATIAL POEM, which was merely a panorama, the FLUXUS BALANCE is a kind of conceptual game that everybody can play afterwards. There have been 68 contributions sent back which turned out to amazingly reflect each person's spirit. You can enjoy making pairs either by choice or by chance».

2 «It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's game and Duchamp». El manifest d'art Fluxus porta per títol *Manifesto of Art / Fluxus Art Amusement* (1965) i la còpia consultada es troba en la Fondazione Bonotto en Colceresa (província de Venècia).

bastidor que conforma la part davantera de l'obra. Per a Molins Navarro en la caixa-gàbia i en el projecte d'individu «hi ha una certa crítica social, pessimisme sobre la condició de l'ésser humà, però també sentit de l'humor i tendresa» (2011, p. 395). A la crítica s'afeg un component sarcàstic capaç de qüestionar l'estatu quo social imperant. La ironia es fa patent en els títols de les obres en els quals la pintora fa referència a localitzacions grises i anodines, treballs alienadors i comandaments intermedis deshumanitzats i insignificants. *Oficina núm. 4*, ee un bon exemple d'això, així com *Presidents del consell* (1975) o *Situació conjuntural de la conjuntura* (1976), totes dues conservades en el Museu d'Art Contemporani d'Alacant.

També Antonio Ferri es va decantar per presentar una espècie d'homí-nid compost a base de retalls com a protagonista del llenç, *Un moment de soledat* (1974) [cat. 7], personatge al qual aconseguix humanitzar mitjançant les faccions del rostre. El proto-individu habita un espai rigorosament geomètric. La situació sembla triada, la porta de l'estada roman oberta, el breu lapse temporal d'intimitat pot concloure en qualsevol moment.

Instrumental

Els instruments i les diferents pràctiques interpretatives han constituït un motiu plàstic recurrent al llarg dels segles. És més, Schopenhauer va participar del gust de la representació musical portada al llenç, no sense advertir dels límits de la pintura: «la música pot ser considerada com una acció que caracteritza a la persona i en eixa mesura pot ser oportunament pintada, sempre que no exigisca cap moviment forçat del cos o un torciment de la boca» (Schopenhauer, 2003, llibre tercer, p. 46).

Els llenços de Rafael Armengol, Eduardo Alcoi Lázaro i Ángela García Codoñer responen al tàndem argumental música-pintura. Encara que vinculades en temàtica, les obres posen de manifest tres maneres distintes d'enfrontar-se a la superfície pictòrica.

En *Don Àngel* (1972) [cat. 8], Rafael Armengol va visitar una tipologia estructural inequívocament barroca: la segmentació física i simbòlica de la composició en les dos dimensions de l'existència humana, a baix: la terrenal i a dalt: la celestial. Jaime Millás descriu l'obra com una possible «arenga de l'ultra Blas Piñar acompanyat per una cort celestial d'àngels i desenes de súbdits com a públic pacient» (2016, p. 42). En un dels seus exercicis d'apropiació pictòrica, Armengol cita de manera textual a l'àngel músic que, en escorç, acompanya amb la flauta doble el triomfal *Desembarcament de Maria de Medicis en el port de Marsella* de Pedro Pablo Rubens (1622-1625. París, Museu del Louvre). En la secció que concernix el món material, el discurs ve de la mà del líder de Fuerza Nueva. El polític, malgrat esgrimir una postura immobilista i defensar de manera contumaç la dictadura franquista, mai va ocupar un lloc rellevant dins del règim. L'elecció de l'àngel per part del pintor no sembla casual, la reina regent Maria de Medici, mai va ser acceptada pel seu fill, el rei Lluís XIII de França. A més, el pintor estableix un joc amb una frase feta. Piñar, de verborrea incessant, roman callat mentre «passa un àngel».

Des d'una talaia, el demiürg protagonista de *Estel* d'Eduard Alcoi (1975) [cat. 9], dirigix amb la batuta una estranya orquestra nocturna de naturalesa onírica. Per a Rosa Alcoi (1999, p. 14), el pintor arreplega en les obres dels anys 70:

«... recull el tema del màgic, del mag i del il·lusionista [...] Les seves teles acullen personatges [...] com a creadors d'efímeres il·lusions o com a poderosos i concentrats bruixots capacitats per a trasbalsar completament el món. [Crea un] espai amb representacions que evocuen els jocs de cartes i les fantasmagories del temps i l'espai que prediquen els personatges alcoians encarnats en acadèmics, crítics, arqueòlegs, arquitectes, antiquaris, botiguers o promotors, o que, en altres, esdevenen músics i actuen com autèntics ajudants dels constructors de concerts visuals [...] músics anònims, sonadors d'instruments reals o fantàstics».

