

INTERSECCIÓ ARTÍSTICA DE LES INTERSECCIONS ARTÍSTIQUES

Si ens preguntem quines són actualment les diferències entre els llenguatges artístics, respondrem de ben segur el mateix que fa sis-cents anys o més. Però si ens demanem des de quan els llenguatges artístics han escurçat les seves diferències, coincidirem en el fet que, des de sempre, hi ha hagut amb més o menys interès una voluntat de fer-ho, però que no va ser fins a finals del segle XIX i especialment durant els segles XX i XXI que s'ha portat a terme de manera real. I la condició híbrida a la qual hem assistit de forma molt palesa a partir dels anys seixanta del segle passat ha enriquit l'art, sens dubte de cap mena, i, en lloc de pensar que limita l'artista, com a vegades s'ha esdevingut i s'ha evidenciat en els sectors més puristes de la reflexió artística, ha estat completament al contrari: li ha donat encara més llibertat creativa i l'ha transformat en un aprenent constant de tot el que les altres manifestacions artístiques poden aportar-li. La unió de teoria i pràctica també té molt a veure amb el que acabem d'exposar. Ja no atorguem sentit a establir barreres infranquejables, sinó a tenir present que tot és u, com deia Parmènides.

Perquè les arts es trobin i s'abracin, és imprescindible que cadascuna delimiti el seu corpus teòric per poder-lo compartir i repensar. Així doncs, la teoria nodreix la pràctica i la pràctica nodreix la teoria; és com considerar que l'eros platònic ens impulsa des de la realitat, amb un mètode inductiu, fins a les idees, i d'aquestes, a la realitat amb un mètode deductiu.

I d'això se'n fa ressò aquest monogràfic doble que, amb el títol *Interseccions entre música, paraula i imatge*, el lector té a les mans: de reflexions que passen per la filosofia i descansen en la música, de les anàlisis iconogràfiques que desvetllen la passió per les arts, de passejades per catedrals que ens fan sentir peces inaudibles, de quadres que comparteixen cromatismes pictòrics i musicals, d'espais religiosos en què l'obra d'art total reneix, de literatura que ens parla del temps musical i del vivencial, i de dialèctiques cinematogràfiques que exploren noves maneres d'interpretar-se.

De tot això, avui, en una època que funcionem per tendències, se'n diu interdisciplinarietat, multidisciplinarietat, pluridisciplinarietat, trans-

disciplinarietat, etc. Nomenclatures totes que queden poc clares i tothom utilitza, però que no tenen una cartografia unívoca ni consensuada. En tot cas, és clar que les diferents arts han estat sotmeses a una transversalitat, a un intercanvi de llenguatges sonors, icònics i verbals que poden participar d'una metodologia i uns objectius, que poden compartir uns interessos o inquietuds semblants incidint en un mateix àmbit però sense barrejar-se, o bé es poden treballar de manera conjunta amb l'expertesa de professionals diversos que tractin un mateix tema i fusionin els seus recursos i propòsits, encara que s'enfoquin des de perspectives diferents. La interdisciplinarietat ha sorgit primordialment en un context marcat per la complexitat i els processos globals, com ja apuntava Edgar Morin. En la multidisciplinarietat cadascú aporta el bo i millor sense haver de compartir res i el resultat final manifesta a la perfecció la suma de tots els que hi participen —també pot passar, i no ho hem d'oblidar, que un mateix artista domini llenguatges diferents i el seu producte sigui multidisciplinari—. D'altra banda, la transdisciplinarietat sí que comporta arribar a un resultat fruit de la interacció de tots els llenguatges; encara més, a una cosa del tot nova en què molt sovint no es veuen les aportacions inicials, però sí una força sumatòria que n'esdevé la finalitat.

Hi ha aspectes, però, que cal tenir presents i que comparteixen els diferents llenguatges artístics, si més no en la seva major part al llarg de la història: la dimensió simbòlica i comunicativa, i el poder emocional. El poder de les arts com a símbol ha estat un eix primordial gairebé en tota la història de l'art, així com el fet que l'art posseeix una dimensió afectiva que arriba quasi de manera universal a tothom i un gran poder comunicatiu que el fa combregar amb unes estructures lingüístiques i semàntiques d'un caràcter molt particular.

