

# LA ABSTRACCION PICTORICA Y LA MUSICA

Donde se cuenta la graciosa manera como la pintura quiso ser música; del buen suceso que la valerosa pintura tuvo en la jamás imaginada aventura musical, con otros sucesos dignos de felice recordación.

Gastón Alzate Cuervo (1)

*In memoriam Estanislao Zuleta*

De alguna manera fue una hazaña, tal vez la más grande y quijotesca aventura en la que la pintura se haya embarcado.

La abstracción en la plástica del siglo XX, si bien no llegó a abolir la figuración como era el deseo de los pintores del momento (hoy en día se puede decir que es una tendencia “más” dentro de las cientos que proliferan en el universo pictórico), sus consecuencias fueron extremadamente fructíferas. Trataremos de presentarlas en este limitado recorrido cuyo objetivo es: exponer el acercamiento, sin antecedentes en la historia de la pintura, de las bellas artes con la música.

La pintura abstracta procede de dos fuentes en la historia del arte moderno. Una es el cubismo y otra es el expresionismo alemán. El primero, con su idea de la construcción de un sistema de volúmenes, colores y líneas; el otro, con

su lógica de la expresión de una vivencia interior. Ambos se fueron separando progresivamente de la representación de la realidad y encontraron así una pintura que se ha denominado **abstracta**. Este fenómeno no fue sólo pictórico, pues en la escultura se presentó a la par que en la pintura. De igual forma, algunos arquitectos como Pevner y Gabo estaban preparados para aceptar este tipo de arte por su vinculación al movimiento plástico europeo. Es sorprendente que el hecho mismo de la posibilidad de una pintura que no fuera representativa estuviera ya en Kant. Cuando el filósofo de la pequeña Königsberg escribe su *Estética* dice que “si los colores y las líneas tienen un valor por sí mismos y sus combinaciones pueden encontrar un sentido y producir entonces un mensaje, no ve por qué no se pueda elaborar con ellos una obra, sin necesidad de que esa obra se remita a otra cosa que a sus

(1) Profesor de la Facultad de Arquitectura y Diseño, y del Departamento de Literatura de la U. Javeriana. Profesor del posgrado investigativo de Crítica e Historia del Arte de la U. del Rosario. Colaborador de la columna “Galería”, *Magazín Dominical, El Espectador*. Premio Nacional de Literatura Colcultura, 1993.

propios valores internos" (2). Estaríamos, para Kant, en el reino de una pintura que se acercaría a la esencia de lo musical, la abstracción.

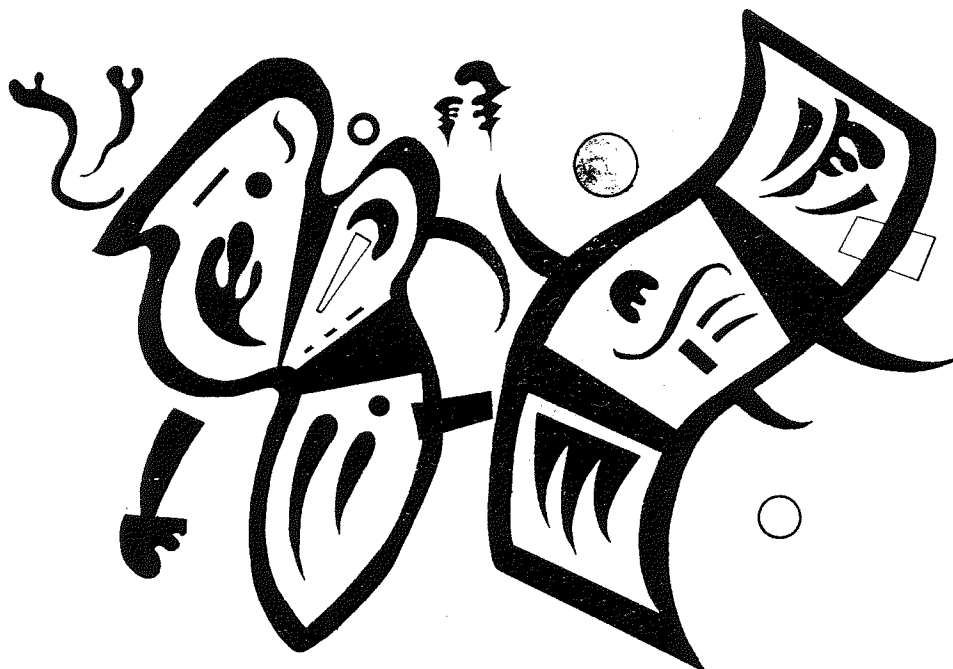
Detengámonos un momento para hacer algunas consideraciones generales. Todo el mundo sabe que los colores son vivencias interiores. Se han hecho experimentos comparativos de los colores con los sonidos: Scriabin escribió una obra utilizando una correspondencia cromática entre los sonidos y los colores. Merleau-Ponty en su "Fenomenología de la Percepción" intenta, como Kant, con el arco iris, valorar los colores.