En la pintura d'Alcoi coexistix una àmplia zona buida, fosca, a penes trencada pel tènue perfil de la lluna i el vol d'una cometa, amb una secció inferior en la qual, de manera absolutament bigarrada, s'amunteguen les marcades línies que conformen un nombrós conjunt de construccions envoltades de vegetació. En el fingit efecte collage habiten potents rostres-màscara andrògins al costat de xicotets personatges secundaris abstrerts en els seus quefers quotidians. D'entre estos xicotets éssers, crida l'atenció el «sonador d'instrument», un androide que percuta la timbala. L'acusada tendència geomètrica de la composició s'accentua en les figures dotades d'articulacions mecàniques, estrafig d'autòmats huitcentistes.

Ángela García Codoñer introduïx instruments musicals i partitures en les seues natures mortes, sèrie que va començar a desenvolupar a partir de la dècada dels 90 i que suposa un distanciament dels seus treballs, potser més recognoscibles, en els quals es donaven cita regnes de la bellesa, princeses de conte i punt de creu. L'estètica de les seues naturaleses mortes arrela en la racionalitat analítica del cubisme. La successió de plans facetats i la utilització del collage vertebren una producció que Román de la Calle va definir com una aposta per «eixa tensió que s'obri entre la força expressiva i el lirisme, entre la intensitat i la subtileza». Per a, a continuació, sintetitzar aspectes clau de la construcció de la seua pintura, subratllant el «mode de desconstruir el dibuix per a oferir-nos els seus intensos artefactes fets traços cromàtics quasi independents» o la «cuidada reconsideració —via collage— d'una determinada imatge per a envoltar-la de múltiples intervencions des de plans diferents» (Del Carrer, 2004, p. 55). En el llenç *El violí està sobre la taula* (1991) [cat. 10], l'instrument de corda roman al costat de tres fruites sobre un recipient i un parell de quartilles, nota excepcional entre els estris d'una comuna taula de menjador.

Sonen!

L'escolta i la visió s'han associat amb èxit al llarg de la història de les manifestacions artístiques; l'art dramàtic, la dansa o l'arquitectura són clars exemples d'això. Però l'anàlisi de la percepció del so mitjançant l'es-

timulació del color o l'estimulació del color mitjançant la percepció del so van trobar el seu moment àlgid en les avantguardes del segle XX.

Va ser el músic Aleksandr Scriabin qui va inaugurar les posades en escena sinestèsiques. El rus va compondre *Prometeu. El poema de foc*, op. 60 (1909-1910) per a piano, orquestra, cor opcional i clavier à lumières. El teclat, de la seua invenció, s'il·luminava seguint una escala cromàtica amb equivalència tonal. En l'actualitat la interpretació de la peça exigix projecció lumínica.

Si Scriabin va sumar colors a les seues melodies i harmonies, Paul Klee va fer el propi dotant de bidimensional a la música. Al juliol de 1917, el pintor va apuntar la definició de «pintura polifònica» en el seu diari, entenent esta tipologia pictòrica com una construcció plàstica que atorga espacialitat a la música:

La pintura polifònica supera a la música en tant que el temporal és ací més espacial. El concepte de simultaneïtat es presta amb major riquesa. Per a donar un exemple plàstic del moviment regressiu que m'imagino per a la música, recorde les imatges reflectides en les finestretes laterals d'un tramvia en moviment. En triar un format d'inabastable longitud, Delaunay tractava d'accentuar en l'art el temporal, segons l'exemple d'una fugida (Klee, 1999, núm. 1081, p. 287).

