

# Relaciones estilísticas, creativas y estructurales entre las Artes Plásticas y la Música

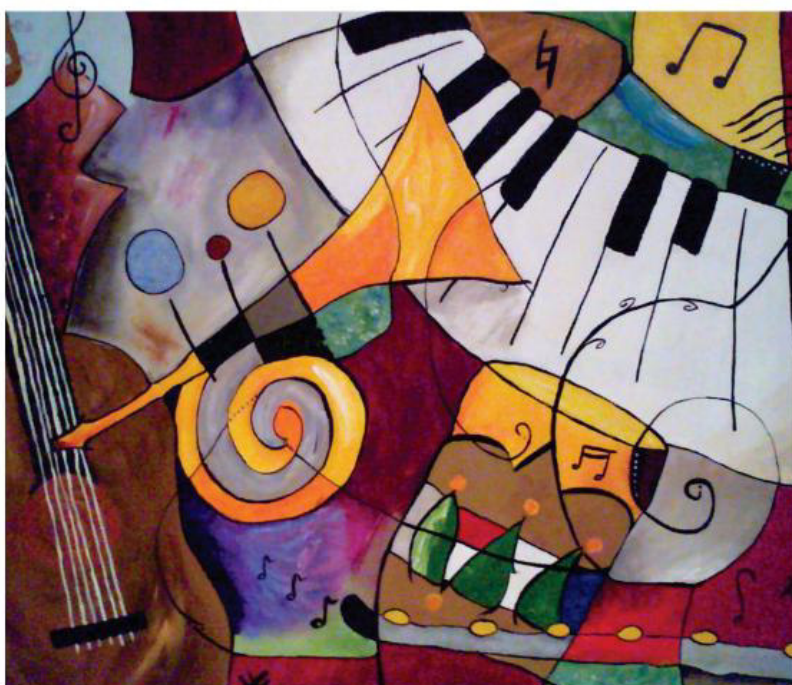
M. A. MAYELA DEL CARMEN VILLARREAL HERNÁNDEZ

## SOURIAU, ADORNO Y NATTIEZ

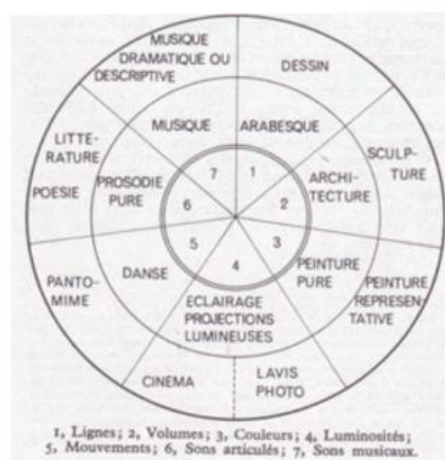
En el arte sonoro, y sus múltiples manifestaciones encontramos básicamente un objeto que contiene por lo menos dos elementos, lo sonoro y lo visual. El análisis de las relaciones entre ambas es un tema abordado por estetas e investigadores que proponen diversos métodos para estudiarlos; a continuación presento algunos autores de referencia y sus reflexiones en el campo de lo interdisciplinario en las artes.

*Étienne Souriau (1892-1979)*

Souriau es una referencia inicial para el estudio de las relaciones entre las artes. A partir de su texto *La Correspondance des arts* de 1947. El autor plantea su eje principal de esta forma: “Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía, ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema.”<sup>1</sup>



La búsqueda de Souriau apunta hacia una ley universal, lo permanente, la ley de las correspondencias; para él las artes están divididas bajo parámetros como: el Físico, mencionando que el aire es la verdadera materia prima de la música; el Bidimensional, donde divide las artes del espacio: arquitectura, escultura, pintura, y artes del tiempo: música, poesía; el Sensorial, donde toma como referencia las artes que requieren la vista o el oído. Además presenta un esquema de las llamadas bellas artes.



Le système des arts, según Souriau

<sup>1</sup> Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, Tr. Margarita Nelken, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 7.

Theodor W. Adorno (1903-1969)

Por otro lado, es importante mencionar en este apartado los aportes de Theodor Adorno en cuanto a la relación entre las artes. Entre los textos a cotejar están: *Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura*, contenido en los *Musikalische Schriften III*, publicado en 1965; y *Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy*, texto póstumo cuya primera publicación data de 1984.