De otro lado, en nuestra percepción diaria, cada uno de nosotros puede sentir que un amarillo fuerte da una impresión de presencia, mientras que un azul que tienda al violeta la proporciona de ausencia. No es casualidad que el azul tienda a expresar la melancolía, especialmente combinado con colores cálidos, pero sobre todo cuando es un "azul profundo" (no en balde la película que lleva su nombre). Las épocas azul y rosa de Picasso están

---

(2) Tomado de: Zuleta, Estanislao. *Arte y Filosofía*. Percepción: Medellín, p. 98.

acompañadas de ancianos mendigos, prostíbulos, viejos guitarristas, gitanos saltimbanquis, planchadoras vencidas por el cansancio y el sueño, desadaptados, vagabundos con miradas de una insondable soledad. La tristeza en azul o el azul tristeza, con la presencia del rosado como contraste que acentúa más la desolación, son elementos que están presentes, consciente o inconscientemente en los períodos señalados de la obra del pintor malagueño. Refiriéndose específicamente a la música, los ritmos son límites o márgenes en el tiempo, líneas que separan y conforman, sobre un universo ideal, una melodía. Pero esos surcos "irreales" también pueden ocurrir en el espacio puro o vacío del lienzo. Los sonidos, desplazándose sobre el transcurrir, producen mensajes que estrictamente no representan nada, como concebía Kant su obra de arte. Acerca de esta cualidad del sonido se puede decir que la música, por ese atributo de no llevar necesariamente un mensaje, es capaz de infundir sentimiento, de desatar accesos de crueldad, de nostalgia, de infundir ánimo. Pero fundamentalmente, como afirma Lévi-Strauss, a diferencia de las otras artes, la música **no miente**. Por ello el escritor francés afirma en sus "Mitologías" que la melodía es un lenguaje universal primigenio, comprensible para todos e **intraducible a cualquier otro idioma**. Desde luego, en la música programática, en el poema



sinfónico, o más claramente en la ópera, el músico está apegado a un referente. Ello puede darse por el deseo expreso del compositor de: encontrar un arte total -como en Wagner (Tannhäuser)- o de "traducir" a la música imágenes poéticas -como en Schubert (La bella molinera)- o de comunicar una idea filosófica -como en Richard Strauss (Así hablaba Zarathustra)-, por poner algunos ejemplos. A nuestro parecer son exploraciones que el mismo arte realiza para encontrar nuevos modos de expresión, que no implican la pérdida de esa consustancial existencia abstracta que nos interesa recalcar en nuestro análisis (3).

Ahora bien, intentemos explorar el motivo por el cual la pintura a principios de siglo se acerca tan fuertemente a ese elemento desnudo, carente de significado, que es el sonido.