Igual que Robert Delaunay, Klee va interpretar pictòricament una fugida. En *Fugida en roig* (1921. Col·lecció particular) va tractar de portar a llenç l'efecte de la successió en el temps pròpia de la música, mitjançant la repetició de patrons geomètrics disposats de manera escalonada que, a més, experimenten una gradació cromàtica. Així, l'obra, llegida d'esquerra a dreta, provoca una sensació polifònica, en la qual les veus convertides en models pictòrics simultanis semblen desplaçar-se al llarg del suport. Sorpren la semblança de l'obra amb els resultats de propostes de representació musical alternatives a la partitura basades en el protocol de comunicació d'instruments electrònics MIDI. És el cas de *Music Animation Machine*, pro-

grama actual d'animació sonora on els instruments es diferenciaven mitjançant diferents formes i colors.

Potser l'aportació més significativa, o la més recordada, siga l'articulada per Vasili Kandinsky en el seu volum *De l'espiritual en l'art* (1911), discurs estètic en què va plantejar els principis de l'abstracció. Al final de l'assaig el rus va desenvolupar una teoria dels colors hui convertida en un clàssic de la pintura. Per a Kandinsky el groc «sona com una trompeta tocada amb tota la força o un to de clarí»; el blau clar «correspondria a una flauta, el fosc a un violoncel i el més fosc als meravellosos tons del contrabaix»; el verd «als tons tranquils, allargats i semi-profunds del violí». El negre i el blanc són pauses musicals, grans silencis; el primer ple de possibilitats, el segon conforma la pausa completa i definitiva, el final, la mort. Kandinsky va dedicar diverses pàgines a les diferents tonalitats de roig; el roig absolut «recorda el so de trompetes acompanyada de tubes», el roig cinabri «sona com la tuba i pot comparar-se amb el redoblament de tambor». En la retina i l'oïda del pintor «el roig profund recorda als apassionats tons mitjans i baixos del violoncel» i «el roig fred clar als tons alts clars i brillants del violí». El taronja es percep com «un baríton potent o una viola interpretant un llarg» i el violeta té la seua correspondència musical en «el so del corn anglès, de la gaita, i quan és profund als tons baixos d'un instrument de fusta (per exemple, el fagot)» (Kandinsky, 1991, pàg. 81-90).

A les propostes de Kandinsky no va ser alié Arnold Schönberg, principal exponent de l'atonalitat i a partir de la segona dècada del segle XX, creador del dodecafonisme. Inserida en el discurs timbre-color destaca *Farben* (Colors), una de les Cinc peces per a orquestra datades en 1909. L'obra no respon a la convenció de melodia tradicional, més aviat es produïx a partir d'un concorde de cinc sons que se sotmet només a canvis d'orquestració. Teresa Rovira va explicar: «el joc de colors es produïx en passar les notes d'uns instruments a uns altres, solapant-se per grups de manera que no es perceben individualment, sinó que s'aprecien únicament els canvis de sonoritat» (Rovira Llovera, 1986, p. 307).

Fins al moment els exemples exposats responen a compositors inserits dins del cànon, és a dir, Schönberg va conduir al col·lapse de la tonalitat tradicional, però durant tota la seua trajectòria va utilitzar una partitura per a compondre i les seues formes responen al quartet, al poema simfònic o a l'òpera; de la mateixa manera que Kandisky és considerat un dels pares de l'art abstracte, encara que no per això, va qüestionar la pintura com a material intrínsec a la plàstica o va deixar de treballar sobre una superfície bidimensional. No obstant això, com ja s'ha vist, l'arribada del segle XX va irrompre amb avantguardes que van ampliar l'espectre sonor, incloent-hi el soroll — els *intonarumori* de Russolo— o el silenci —4'33" de John Cage— com a part fonamental dels nous plantejaments musicals.

Les obres d'Olga Adelantado, Blanca Orozco, Ana García Pan, Francisco Badía Safont, Pedro Figari, Ricardo Bastid Peris i Amparo Escrivá Palacios se situen a cavall entre la possibilitat sinestèsica de qui mira l'obra, capaç d'escoltar fenòmens sonors que la matèria no produïx, i la diversitat de sons quotidians, sorolls-motiu musical del passat i present segle.