En aquest número doble de la revista volem reflexionar, a partir d'anàlisis i metodologies molt diverses, sobre la permeabilitat entre les arts que ha existit i ha permès proposar noves mirades respecte a l'obra, l'artista i l'experiència estètica. Aquesta permeabilitat ens ha possibilitat interseccionar les arts amb més d'una branca del coneixement, sigui un producte o un resultat, i escollir com a centre neuràlgic la música en relació amb la paraula i la imatge, és a dir, tractar aquesta recerca des de l'estètica, els estudis literaris i la història de l'art.

La influència que ha exercit la música en les arts plàstiques, la literatura, la dansa, el cinema, l'arquitectura..., juntament amb la transformació de les tècniques, els temes utilitzats i l'aplicació de nous materials, ha fet que la col·laboració entre els diversos llenguatges artístics hagi contribuït moltes vegades a la concepció d'una obra d'art que es pot explicar tant des d'un llenguatge com des d'un altre. Això, en la majoria dels casos, ha refor-

çat el discurs de l'historiador de l'art i l'ha portat a fer aproximacions molt més precises i en alguns casos més clarificadores de l'obra i del seu context. Hi ha molts exemples de la història de l'art en els quals els artistes parlen de la influència de procediments o elements d'altres disciplines en la seva obra. Un fenomen com la sinestèsia en seria un fet clar. Escoles com la Bauhaus —de la qual se celebren els cent anys de la creació per Walter Gropius— o el Black Mountain College —en uns Estats Units experimentadors i molt oberts— van potenciar el diàleg entre les arts i el seu ús entre els artistes, encara que de fet s'hagués estat aplicant, amb més o menys intensitat, sempre.

La idea de l'obra d'art total, que és acariciada manta vegades en l'art —especialment des del Romanticisme, amb els drames musicals de Wagner—, no sempre desemboca en un resultat interseccional. Quan, a finals del segle XVI, els intel·lectuals florentins i la Camerata Fiorentina o Camerata dei Bardi idealitzaren el teatre grecoromà i crearen una nova forma artística, l'òpera, potser la fusió de les arts no estava present de manera conscient, però hi era.

Amb aquest monogràfic es té la voluntat d'enriquir el debat i l'intercanvi d'estudis teoricocrítics i historiogràfics al voltant de l'estreta relació que la música ha mantingut amb altres arts. Per això s'ha convidat tota la comunitat investigadora a presentar estudis inèdits i anàlisis recents a fi de contribuir tant a actualitzar i difondre com a debatre-la.

Dins d'aquesta lògica obre el monogràfic l'aportació de Begoña Capllonch que analitza la *Música callada* de Mompou, tan vinculada a uns versos de Sant Joan de la Creu, a partir de la filosofia de Vladimir Jankélévitch i del seu *je-ne-sais-quoi* com a iniciadors de les poètiques del silenci de la modernitat. Tot seguit, Tania Alba ens ofereix una aproximació a les referències musicals presents en la vida i l'obra de l'escultora Vinnie Ream i ens dona unes claus interpretatives que ens ajuden a entendre'n millor la producció escultòrica. Santi Mercader centra la seva recerca en obres d'art de l'època moderna i contemporània de la catedral de Barcelona que tenen una clara relació amb la música. Els cantorals, els orgues, el cor, les pintures i les escultures que hi trobem, ens descobreixen un món musical molt ric que sovint apel·la a un món espiritual. Watteau i Debussy i l'íntima relació entre *L'embarcament a Citera* i *L'illa feliç* representen clarament un cas d'intertextualitat des de la confrontació de l'acció de llenguatges en la investigació de Blanca Lage. Francisco Orts, al seu torn, ens situa, amb la crònica i el dietari de Melcior Miralles, en molts detalls de les decisions que es prenen i de les despeses que estaven assignades, per exemple, a les festes o les celebracions per a l'entrada de Joan II i Joana Enríquez a la València del segle XV. Milagros García exposa que la Rothko

Chapel de Houston és un exemple clar, en ple segle xx, d'una obra d'art total, de la qual estudia la gènesi de la construcció i la creació de les pintures de Rothko, i la interpretació de l'obra musical titulada *Rothko Chapel* de Morton Feldman.