El discurso -como red de relaciones verbales que erigió y afianzó la cultura occidental- fue posterior a la música. Los escritores más lúcidos de fines del s. XIX y principios del XX -Kafka, Proust, Musil-, intuyeron la crisis de esa cultura (manifiesta a partir de la revolución industrial) que había sido erigida teniendo como base a los valores clásicos. Frente a ella, como afirma George Steiner (4), no es un accidente que los dos visionarios que ahondaron más agudamente las crisis del orden clásico, Kierkegaard y Nietzsche, hayan visto en la música el modo preeminente de energía y significación, frente a un vacío ético: la ausencia de Dios. Tampoco es extraño que los artistas -a las puertas de la Primera Guerra- hayan intuido que el problema de Occidente no era la falta de una moral, sino que esa moral aparecía como hueca, desacralizada. De esa conciencia surge, para todo el movimiento pictórico abstracto (Mondrian, Kupka, Kandinsky, Klee, Malevich y tantos otros), una necesidad ontológica de acercarse a lo que queda del "misterio supremo del hombre", cuya clave, según Levi-Strauss, es la melodía. Un deseo de hacer un arte distinto de los cánones culturales que, para ellos, se revelaban como falsos en la **representación**.

La polémica abstractos vs. figurativos, que hoy casi ha caído en el olvido, llegó a alcanzar en su momento características dramáticas. Aunque no es el propósito de este estudio profundizar en ella, a modo de ejemplo expondremos las ideas de dos de sus contrincantes más significativos. Picasso y Valéry.

Para Picasso, al pasar a la abstracción, la pintura, y en general el arte, perdía una dimensión que para él era esencial: la dimensión mítica. En este debate, es muy interesante ver la dificultad de encontrar una objeción a la pintura abstracta que, procediendo del análisis realmente formal, no fuera aplicable a la música o a la arquitectura. La música y la arquitectura no son figurativas y a nadie se le ocurre discutir las como formas artísticas imposibilitadas de expresar el mito.

Entre los defensores de la abstracción encontramos al poeta Valéry, quien llega a afirmar en su libro "Eupalinos o el Arquitecto", que la figuración es una limitación en la pintura. Si un pintor requiere en su composición, de un verde, para equilibrar un opuesto en el tono fundamental, digamos un rojo, y es un pintor figurativo, no puede usar simplemente un verde sino que necesita un árbol. A su obra añade todas las ideas derivadas de la idea de árbol. No puede separar el color de lo representado (5).

Teniendo en cuenta esta controversia, vamos a recorrer brevemente algunos ejemplos en la historia de la abstracción pictórica.

En 1852, Gustave Flaubert afirmó: "La belleza se convertirá quizás en un sentimiento inútil para la humanidad y el arte será algo que se situará a mitad de camino entre el álgebra y la música" (6). Estas palabras fueron escritas en el momento de mayor auge del realismo de Courbet. Con ellas Flaubert, tan fuertemente realista en las letras, profetizaba el advenimiento de un arte situado más allá de la percepción visual. Superaba con ello al mismo impresionismo todavía sin aparecer, ya que fueron realmente Cézanne y Seurat quienes comenzaron a realizar esta profecía. Cézanne, pintando sobre las leyes de la geometría, daba prioridad al orden conceptual sobre la percepción sensorial. Así exigía una armonía paralela a la naturaleza y no una imagen de ella (7).

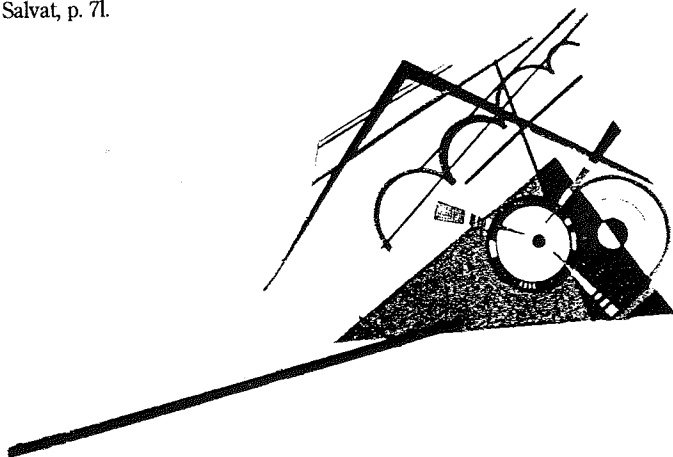
(3) "La música, no solamente la de Schönberg, sino cualquiera, es abstracta". Zuleta, E., Op. Cit., p. 102.