El soroll de la ciutat va fascinar als futuristes, entés com a so de la modernitat, de la confiança en el progrés. De fet, Russolo va pretendre arreplegar l'encoratjadora acústica de l'urbs en la seua peça més canviada de nom *Risveglio di una città* (Despertar de la ciutat) (1913) fent ulular, gorgotejar o xiular a les seues *intonarumori*. Entre l'ampli ventall de ressonàncies que pertorbaven i exaltaven la percepció auditiva dels habitants de les metròpolis de principis del segle XX, el ressò del ferrocarril es va erigir com un dels protagonistes absoluts del paisatge sonor. El tren com a símbol tecnològic dels nous temps havia sigut immortalitzat per William Turner en llenços com *Pluja, vapor i velocitat. El gran ferrocarril de l'Oest* (1844. Londres, National Gallery) i per Claude Monet en 1877, any en què duc a terme la sèrie dedicada a l'estació parisenca Saint-Lazare. Dins de les nostres fronteres es pot citar la tela *Divendres sant a Castella* de Darío de Regoyos (1904. Museu de Belles arts de Bilbao) on la modernitat de la màquina ix a l'encontre de la tradició, conservadorisme encarnat en una processó.

Russolo no va dubtar a citar el estrèpit del tren entre els indispensables de la renovació musical en el seu manifest futurista de 1913, titulat *L'art dels sorolls*:

Nosaltres els futuristes hem estimat tots profundament les harmonies dels grans mestres i hem gaudit amb elles. Beethoven i Wagner ens han trastornat els nervis i el cor durant molts anys. Ara estem associats d'elles i gaudim molt més combinant idealment els sorolls de tren, de motors d'explosió, de carrosses i de munions vociferants, que tornant a escoltar, per exemple, la «Heróica» o la «Pastoral» (Russolo, 1998, pàg. 9-10).

A continuació, definix l'orquestra perfecta. De nou, les estacions ferroviàries i els trens, en esta ocasió, subterranis, estan entre els instruments clau:

Travessem una gran capital moderna, amb les orelles més atentes que els ulls [...] ens divertirem orquestrant idealment junts el baluern de les persianes de les botigues, les sacsejades de les portes, el rumor i la rebequeria de les multituds, els diferents bullicis de les estacions, de les forges, de les filateries, de les tipografies, de les centrals elèctriques i dels ferrocarrils subterranis (*op. cit.*, p. 11).

La passió per la potència acústica del tren no va concloure amb els futuristes. En 1948, Pierre Schaeffer, considerat el creador de la música concreta, va gravar la peça *Étude aux chemins de fer* (Estudi ferroviari). Tampoc els pintors van abandonar la temàtica, servisca com a exemple l'oli *Llauradors saludant al tren* (c. 1954) de Ricardo Bastid Peris [cat. 11], llenç en què un grup de llauradors saluda, entusiasmat, el pas veloç del comboi. El pintor va resoldre amb la seua habitual simplicitat de formes i va delimitar cada espai amb un gruix siluetat en una línia pròxima al cloisonné dels postimpressionistes, encara que es va distanciar del fort accent dramàtic dels seus treballs més coneguts. Així i tot, la denúncia social és present, el so de la locomotora provoca l'alegria dels habitants de les aïllades zones rurals, llocs on encara el tren és identificat amb la prosperitat i les oportunitats.

Des del costat del viatger va plantejar Amparo Escrivá *El tren de rodalia* (1986) [cat. 12]. En l'obra, d'empremta expressionista, una parella conversa en el compartiment. La proximitat de tots dos a la finestreta permet mostrar un paisatge nocturn, una vista en la qual, al fons, es retalla el perfil d'una ciutat. La vibració de la pinzellada, juntament amb la potència del cromatisme permeten un acostament sensorial al sotragueig del vagó.

Menys entusiasta amb els sorolls concentrats en la metròpoli resulta el títol de la tela d'Ana García Pan, *Personatge d'una ciutat selvàtica* (1986) [cat. 13], denominació que sembla fer referència al qualificatiu actual de l'urbs com a selva d'asfalt. La presència de trànsit, la mediocritat estètica imperant en els edificis o el constant soroll que, a baixa freqüència, es convertix en un murmurí incessant, negativitzen l'espai. La percepció sonora de la ciutat actual s'allunya de l'eufòria davant el soroll de la màquina industrial i del motor de l'automòbil dels futuristes. De l'habitant, absolutament fragmentat, es reconeixen quant a penes les mans. A pesar que esta interpretació és plausible, la ciutat selvàtica de García Pan posseïx una altra lectura: la percepció artística pròxima a l'abstracció d'una ciutat no occidental, aproximant la composició a premisses indigenistes. D'esta manera, els diferents retalls de la figura, pròxims a l'estètica de collage o a la del patchwork, resulten seccions integrades en un hàbitat potser més optimista.

