afluir

Revista de Investigación y Creación artística

Extraordinario 5
Febrero 2026
Investigación

287

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Diálogos de abstracción y figuración entre retrato pictórico e instalación sonora. Análisis de la propuesta *El rostro del jazz*

Dialogues of abstraction and figuration between pictorial portrait and sound installation. Analysis of the proposal El rostro del jazz

Diego Ortega Alonso
Universidad de Jaén
dortega@ujaen.es

Recibido 12/01/2026 Revisado 21/01/2026
Aceptado 21/01/2026 Publicado 15/02/2026

Resumen:

Este artículo presenta un análisis del proyecto artístico titulado *El rostro del jazz*, consistente en una serie de retratos pictóricos dedicados a figuras emblemáticas de este género. La investigación parte de la problemática de la velocidad visual en la era de la postfotografía y la Inteligencia Artificial, donde la saturación de imágenes digitales despoja al retrato pictórico de su profundidad contemplativa. Se propone un retorno a lo matérico, mediante el uso de técnicas clásicas de la pintura como la encáustica, cuya elaboración y ejecución exigen un tiempo dilatado y un esfuerzo material e intelectual, en contraposición con la fugacidad del bit. El estudio aborda la relevancia del espacio expositivo, donde las piezas dialogan con la música de los autores retratados, creando una atmósfera de inmersión sensorial, así como también sus posibilidades educativas. El rostro humano se aborda como un mapa antropológico y sensorial, donde la materialidad pictórica deja de ser un medio para convertirse en elemento conformador de identidad. Los resultados sugieren que la recuperación de los tiempos de producción lentos y la materialidad física no solo enriquecen la práctica artística, sino que fomentan una recepción reflexiva en el espectador.

Sugerencias para citar este artículo,

Ortega Alonso, Diego (2026). Diálogos de abstracción y figuración entre retrato pictórico e instalación sonora. Análisis de la propuesta El rostro del jazz. Afluir (Extraordinario V), págs. 287-310, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

ORTEGA ALONSO, DIEGO (2026). Diálogos de abstracción y figuración entre retrato pictórico e instalación sonora. Análisis de la propuesta El rostro del jazz. Afluir (Extraordinario V), febrero 2026, pp. 287-310, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Abstract:

This article presents an analysis of the art project entitled *El rostro del jazz*, consisting of a series of painted portraits dedicated to emblematic figures of this genre. The research stems from the problem of visual speed in the era of post-photography and Artificial Intelligence, where the saturation of digital images strips the painted portrait of its contemplative depth. It proposes a return to the material, through the use of classical painting techniques such as encaustic, whose creation and execution demand ample time, and material and intellectual effort, in contrast to the fleeting nature of the digital world. The study addresses the relevance of the exhibition space, where the pieces engage in dialogue with the music of the portrayed artists, creating an atmosphere of sensory immersion, as well as its educational potential. The human face is approached as an anthropological and sensory map, where pictorial materiality ceases to be a means to become an element shaping identity. The results suggest that the recovery of slow production times and physical materiality not only enriches artistic practice but also fosters a reflective reception in the viewer.

Palabras Clave: investigación artística, educación artística, pintura, retrato, jazz, instalación artística

Key words: Artistic Research, Artistic Education, Painting, Portrait, Jazz, Artistic Installation

Sugerencias para citar este artículo,

Ortega Alonso, Diego (2026). Diálogos de abstracción y figuración entre retrato pictórico e instalación sonora. Análisis de la propuesta El rostro del jazz. Afluir (Extraordinario V), págs. 287-310, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

ORTEGA ALONSO, DIEGO (2026). Diálogos de abstracción y figuración entre retrato pictórico e instalación sonora. Análisis de la propuesta El rostro del jazz. Afluir (Extraordinario V), febrero 2026, pp. 287-310, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Introducción. Lo pictórico en la era del bit

La fotografía, desde su misma aparición en el siglo XIX, con su capacidad para capturar la realidad con una exactitud mecánica, desplazó la función social del retrato pictórico como cronista de la fisonomía y la personalidad humana (Sontag, 1977), ofreciendo una representación de la naturaleza más fiel y objetiva, al menos aparentemente (Benjamin, 2018). Este fenómeno se intensificó con la aparición de la fotografía digital y la sofisticación de los softwares de edición de imágenes. En la actualidad, la irrupción de la inteligencia artificial (IA) como nueva herramienta postfotográfica (García-Cisneros, 2025; Olivio et al., 2023) ha aportado una inmediatez sin precedentes en la generación y modificación de imágenes (Albar Mansoa, 2024; López, 2023). Esta evolución en la ¿democratización? de la imagen, propia y ajena, supone un paso evolutivo más del *Homo photographicus* descrito por Fontcuberta (2020), y su afán por producir masivamente imágenes con sus dispositivos móviles. Esta especie ya no solo produce, sino que forma parte indispensable del engranaje de los motores de las nuevas máquinas de la postverdad (Arrebola-Parras, 2023).