(4) Steiner, George. *El Castillo de Barba Azul*. Gedisa: Barcelona, p. 158.

(5) Zuleta E., Op. Cit., p. 104.

(6) Flaubert, G. *Correspondance 1852*. V. III (1852-1854). Gallimard Paris, 1927, p. 18.

(7) L. C. Jaffé. "Abstracción geométrica", en: *Historia del Arte*. T. XI Salvat, p. 71.



Seurat por otro lado, afirmaba en su "Estética": "El arte es armonía, la armonía es la analogía de los contrarios, la analogía de los semejantes, del tono, del color, de la línea, considerados a través de la **dominante** y bajo la influencia de una iluminación en combinaciones de alegres, serenas o tristes" (8).

El empleo del término **dominante** (que en teoría musical es imprescindible para construir la tonalidad), hace pensar que Seurat estaba buscando construir una lógica pictórica que pudiera formar acordes-concordancias-sin referentes. En otras palabras, una composición cuyo único correlato objetivo fuera el sistema que el artista había soñado para sus colores y sus formas. En sentido semiológico, trabajar la pintura como signifiante puro. Los cuadros de Seurat, como él mismo afirmó, fueron contruidos con el rigor de "El Arte de la Fuga" de J.S. Bach. El puntillismo que el pintor francés profesó, era una emulación de la monumental obra del compositor alemán. En lugar de notas que se oponían a otras (9), Seurat oponía las diminutas pinceladas hasta conformar una polifonía puntillista. Es decir, varias tonalidades en las que cada color sigue su propio curso, más o menos individual, tal como ocurre en la polifonía musical.

Los principios establecidos por Seurat-Cézanne, sólo fueron recogidos más tarde por Frantisek Kupka. El año de 1910 es el de la primera acuarela abstracta de Kandinsky y el del primer cuadro alejado de cualquier referencia a la realidad percibida, de Kupka. En 1912 Robert Delaunay, responsable de una de las tantas divisiones del cubismo ortodoxo -el cubismo analítico de Picasso y Braque (10)-, pinta su "Disco simultáneo". Tal obra consta de un círculo dividido en anillos concéntricos, a su vez subdivididos en cuatro partes iguales, con un color diferente en cada una de las secciones. "Como las notas en las pautas de una partitura musical, los colores crean aquí un movi-

miento dinámico, se desenvuelven en el tiempo: todo el plano circular se encuentra en rotación debido a los contrastes y analogías de los colores" (11).

En "Ritmos sin fin", pintado hacia el final de su vida, Delaunay revela más claramente su relación con el contrapunto, como una forma no objetiva de la obra de arte. En ella, los segmentos de círculos se contestan unos a otros, como en otrora el monje compositor componía sus notas. Distanciándose de Seurat, Delaunay enfrenta sus figuras hasta convertir la obra en una "fuga" de círculos que se anulan y reproducen "ad infinitum". Delaunay aprovecha la explotación individual que le da la "fuga" y que el contrapunto de Seurat frente a la de Delaunay se nos presenta, aunque espléndidamente armonizada, algo rígidamente.

El nombre de "fuga" significa en latín "huida" e indica la manera en que las voces "huyen" y al hacerlo se persiguen unas a otras. En "Ritmos sin fin" el motivo o tema que sirve de base para toda "fuga", es el círculo. En la fuga musical, se parte de una melodía. Luego, una tras otras, las demás voces toman o imitan el tema. Las últimas voces no repiten exactamente la melodía y nunca empiezan sobre la misma nota que la primera voz, sino que entran una quinta más alta o una cuarta más baja. Como esto no se puede traducir exactamente al espacio pictórico, Delaunay hace que en un principio los círculos se imiten y reproduzcan en distintas combinaciones de negros y blancos. Posteriormente esos círculos y contracírculos se emulan en colores que cada vez se tornan más extensos. Al final estos se pierden como una especie de eco que el mismo cuadro no alcanza a abarcar. Este tipo de composición fugada y contrapuntística, permitirá al pintor una explotación más minuciosa de los juegos cromáticos al interior de la composición.