L'escena de *Cabaret* (1932) de Pedro Figari [cat. 14] i la vesprada en la *Fira* (1975) de Francisco Badia Safont [cat. 15], se situen en espais de so segregat. És a dir, llocs que s'allunyen de la quotidianitat de la vida diària per a convertir-se en localitzacions sonores extraordinàries, més o menys freqüents en el nostre bagatge acústic.

Els noctàmbuls que es donen cita en el cartó de Figari ballen a ritme de tango, si s'ha de jutjar pel bandoneó que toca un dels personatges negres. No és este l'únic cartó que el pintor uruguaià va destinar a la temàtica de cabaret, un argument que Pablo Thiago Rocca va classificar

entre les seues pintures del «baix món». Ací, el component canalla apareix vinculat al «compadrito», vocable amb què en la zona rioplatenca es coneix a l'home vanitós i elegant tan disposat a la seducció com a la baralla. En esta ocasió, han aconseguit cortejar a diverses dones que gaudixen de la dansa en parella, un moviment que el pintor construeix mitjançant «una banda alternada de traços ondulats entre cames d'homes i vestits femenins» i que dona peu a l'autor a correlacionar els arabescos amb «la vibració sonora [...] que definix l'essència del tango» (Rocca, 2019, p. 84).

Els espais de diversió que de manera reiterada tornen a les poblacions com la fira, les revetles o el circ, constitueixen un motiu pictòric assidu en l'art espanyol. Cal recordar els estàtics cavallets del parc del *Moulin de la Galette del Montmartre* de Ramón Casas (s.f. Vilanova i la Geltrú, Museu Víctor Balaguer) i el moviment vertiginós que adquirixen els cavallets en *La roda de l'alegría* d'Antonio Barbero (1929. Col·lecció Artística ABC). La caseta de tir també ha tingut adeptes. Santiago Rusiñol la va transformar en un objecte melancòlic en *Tir* (1891. Col·lecció particular), mentres que en *El Pim-Pam-Pum* de Carlos Sáenz de Tejada adquirix un to decadent (1924. Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia). L'ambientació de Francisco Badía és diürna, un entorn alegre que va traslladar a llenç mitjançant pinzellades soltes i cridaners colors pròxims a postulats fauve. El gust per la immediatesa pictòrica facilita la proximitat a la banda sonora pròpia d'una fira, composta per crits, bullici, tiro-riros de botzines i música.

Més domèstics resulten els sons plantejats per Olga Adelantado. El díptic *Música per a no ser sentida* [cat. 16] posa en relació l'obra amb el corrosiu concepte de musique d'ameublement (música de mobiliari) de Erik Satie. Al març de 1920, el compositor va presentar en la galeria d'art Barbazanges un «nou producte de consum», peces destinades a satisfer «les necessitats útils», sota l'eslògan música «perquè ningú l'escolte» (Satie, 1999, p. 173). Els títols posen de manifest les intencions del compositor, *Tenture de cabinet préfectorale* (Cortina per a una oficina de la prefectura), *Carrelage phonique* (Enrajolat acústic) o *Chez un bistrot* (En un

bistró). El Satie més irònic va preconitzar el fil musical de les sales d'espera dels dentistes. En la peça d'Adelantado dos taules presenten fonts sonores contraposades. D'una banda, una abella, que llueix una clau del sol en el tòrax, ha deixat un serpentejant rastre de zetes. El brunzit adormidor de l'insecte es confronta amb una inestable pila de paelles, cassoles, olles i tapes metàl·liques que convida a pensar en un baluern auditiu pròxim.

De major contenció acústica resulta *Atuell amb potes* de Blanca Orozco (2003) [cat. 17]. L'obra, de cromatisme suau, figuració estrictament necessària, economia de mitjans i forma elegant, acosta al so de l'aigua en ebullició. El recipient introduïx a qui el mira en la presència sonora del transcórrer diari en una llar, a una delicada i a penes perceptible intimitat.