La temporalitat com a constatació de l'existència de l'obra artística i, a la vegada, de qui la percep, ens aproxima a la percepció del nostre propi ésser o, més ben dit, de la nostra pròpia existència, tal com exposa Norbert Bilbeny. Antonio Gonzalo parteix del quadre de Cy Twombly titulat *Untitled (Roses)*, que inclou els versos de «Little Gidding» de T. S. Eliot, i aprofundeix transversalment en la presència de la imatge simbòlica de la unió de la flama i la rosa procedent de la literatura sufí persa a l'obra d'Eliot mateix i de J. L. Borges, i a l'*Hommage à T. S. Eliot* de la compositora Sofiya Gubaidúlina.

D'altra banda, Jaume Radigales planteja, a partir de la pel·lícula *Rock and Cat*, de Jordi Roigé, una qüestió controvertida que ens mena a concloure que, malgrat la voluntat de moltes persones, aquesta obra documental no legitima un estil com el del rock català, que no ha existit mai, sinó que va ser fruit d'uns interessos governamentals i discogràfics ben clars.

I, un cop aquí, Josep Torelló ens situa, pel que fa a l'estatus actual de la música, en l'àmbit teòric del cinema i l'audiovisual, sobretot en l'espai que s'ha atorgat a la música des d'un punt de vista sincrònic a partir de dos paradigmes de la relació música i imatge, i també de les paradoxes teòriques que en sorgeixen.

En darrer lloc, Isaac Álamo i Nekane García fan una anàlisi meticulosa de la pel·lícula de Passolini *Salò o els 120 dies de Sodoma i Gomorra*, adaptació fílmica i d'*Els 120 dies de Sodoma* del marquès de Sade, i plantegen una equivalència entre la sexualitat sàdica feixista i una estructura de poder polític determinada i, a més, fan una crítica de les democràcies burgeses i de la societat de consum neoliberal.

Amb tots els recorreguts i escenaris que ens proposen els diferents autors i investigadors que participen en aquest número, el monogràfic que presentem vol despertar noves reflexions al voltant de les interseccions artístiques que s'han donat en l'art, en el nostre passat, i que s'estan donant en el nostre present. Esperem que, després de llegir-lo, el lector trobi una motivació per iniciar noves recerques.

MAGDA POLO PUJADAS
Coordinadora del monogràfic
Universitat de Barcelona
magda.polo@ub.edu

Intersección artística de las intersecciones artísticas

Si nos preguntamos cuáles son actualmente las diferencias entre los lenguajes artísticos, con toda seguridad responderemos lo mismo que hace seiscientos años o más. Pero, si nos preguntamos desde cuándo los lenguajes artísticos han acortado sus diferencias, coincidiremos en el hecho de que, desde siempre, ha habido con mayor o menor interés una voluntad de hacerlo, pero que no fue hasta finales del siglo XIX y en especial durante los siglos XX y XXI cuando se llevó realmente a cabo. Y la condición híbrida a la que hemos asistido de forma manifiesta a partir de los años sesenta del siglo pasado ha enriquecido el arte, sin lugar a dudas, y, lejos de limitar al artista —como a veces se ha pensado y evidenciado en los sectores más puristas de la reflexión artística—, ha hecho todo lo contrario: le ha dado aún más libertad creativa y lo ha transformado en un aprendiz constante de todo lo que pueden aportarle las otras manifestaciones artísticas. La unión de teoría y práctica también tiene mucho que ver con lo que acabamos de exponer. Ya no se da valor a establecer barreras infranqueables, sino a tener presente que todo es uno, como decía Parménides.

Para que las artes se encuentren y se abracen es imprescindible que cada una delimite su corpus teórico a fin de poderlo compartir y repensar. Así pues, la teoría alimenta a la práctica y la práctica alimenta a la teoría, lo que equivale a considerar que el eros platónico nos impulsa desde la realidad hasta las ideas, con un método inductivo, y desde estas a la realidad, con un método deductivo.

Y de ello se hace eco este monográfico doble que, con el título de *Intersecciones entre música, palabra e imagen*, el lector tiene en sus manos: de reflexiones que pasan por una filosofía y descansan en la música, de análisis iconográficos que despiertan una pasión por las artes, de paseos por catedrales que nos hacen oír piezas inaudibles, de cuadros que comparten cromatismos pictóricos y musicales, de espacios religiosos donde renace la obra de arte total, de literatura que nos habla del tiempo musical y el tiempo vivencial, y de dialécticas cinematográficas que exploran nuevas maneras de interpretarse.