En *Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura*, Adorno observa entre el *Zeitkunst*, arte temporal, al que vincula la música: “la temporalidad de la música constituye precisamente aquello mediante lo cual ésta se convierte en algo que sobrevive independientemente, en un objeto, en una cosa. Por ello su

ordenación temporal se llama forma musical”,<sup>2</sup> y entre el *Raumkunst*, arte espacial, al que vincula la pintura: “la pintura...como elaboración del espacio, implica su dinamización y negación. Su idea se cifra en la trascendencia más allá del tiempo.” Y termina con la sentencia “En su contradicción, las artes se entremezclan”.<sup>3</sup>

También habla sobre la convergencia en el lenguaje, especialmente en el término usado de manera generalizada hasta nuestros días de “color tonal”, *Klangfarbe*. “El color tonal existió, ciertamente, por así decirlo, por azar, desde siempre; pero la reflexión sobre el fenómeno, el hecho de disponer sobre él, es parte del examen del continuo musical, y sólo esta reflexión da cuenta del mínimo óptico”.<sup>4</sup> Más adelante menciona vinculado a lo anterior, que Kandinsky fue el primero en hablar de sonidos en sus cuadros. Reflexiona que música y pintura convergen como construcción.

En su siguiente texto *Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy*, Adorno analiza lo contemporáneo, en donde encuentra muchas más convergencias, intercambios, que devienen de las rupturas que se dan en el arte del siglo XX, “La renuncia del arte pictórico a la semejanza con el objeto corresponde en la música a la renuncia al esquema ordenador de la tonalidad”.<sup>5</sup> Y es en el arte de vanguardia donde más que nunca se observa un paralelismo, a partir del alejamiento de los formalismos tradicionalistas. Incluso relaciona estrechamente los orígenes de la nueva música en la pintura, mencionando cómo Debussy tradujo lo pictórico en sus composiciones musicales, “Se trata más que de la analogía entre efectos luminosos y la atracción de tonos superiores que yacen en la lejanía, o del parentesco entre la coma impresionista y la técnica de tonos punteados, sobre todo de los encadenamientos de segundas”.<sup>6</sup> Y así continúa ejemplificando cómo esta música de finales del siglo XIX y principios del XX toma ideas de la pintura moderna, para dar cuenta de lo que llama él una pseudomorfosis de la música respecto a la pintura, en donde la música se construye a partir de una estructura similar a la pintura.



<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, Barcelona, Tr. Marta Tafalla y Gerard Vilar, Paidós, 2000, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 49.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 57.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 60.

Jean-Jaques Nattiez (1945)

Nattiez en *La musique, les images et les mots*<sup>7</sup>, figura pionera en la semiología musical distingue cuatro métodos clásicos para analizar las relaciones entre música y artes plásticas.

El primero reside sobre las teorías de Jacob Burckhardt con su obra *Die Kultur der Renaissance in Italien*, de 1860 y con Heinrich Wölfflin y su texto *Renaissance und Barock*, de 1888, en donde exponen cómo “cada manifestación estética está en relación con el *Zeitgeist*, el espíritu propio de su época, lo cual explica el hecho de que aquellas se transformen”.<sup>8</sup>



El segundo trata de analizar la influencia o llamada de otra forma la inspiración de un arte sobre otro, cuando se comparte un tema entre los creadores. Este enfoque de investigación fue cuestionado por Wimsatt y Beardsley, quienes acuñaron el término *intentional fallacy* (*falacia intencional*). Nattiez dicta al respecto: “Esta perspectiva, por lo demás, puede verse reforzada y justificada por los testimonios de los propios artistas, tales como opiniones conservadas en su correspondencia, diarios personales y revistas. Cabe notar que, con bastante frecuencia, el nexo entre la música y el cuadro no se puede conocer más que en función del título que el pintor ha dado a aquél”.<sup>9</sup>

El tercero es el que excluye al creador, y se centra en buscar convergencias estructurales; aquí entran las teorías de Étienne Souriau y su *Correspondance des arts*, (1947).

El cuarto en el que centra su investigación, a partir del análisis de un texto de Pierre Boulez sobre la obra de Paul Klee, *Le pays fertile* de 1989, se apoya en las estrategias creadoras y perceptivas que aparecen en las obras, sin negar las correspondencias de los tres puntos anteriores.

Como palabras finales resta mencionar que los autores antes citados sólo son una muestra de cómo al adentrarnos en esta simbiosis entre lo visual y lo sonoro se puede analizar este fenómeno de distintas perspectivas.

Con el uso de la tecnología en las artes, las fronteras entre las disciplinas se han disipado y aún hay mucho que decir sobre las actuales manifestaciones creativas que plantean nuevas reflexiones sobre qué es el arte.

<sup>7</sup> Cfr., Jean-Jaques Nattiez, *De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee*, Tr. David Díaz Soto, *Bajo Palabra* Revista de Filosofía, II Época, No. 7, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 117-128.

<sup>8</sup> Ibid, p. 118.

<sup>9</sup> Ibid, p. 120.