A través de la col·lecció pictòrica del MACVAC, l'exposició *Metàfores sonores* proposa un recorregut per obres que desprenen sons a diferent compàs, amb ritme dissimil, a vegades tan sols projecten un rumor quotidià i, en unes altres, un soroll més o menys extraordinari. En elles els personatges criden o callen i també orquestren diferents instruments, resultat d'aproximacions a diverses estètiques. Quan la mirada recau en els olis, les tècniques mixtes o les serigrafies, el recognoscible ressò sonor inherent a la imatge construïda ressona, en una espècie de joc sinestèsic. A més, participen d'eixa perseguida ruptura de límits entre l'art plàstic i la música, dissolució en la qual van incidir algunes de les avantguardes que van caracteritzar l'art del segle XX i que, sens dubte, ha condicionat la nostra manera d'escoltar música i de mirar pintura.

Referències bibliogràfiques

- ACEVES SEPÚLVEDA, Gabriela y SANTOS MELGAREJO, Adriana (2022). Carmen Barradas 'Plástica musical': Crossovers Between Notation and Painting. En Susana González Aktories y Susanne Klengel (coords.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*. Madrid; Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 147-162.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund (2006). Sobre algunas relaciones entre música y pintura. En *Escritos musicales I-III. Obra completa*. Madrid, Akal. Original de 1965.
- ALCOY I PEDRÒS, Rosa (1999). Eduard Alcoy. Art, artífici i realitat (1945-1987). Les exposicions i el catàleg. En *Eduard Alcoy. Art, artífici i realitat (1945-1987)*. Mataró, Patronato Municipal de Cultura.
- DA VINCI, Leonardo (1993). *Tratado de pintura*. Ángel González García (ed.). Madrid, Akal. Original de c. 1497.
- DE LA CALLE, Román (2004). Reencuentro con Ángela García. En *Ángela García* (cat. exp. com. María Teresa Beguiristain). Generalitat Valenciana, pp. 53-56.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego (2018). Estrategias para el análisis de la música visual: El caso de Llorenç Barber. En Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1999). *Introducción a Los propíleos*. En Miguel Salmerón (ed. y trad.), *Escritos sobre arte*. Síntesis, pp. 89-106. Original de 1798.
- GRANADOS, Enrique (11 de diciembre de 1910). *Carta a Joaquín Malats*. Fondo Joaquim Malats. Barcelona, Museu de la Música. <http://arxiu.museumusica.bcn.cat>
- KANDINSKY, Vasili (1991). *De lo espiritual en el arte*. Genoveva Dieterich (trad.). Barcelona, Labor. Original de 1912.
- KANT, Immanuel (1989). *Crítica del juicio*. María Josefa García Morente (trad.). Madrid, Espasa Calpe. Original de 1790.
- KLEE, Paul (1999). *Diarios 1898-1918*. Felix Klee (ed.); Jas Reuter (trad.). Madrid, Alianza. Original de 1987.

- LESSING, Gotthold Ephraim (2017). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. Amalia Raggio (trad.). Titivillus. Original de 1766
- MARÍN MEDINA, José (2003). Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín. En *Guayasamín* (cat. exp. com. Francisco Puxol-Quixal). Generalitat Valenciana, pp. 50-71.
- MILLÁS, Jaime (2016). Mis cuadros preferidos. Itinerario iconográfico de una generación, *Diferents. Revista de museus*, 1, 32-48.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel (2008). El Arte Sonoro. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 1, 235-257.
- MOLINOS NAVARRO, Natalia (2011). Juana Francés siempre en la vanguardia. Sus etapas artísticas. *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, 387-399.
- NIEBISCH, Arndt (2012). *Media Parasites in the Early Avant-garde. On the Abuse of Tecnology and Communication*. Londres, Palgrave Macmillan.
- ROCCA, Pablo Thiago (2019). Núcleos temáticos. El bajo mundo. En *Figari. Mito y creación* (cat. exp. com. Pablo Thiago Rocca). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- ROVIRA LLOVERA, Teresa (1986). *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya.
- RUSSOLO, Luigi (1999). El arte de los ruidos. Manifiesto futurista. En José Antonio Sarmiento y Juan Agustín Mancebo (eds.); Olga y Leopoldo Alas, (trads.). *El arte de los ruidos*. Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla la Mancha.
- SATIE, Erik (1999). Carta a Jean Cocteau, 1 de marzo de 1920. En Ornella Volta (ed.); Carmen Llerena, (trad.). *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona, El Acantilado.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Vol. 1. Roberto R. Aramayo (ed. y trad.). Barcelona, Círculo de lectores. Original de 1819.
- VV.AA. (1965). *Manifiesto of Art / Fluxus Art Amusement*. Fondazione Bonotto.