Hoy, en una época en que funcionamos por tendencias, llamamos a esto interdisciplinariedad, multidisciplinariedad, pluridisciplinariedad, transdisciplinariedad, etc. Nomenclaturas todas que quedan poco claras y de las que todo el mundo hace uso, pero que no tienen una cartografía unívoca ni consensuada. En cualquier caso, es evidente que las artes se han visto sometidas a una transversalidad, a un intercambio de lenguajes sono-

ros, icónicos y verbales que les permiten compartir una metodología, unos objetivos, unos mismos intereses o inquietudes e incidir en un mismo ámbito pero sin mezclarse, o bien trabajar de forma conjunta con la pericia de profesionales diversos que tratan un mismo tema y fusionan sus recursos y propósitos, aunque los enfoquen desde perspectivas diferentes. La interdisciplinariedad ha surgido primordialmente en un contexto marcado por la complejidad y los procesos globales, como ya apuntaba Edgar Morin. En la multidisciplinariedad, cada uno aporta lo mejor de sí sin necesidad de compartir nada, y el resultado final muestra a la perfección la suma de logros de todos los participantes (también puede ocurrir, y no debemos olvidarlo, que un mismo artista domine distintos lenguajes y que su producto sea multidisciplinario). Por otra parte, la transdisciplinariedad sí que implica llegar a un resultado que sea fruto de la interacción de todos los lenguajes y, más aún, a algo del todo nuevo en que, a menudo, no se advierten las aportaciones iniciales pero sí una fuerza de adición que constituye su finalidad.

Ahora bien, se ha de tener en cuenta que hay aspectos que los diferentes lenguajes artísticos comparten, al menos en la mayor parte de su transcurso a lo largo de la historia: la dimensión simbólica y comunicativa y el poder emocional. El poder de las artes como símbolo ha sido un eje principal en casi toda la historia del arte, como así también el hecho de que el arte posee una dimensión afectiva que llega a todo el mundo, de manera casi universal, y de que su gran poder comunicativo se combina con unas estructuras lingüísticas y semánticas de un carácter muy particular.

En este número doble de la revista, y partiendo de análisis y metodologías muy diversas, queremos reflexionar sobre la permeabilidad que se ha conseguido entre las artes y que ha permitido proponer nuevas miradas respecto a la obra, el artista y la experiencia estética. Esta permeabilidad ha hecho posible una «intersección de las artes» en la medida en que se relacionan con más de una rama del conocimiento, ya sea un producto o un resultado, y así hemos podido elegir la música como centro neurálgico en relación con la palabra y la imagen, y enfocar esta investigación desde la estética, los estudios literarios y la historia del arte.

La influencia que ha ejercido la música en las artes plásticas, la literatura, la danza, el cine, la arquitectura, etc., junto con la transformación de las técnicas, los temas utilizados y la aplicación de nuevos materiales, ha hecho que la colaboración entre los diversos lenguajes artísticos contribuyera con frecuencia a concebir una obra de arte, que se puede explicar tanto desde un lenguaje como desde otro. En la mayoría de los casos, esto ha reforzado el discurso del historiador del arte, pues ha vuelto sus aproximaciones mucho más precisas y, en algunos casos, más clarificadoras de

la obra y de su contexto. En la historia del arte hay muchos casos de artistas que hablan de la influencia en su obra de procedimientos o elementos de otras disciplinas. Un ejemplo claro de esto es el fenómeno de la sinestesia. Escuelas como la Bauhaus —de cuya fundación por Walter Gropius se celebran los cien años— o el Black Mountain College —en unos Estados Unidos experimentadores y muy abiertos— potenciaron el diálogo entre las artes y su uso entre los artistas, si bien de hecho siempre se había estado aplicando, con mayor o menor intensidad.

La idea de la obra de arte total —tantas veces acariciada en el arte, en especial a partir del romanticismo y con los dramas musicales de Wagner— no siempre desemboca en un resultado propio de una intersección. Cuando, a finales del siglo xvi, los intelectuales florentinos y la Camerata Fiorentina o Camerata de' Bardi idealizaron el teatro grecorromano y crearon una nueva forma artística, la ópera, quizá la fusión de las artes no constituía un objetivo consciente, pero estaba presente.