Como si esta relación entre música y pintura fuera un imperativo artístico del momento, Wassili Kandinsky por otros caminos, había llegado a la abstracción partiendo del "principio de la necesidad interior". De cierta forma se oponía a la inspiración "apolínea" de Seurat y Cézanne y al poscubismo de Delaunay. Si había en ellos una voluntad cartesiana de orden y rigor, en términos musicales la obra de Kandinsky tendrá más relación con la armonía "dionisiaca" -si se tolera el término-, de Wagner y no con la exactitud propia de lo "bachiano" (12).

(8) Rewald, J. **Los postimpresionistas**. Buenos Aires, 1961, pp. 79-80.

(9) La palabra *contrapunto* proviene del latín "contrapuntus" que es una fusión de las palabras originarias por las cuales se conocía este método de composición: punctus contra punctus: espacio o momento muy breve en contra de otro; es decir, una instante frente a otro instante.

(10) Read, Herbert. **Breve historia de la pintura moderna**. Ediciones del Serbal: Barcelona, 1984, p. 94.

(11) Jaffé, L.C., Op. Cit., p. 76.

(12) Nombre de una de las obras de un compositor "brasileiro", Heitor Villalobos.

Kandinsky había nacido el 4 de diciembre de 1866, quince años antes que Picasso (como ya hemos visto, el más grande adversario del arte abstracto). No está de más señalar que su familia paterna procedía de Siberia y que su padre había nacido cerca de la frontera con China -una de sus bisabuelas fue una princesa asiática-. La familia de su madre, sin embargo, procedía de Moscú, donde él habría de abordar el mundo. Un hecho bastante significativo es que la primera intención de Kandinsky fue ser músico, hecho que se repite en otro de los grandes abstractos del que hablaremos más adelante.

Kandinsky, influenciado por los íconos medievales y el arte popular ruso, despertó a la pintura a los veintinueve años después de haber visto una exposición de impresionistas franceses de Moscú. Por este motivo abandonó la jurisprudencia -se había licenciado en 1893 en derecho- y decidió ir a vivir a Munich para estudiar pintura. En 1910 escribió un ensayo que posteriormente se publicó con el título de "De lo espiritual en el arte". Fue la aparición de un nuevo credo artístico: la primera justificación del arte no objetivo (13).

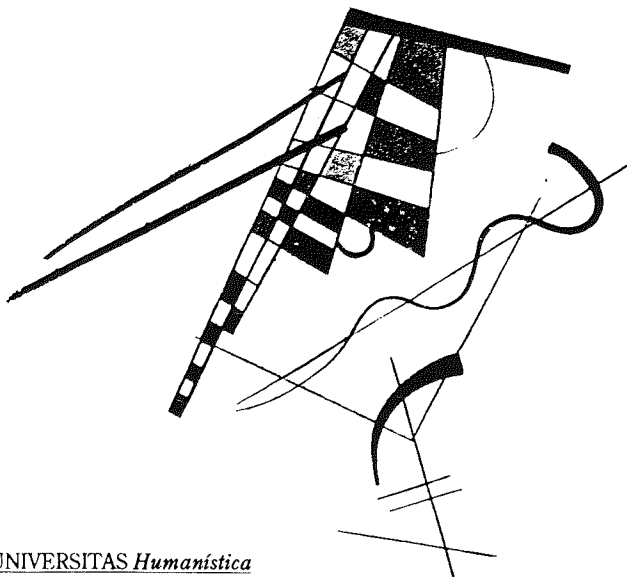
Una obra de arte consta de dos elementos, el interior y el exterior. El interior es la emoción en el alma del artista; esta emoción tiene la capacidad de generar una emoción análoga en el observador...

Las dos emociones serán análogas y equivalentes en la medida en que la obra de arte sea lograda. En este sentido, la pintura no se diferencia en nada de una canción... El elemento interior determina la forma de la obra de arte (14)

Esta temprana obra teórica del siglo XX contiene muchas referencias a los entonces compositores modernos Debussy y Schönberg, mostrando cómo en la música también se abandona la belleza convencional y se aceptan

(13) Read, H., Op. Cit., p. 170.