Obras

Oswaldo Guayasamín

Manos del grito. Serie «La Edad de la Ira», c. 1973-1974. Óleo sobre lienzo,
130 x 81 cm





Pilar Dolz Mestre

El Crit V. Serie «Reixes», 1975. Litografía sobre papel, 70 x 51 cm





Cristoph Kiefhaber

Lass' sein!, 1994. Acrílico sobre tela, 100 x 85 cm





Inma Coll

El cante. «Carpeta de Cantaores», 2004. Litografía sobre papel Super Alfa (Barcelona, talleres de Alain Chardon), 76 x 60 cm





Mieko Shiomi

Fluxus Balance, 1993. Impresión offset sobre papel de 68 tarjetas, con textos y dibujos, una imagen de una balanza, tres pesas de metal, un trozo de cordel y una tarjeta explicativa, 32 x 24 cm (carpeta)





porcupine quills

Carolee Schneemann

The amount of feathers
equal in weight to all
the FLUX YEAR BOXES
ever produced

Jan van Toorn

FLUXUS BALANCE

Similar to the SPATIAL POEM series (1963-1973) this FLUXUS BALANCE is another anonymous poem (1991-1992) using the mail as the medium.

People received the following invitation : "Write down in one of the squares on the Balance what you want to balance with something which another person wants to balance. It can be either an object/s or a concept, indicating or not indicating its weight." Of course nobody knew what other people would offer.

Different from the SPATIAL POEM, which was merely a panorama, the FLUXUS BALANCE is a kind of conceptual game which everybody can play afterwards. There have been 68 contributions sent back which turned out to amazingly reflect each person's spirit.

You can enjoy making pairs either by choice or by chance.

Mieko Shiomi March 1993



feathers one of the bony structures
forming the principal covering of birds.

Esther Ferrer

OUI

yes

fa

Wolfgang Feelish



M. Shiomi

Juana Francés

Oficina n.º 4, 1965. Técnica mixta sobre tela, 83 x 103 cm





Antonio Ferri

Un momento de soledad, 1974. Técnica mixta sobre lienzo, 100 x 81 cm





Rafael Armengol

Don Ángel, 1972. Óleo sobre lienzo, 129 x 157 cm





Eduard Alcoy i Lázaro

Estel, 1975. Óleo sobre lienzo, 81 x 117 cm





Ángela García Codoñer

El violín está sobre la mesa, 1991. Acrílico y collage sobre lienzo, 150 x 118 cm





Ricardo Bastid Peris

Campesinos saludando al tren, c. 1954. Óleo sobre lienzo, 52 x 63 cm





Amparo Escrivá Palacios

Tren de cercanías, 1986. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm





Ana García Pan

Personaje de una ciudad selvática, 1986. Técnica mixta sobre tela, 160 x 130 cm





Pedro Figari

Cabaret, 1932. Óleo sobre cartón, 48 x 63 cm





Francisco Badía Safont

Feria, 1975. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm





Olga Adelantado

Música para no ser oída, 1992. Collage y rotulador sobre hierro,
150 x 75 cm. Díptico





Blanca Orozco

Vasija con patas, 2003. Técnica mixta sobre tabla, 80 x 80 cm





Metáforas Sonoras

Edita:

MACVAC. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

Comisariado y texto:

Sofía Barrón (Universidad Internacional de Valencia)

Diseño de la exposición:

Mirenchu Sardina Ruíz e Inmaculada Miralles UII (EASD Castelló)

Diseño del catálogo y maquetación:

Drip Studios, SL

Impresión:

Format

ISBN:

978-84-09-60973-4

Depósito legal:

Catálogo de la exposición del Día Internacional de Museos 2024.