Con este monográfico se quiere contribuir al debate y el intercambio de estudios teórico-críticos e historiográficos en torno a la estrecha relación que la música ha mantenido con otras artes. Por ello se ha convidado a toda la comunidad investigadora a presentar estudios inéditos y análisis recientes a fin de colaborar con la actualización y difusión de la relación de la música con otras artes, así como con el correspondiente debate.

Dentro de esta lógica, da comienzo al monográfico la aportación de Begoña Capllonch con el análisis de la *Música callada*, de Mompou, tan vinculada a unos versos de san Juan de la Cruz, a partir de la filosofía de Vladimir Jankélévitch y de su *je-ne-sais-quoi* como iniciadores de las poéticas del silencio de la modernidad. A continuación, Tania Alba ofrece una aproximación a las referencias musicales presentes en la vida y la obra de la escultora Vinnie Ream, y proporciona unas claves interpretativas que ayudan a comprender mejor la producción escultórica. Santi Mercader centra su investigación en obras de arte de la época moderna y contemporánea de la catedral de Barcelona que tienen una clara relación con la música. Los cantorales, los órganos, el coro, las pinturas y las esculturas que encontramos en ella dejan al descubierto un mundo musical muy rico que a menudo apela a un mundo espiritual. Watteau y Debussy y la íntima relación entre *Embarque para Citera* y *La isla alegre* representan claramente un caso de intertextualidad a partir de la confrontación de la acción de lenguajes, como muestra el estudio de Blanca Lage. Francisco Orts, por su parte, presenta la crónica y el dietario de Melcior Miralles para dar cuenta de los detalles de las decisiones que se tomaban y de los gastos asignados, por ejemplo, a las fiestas o las celebraciones con motivo de la entrada de Juan II y Juana Enríquez en la Valencia del siglo xvi. Milagros García prueba

que la Rothko Chapel de Houston es un claro ejemplo, en pleno siglo xx, de una obra de arte total, y para ello estudia la génesis de su construcción y la creación de las pinturas de Rothko, así como la interpretación de *Rothko Chapel*, la pieza musical de Morton Feldman.

La temporalidad como constatación de la existencia de la obra artística y, a la vez, de quien la percibe nos aproxima a la percepción de nuestro propio ser o, más bien, de nuestro propio existir, tal como expone Norbert Bilbeny. Antonio Gonzalo parte del cuadro de Cy Twombly *Untitled (Roses)*, que incluye los versos de T. S. Eliot *Little Gidding*, y profundiza transversalmente en la presencia de la imagen simbólica de la unión de la llama y la rosa procedente de la literatura sufí persa en la obra del propio Eliot y de J. L. Borges, y en el *Hommage à T. S. Eliot*, de la compositora Sofiya Gubaidúlina.

Por su parte, Jaume Radigales plantea una cuestión controvertida a partir de la película *Rock and Cat*, de Jordi Roigé, y llega a la conclusión de que, a pesar de la voluntad de muchas personas, esta obra documental no legitima un estilo que pueda denominarse «rock catalán», el cual nunca ha existido sino que fue fruto de unos intereses gubernamentales y discográficos bien claros.

Y, llegados aquí, Josep Torelló expone el estatus actual de la música en el ámbito teórico del cine y el audiovisual, sobre todo en el espacio que se ha otorgado a la música desde un punto de vista sincrónico a partir de dos paradigmas de la relación entre música e imagen, y detalla asimismo las paradojas teóricas que esto origina.

Por último, Isaac Álamo y Nekane García hacen un análisis metódico de la película de Passolini *Salò o los 120 días de Sodoma*, adaptación fílmica de *Los 120 días de Sodoma*, del marqués de Sade, y plantean una equivalencia entre la sádica sexualidad fascista y una estructura determinada de poder político, así como una crítica a las democracias burguesas y a la sociedad neoliberal de consumo.

Con todos estos recorridos y escenarios propuestos por los diferentes autores e investigadores que participan en este número, este monográfico quiere suscitar nuevas reflexiones sobre las intersecciones artísticas que en el pasado se han dado en el arte y que se están dando en el presente. Confiamos en que el lector encuentre en su lectura una motivación para iniciar nuevas investigaciones.