(14) Kandinsky, W. *De lo espiritual en el arte*. Labor: Barcelona, 1991.



todos los medios de expresión. Del mismo modo que el sonido actúa directamente sobre el alma, la forma y el color hacen lo mismo en la pintura. Para Kandinsky, las grandes obras de arte plástico son composiciones sinfónicas, en las que el elemento melódico "representa un papel infrecuente y subordinado". El elemento esencial es un "equilibrio y ordenación sistemática de las partes", es decir la armonía.

En 1911 Kandinsky y su apreciado amigo Franz Marc fundan una publicación: **Der Blue Reiter** (El jinete azul), y comienzan a organizar una serie de exposiciones bajo ese rótulo. Un modesto pintor y virtuoso violinista suizo de 32 años se une a este profética terna, Paul Klee. Paradójicamente, como músico, las obras de Arnold Schönberg y sus discípulos le fueron ajenas a Klee. Se suele hacer una interpretación equivocada sobre este punto, pues aunque su padre había sido pianista, organista, violinista y profesor de música, su madre había estudiado canto y su primer matrimonio fue con la pianista Lily Stumpf; el pintor fue un músico apegado únicamente a la tradición. Por el contrario, como creador de pintura fue un renovador radical. Esta es una de las razones por las cuales eligió ser pintor y no músico (15). Esas dos artes no fueron para Klee, como sí para Kandinsky, equivalentes, en el sentido revolucionario que los artistas descubrieron al principio del siglo.

En 1913, Klee traduce el ensayo de Delaunay "Sobre la luz". Así como Cézanne y Seurat dieron forma con mayor provecho a las ideas de Flaubert, y Delaunay obtuvo más beneficio de los descubrimientos pictóricos de Seurat que el propio pintor. Klee sacará mucha más utilidad del sentido fugado y contrapuntístico de la composición de Delaunay. En el juego cromático el suizo llegará a ser un virtuoso. Después de su viaje a Túnez afirmará: "El color se ha apoderado de mí; ya no tengo que ir a buscarlo. Sé que se ha apoderado para siempre. Tal es el significado de este bienaventurado momento. El color y yo somos uno. Soy un pintor" (16).

Ciñéndonos a la relación de la pintura abstracta con la música debemos, en este corto recorrido, explorar la obra de uno de los más significativos pintores del presente siglo. Piet Mondrian. Nacido en Amersfoort -Holanda-

(15) Partsch, Susanna. *Paul Klee*. Benedikt Taschen: Colonia, 1991, p. 10.

(16) Read, H., Op. Cit., p. 180.

en 1872, el artista comenzó a pintar desde muy joven; pasando del realismo académico al impresionismo, luego al fauvismo, hasta que en 1910 se vio atraído por el cubismo. Fue, junto con Malevich, uno de los pioneros de la abstracción geométrica procedentes de la escuela de Cézanne. Ambos se sometieron a la disciplina rigurosa de la escuela cubista y rápidamente Mondrian (1912-1914) conduce al lenguaje de este movimiento hasta los límites de la abstracción. En 1917, junto con Théo Van Doesburg y otros artistas holandeses fundan la revista **Der Stijl**. Mondrian escribiría allí: "Si verdaderamente la elaboración apropiada de los medios de expresión y su utilización -es decir la composición- es la única expresión pura del arte, entonces los medios de expresión han de estar en completa conformidad con aquello que deben expresar. Si pretenden la expresión directa del universo, no pueden ser más que universales, es decir, abstractos" (17) -es la idea de Kant expuesta anteriormente pero con una carga panteísta. Esto es lo que Mondrian llamará el "**neoplasticismo**".

Como afirma L. C. Jaffé en su artículo sobre la abstracción geométrica, no fue por casualidad que los maestros del **Stijl** siguieron en su lenguaje geométrico y objetivo una tradición holandesa proveniente de la filosofía de Spinoza, en su "**Ethica more geometrico demonstrata**".