MAGDA POLO PUJADAS
 Coordinadora del monográfico
 Universitat de Barcelona
 magda.polo@ub.edu

The Artistic Intersection of Artistic Intersections

If we ask ourselves what the differences between the various artistic languages are nowadays, we will surely come up with the same answer as we would have done more than 600 years ago. However, if we are asked how long it has been since the differences between the artistic languages were reduced, we will agree on the fact that there has always been a certain wish for this to occur, but that it was not until the late nineteenth century – and in the twentieth and twenty-first centuries especially – that it actually happened. The hybrid condition that we have witnessed very clearly since the 1960s has without a shadow of a doubt enriched art. Instead of thinking that it limits artists, as has sometimes been the case and which we have seen in the more purist areas of artistic thinking, the complete opposite has been the case. It has given them even more creative freedom and has transformed them into constant learners of everything that the other forms of artistic expression may give them. The union of theory and practice is also very closely related to what I have just said. We no longer think that establishing insurmountable barriers is sensible; we remember that all is one, as Parmenides said.

For the arts to meet and embrace one another, it is essential for each one to delimit its theoretical corpus in order to share it and reconsider it. Thus, theory nourishes practice and practice nourishes theory; it is like considering that platonic love drives us from reality to ideas, with an inductive method, and from them to reality with a deductive method.

This double monographic issue entitled *Intersections Between Music, Word and Image* echoes this: reflections that pass through a philosophy and come to rest on music; iconographical analyses that reveal a passion for the arts; walks through cathedrals that make us hear inaudible pieces; paintings that share pictorial and musical colouring; religious places in which the complete work of art is reborn; literature that speaks to us of musical and experiential time, and cinematic dialectics that explore new methods of interpretation.

Now, in a period in which we function by way of trends, all this is called interdisciplinarity, multidisciplinary, pluridisciplinarity, transdisciplinarity, and so on. All of these are rather unclear nomenclatures that everyone uses, but which have neither a univocal nor an agreed cartography. In any case, it is clear that the different arts have been subjected to a transversal procedure, to an exchange of languages – sound, iconic and verbal – that may share a methodology and objectives, that may share the same interests or concerns affecting the same area but without getting

mixed up. Or they may be worked on jointly with the expertise of different professionals who deal with the same subject and pool their resources and purposes, even though they are approached from different perspectives. Interdisciplinarity has emerged primarily in a context marked by complexity and global processes, as Edgar Morin pointed out. In multidisciplinary everyone contributes the best they can without having to share anything and the end result perfectly reflects the sum total of all those taking part. The situation may also arise, and we should not forget it, in which the same artist masters different languages and his or her output is multidisciplinary. On the other hand, transdisciplinarity does involve arriving at a result due to the interaction of all the languages, something completely new even, in which very often the initial contributions are hidden by an aggregate force that becomes their purpose.

There are aspects, though, that must be borne in mind and which are shared between the different artistic languages, in the majority of them at least, throughout history: the symbolic and communicative dimension and emotional power. The power of the arts as a symbol has been a fundamental theme throughout almost the entire history of art, as well as the fact that art possesses an emotional dimension that almost universally reaches everybody, and that its great communicative power puts it in accord with linguistic and semantic structures of a very particular nature.

In this double issue of the journal we wish to reflect, using very diverse methodologies and analyses, on the permeability between the arts that has arisen and has encouraged the proposal of new interpretations with respect to the work of art, the artist and the aesthetic experience. This permeability has made possible for us an "intersection of the arts" as something that is related to more than one branch of knowledge, whether a product or a result, and we have chosen music as the nerve centre in relation to the word and the image, approaching this research from aesthetics, literary studies and art history.

The influence that music has had on the plastic arts, literature, dance, film and architecture, together with the transformation of the techniques, the themes used and the application of new materials, has resulted in collaboration between the different artistic languages, contributing on many occasions to the idea of a work of art that can be explained using one language or another. Thus, in most cases, it has empowered the art historian's discourse, leading it to far more precise and, in some cases, more enlightening approaches to the work and its context. There are many examples in the history of art in which artists speak of the influence of procedures or elements from other disciplines in their work. A phenomenon such as synesthesia would be a clear example of this. Schools like the Bau-

haus (this year celebrating the centenary of its founding by Walter Gropius) or Black Mountain College (in an experimental and very open United States) reinforced the dialogue between the arts and its use among artists, even though it had in fact always been applied, more or less intensely.

The idea of the total work of art, which is so often embraced in art – especially since Romanticism with the operas of Wagner – does not always give an intersectional result. When, in the late the sixteenth century, Florentine intellectuals and the Camerata Fiorentina, or Camerata de' Bardi, idealized Greco-Roman theatre by creating a new artistic form, opera, the fusion of the arts may not have been consciously present, but it was there.

The aim of this monographic issue is to contribute to the debate and the exchange of theoretical, critical and historiographical studies on the close ties that music has had with the other arts. For this reason the entire research community has been invited to present unpublished studies and recent analyses for the purpose of contributing to the updating and the dissemination of music's relationship to other arts and to the debate about this.

With this in mind, Begoña Capllonch's contribution opens the monographic issue with the analysis of Mompou's *Música callada*, so closely linked to verses by Saint John of the Cross, based on the philosophy of Vladimir Jankélévitch and his *Je-ne-sais-quoi* as the initiator of the poetics of the silence of modernity. Next, Tania Alba offers us a study of the musical references present in the life and work of the sculptress Vinnie Ream and we are given some interpretative clues to help us better understand her sculptural output. Santi Mercader focuses his research on works of art from the early modern and contemporary ages in Barcelona Cathedral that are clearly related to music. The choir books, the organs, the choir, the paintings and the sculptures that we find there reveal a very rich musical world that often appeals to a spiritual world. Watteau and Debussy and the intimate relationship between *Embarquement pour Cythère* and *Isle Joyeuse* clearly represent a case of intertextuality through the comparison of the action of languages in Blanca Lage's investigation. With the chronicle and the diary of Melcior Miralles, Francisco Orts in turn shows us many details of the decisions that were taken and of the expenses that were allocated, for example, to the festivities or the celebrations for the royal entry of King John II and Juana Enríquez into Valencia in the fifteenth century. Milagros García tells us how the Rothko Chapel in Houston is a clear example, in the twentieth century, of a total work of art, studying the genesis of the construction and the creation of Rothko's paintings and the performance of the piece of music entitled *Rothko Chapel* by Morton Feldman.

Transience as confirmation of the existence of artistic work and, at the same time, of the person who perceives it, brings us close to the perception of our own self or, rather, of our own existence, as expounded by Norbert Bilbeny. Antonio Gonzalo starts with Cy Twombly's painting *Untitled (Roses)*, which includes the verses of *Little Gidding* by T. S. Eliot, and he transversally studies in detail the presence of the symbolic image of the union of the flame and the rose from Persian Sufi literature in the work of Eliot and J. L. Borges, and in *Hommage à T. S. Eliot* by the composer Sofia Gubaidulina.

Based on Jordi Roigé's film *Rock and Cat*, Jaume Radigales asks us a controversial question which leads us to conclude that, despite the wishes of many people, this documentary does not legitimate a style such as *rock català* (Catalan rock music), which never existed but was the result of some very obvious governmental and record label interests.

And, having got this far, Jordi Torelló talks to us about the current state of music in the theoretical sphere of film and audio-visuals, above all in the space that has been set aside for music from a synchronic point of view based on two paradigms of the relationship between music and image, and also on the theoretical paradoxes that arise from it.

Lastly, Isaac Álamo and Nekane García make a thorough analysis of Passolini's film *Salò or the 120 Days of Sodom*, a film adaptation of the Marquis de Sade and *The 120 Days of Sodom*, suggesting an equivalence between fascist sadistic sexuality and a certain political power structure and, also, a critique of bourgeois democracies and neoliberal consumer society.

With all these pathways and scenarios proposed by the different authors and researchers writing in this issue, this monographic is intended to awaken new thoughts on the artistic intersections that have taken place in art, in the past, and which are taking place in the present. We hope that after reading it, readers will find a reason to embark upon new lines of research.

MAGDA POLO PUJADAS
Coordinator of the monographic issue
University of Barcelona
magda.polo@ub.edu

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeixin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