"La Etica [tanto] como la armonía, no se pueden demostrar más que por medios que excluyen completamente toda arbitrariedad" (18). Así como Spinoza demuestra su Etica a través del rigor de los silogismos, en el **neoplasticismo** esta búsqueda tiene su origen en las matemáticas y la música. Los "**Cuadrículados**" y los "**Rombos**" de Mondrian de 1919, revelan un ritmo austero superpuesto a una trama de medida aritmética. Por ello **Der Stijl** cita del Libro de los Proverbios la expresión: "**Omnia in mesura et numero et pondere disposuisti**" (Todo, en medida tanto como en número, está dispuesto para ser valorado).

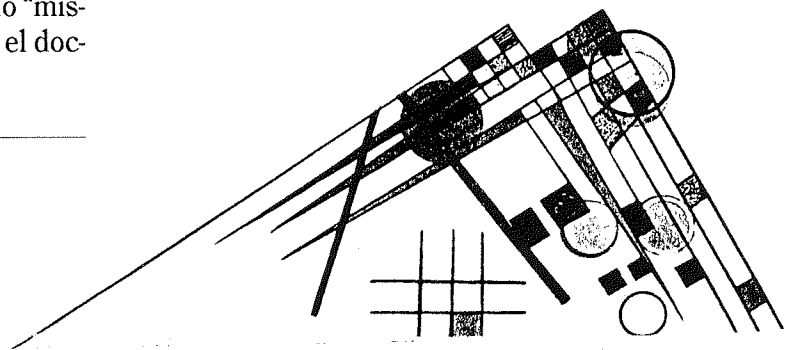
Mondrian no era un intelectual en el sentido usual de la palabra pero dominaba un vocabulario filosófico procedente del holandés M.H.J. Schoenmaekers. Este filósofo, había creado un sistema neoplástico que denominó "misticismo positivo" o "matemática plástica". Según el doc-

tor Schoenmaekers, "queremos penetrar en la naturaleza de tal modo que se nos revela la construcción interna de la realidad... La naturaleza, por muy animada y caprichosa que pueda ser en sus variaciones, fundamentalmente funciona siempre con una absoluta regularidad, es decir, con una regularidad plástica" (19).

Mondrian creyó que el nuevo arte constructivo del que era el precursor, crearía entre los hombres una belleza nueva. Sus cuadros son más que meros experimentos formales; son una realización espiritual, una encarnación de equilibrio entre la disciplina y la libertad. Es por ello que cuando sabemos que Picasso al ver una exposición de Mondrian en París se retiró aburrido por la ausencia de drama en las obras, comprendemos que el holandés había llegado un poco más lejos en el arte moderno.

Terminamos con Piet Mondrian, nuestro humilde "excursus" por el tema de la abstracción pictórica y la música. Su obra es una de las muchas formas con las que la pintura en el siglo XX, intentando convertirse a las propiedades de la música, se presenta como el eco de un orden metafísico. La belleza se identifica con la pureza, la inocencia, la "castidad" misma de la síntesis. El elemento distintivo de su pintura es su tendencia antiindividualista (universalizante) y por consiguiente antiexpresionista. Este fue un extremo al que el alma asiática de Kandinsky nunca sería arrastrada. Hasta en sus obras más precisas y "calculadas" subsiste un elemento de sensibilidad oriental que Mondrian hubiera juzgado demasiado sentimental, por decir lo menos. En el pintor holandés, la interpretación pictórica es una interpretación "teológica". Una forma de considerar, de ordenar y de comprender el universo. La abstracción, difícilmente puede evadir su constitutiva tentación de soñar el más acá de una existencia o como Mondrian afirmaba: "LA VISION VERIDICA DE LA REALIDAD".

(19) **De De Stijl: 1917-31**. The Dutch Contribution to Modern Art, por Hans Ludwig Jaffé, Amsterdam, 12956, p. 56. (Según Herbert Read, la obra más completa y autorizada sobre el movimiento DE STIJL).



(17) **De Stijl**. Vol. I, p. 5.

(18) Joffé, L.C., Op. Cit., p. 92.