Ante la hegemonía de la imagen inmaterial y el píxel, diversas corrientes y artistas han venido recuperando la necesidad de reivindicar el retrato pictórico como herramienta de conocimiento, resistencia y profundidad expresiva, incluso también en el ámbito educativo (Macías Santos, 2025; Ortega-Alonso, 2025). Frente a la "velocidad" de la imagen digital, que consume y desecha imágenes en un flujo constante de datos, surge la necesidad imperativa de detenerse. El retrato pictórico constituye un ejercicio de resistencia, ya que, a diferencia de la captura instantánea o la generación de imágenes automatizada, la pintura exige un *tempo* (Zilberberg, 2011), una cocina a fuego lento, un ritmo que no pertenece a la lógica de la máquina sino al de la reflexión, la cadencia y el instinto. La práctica pictórica no opera en la superficie de la inmediatez, sino que requiere de una dilación necesaria: el tiempo de preparación del soporte, el secado de las capas, la observación, e incluso, la escucha activa de lo que acontece alrededor del acto de pintar. Reivindicar el retrato pictórico es, en última instancia, recuperar su indiscutible valor social (Woollett, 2022), pero también, la soberanía sobre el tiempo (González, 2011) y la devolución de su condición de objeto pensado, sentido y vivido. La pintura, como la poesía, es obra de personas “que en ocasiones han sabido aquietarse lo suficiente” (Maillard, 2008, p. 34).

El jazz como inspiración

La elección de un tema concreto en un proyecto artístico ha de estar determinada por el interés que éste le suscite a quien lo ha de realizar. En el caso que nos ocupa, ese interés como artista se centra en utilizar el jazz como tema pictórico, un tema que viene siendo recurrente en el mundo de las artes plásticas desde su nacimiento como género musical incluso hasta la actualidad.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Durante los años veinte del pasado siglo, América y Europa conocieron la fiebre del jazz. Esta infiltración cultural se produjo en la música de la mano de Stravinski, el *Groupe des Six*, Gershwin, Kurt Weill, Erwin Schulhoff o Fred Elizalde. En literatura, Paul Morand, Blaise Cendrars, Carl Van Vechten, Boris Vian, Ramón Gómez de la Serna y otros escritores de los *roaring twenties* sufrieron la fascinación por lo que el primero definió como la *magia negra* de aquella música (Shadwick, 1999). Tampoco quedaron fuera de su onda expansiva las artes plásticas desde comienzos de siglo, como puede apreciarse en las pinturas *fauves* y cubistas (Hughes, 2000). Entre las obras maestras surgidas entonces, podemos recordar los lienzos de Stuart Davis, los dibujos de Fernard Léger, los *boogie-woogies* de Mondrian o *Jazz*, de Matisse (García, 1999).

La influencia del jazz en las vanguardias artísticas del siglo XX es, por tanto, un fenómeno conocido y estudiado (García, 1999). También lo es la intrínseca relación entre la improvisación jazzística y determinadas opciones estilísticas como el *action painting* de Jackson Pollock (Belgrad, 1998). Sin embargo, el ámbito de encuentro más frecuente entre el jazz y las artes plásticas es la cubierta discográfica, existiendo entre ellas verdaderas obras maestras del diseño, por constituir un medio experimental perfectamente equiparable a la música que contenían en los vinilos, en su interior (García, 1999).

El jazz es una música de cariz participativo, tendente a la comunión entre el artista y su audiencia, que desde sus inicios hasta la actualidad sigue siendo una profunda manifestación de libertad, talento, logro artístico e identidad. Sus orígenes se remontan a las comunidades afroamericanas establecidas en el sur de los Estados Unidos, y floreció posteriormente en la región de Nueva Orleans en torno al cambio del siglo XIX al XX (Gioia, 1997). Pese a la abundante variedad de subgéneros existentes en dicho género musical (ragtime, blues, jazz clásico, jazz estilo de Chicago, swing, boggie-boggie, jazz estilo de Kansas City, bebop, cool, jazz progresivo, free jazz, jazz fusión...), existen ciertos elementos musicales comunes a todas estas etiquetas, de forma que el sonido resultante con frecuencia es reconocido como *jazz*, incluso por el oyente poco avisado, recogidas por Tirro (2001). Entre ellas, se pueden citar la improvisación (tanto del grupo como del solista), la presencia de sección rítmica, las melodías sincopadas y el ritmo aditivo, el empleo de formatos procedentes del blues y la canción popular, la organización armónica tonal, con empleo frecuente de la escala del blues con fines melódicos, los rasgos tímbricos y, por último, una estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor antes que en el compositor.

Austin, en su estudio sobre la creación de estilos musicales durante el siglo XX, llegó a la conclusión de que en este período se habían creado únicamente cuatro nuevos estilos de importancia, liderados por Schoenberg, Bartók, Stravinsky, y el jazz (1966). Sin embargo, es el jazz la primera música surgida como producto de una democracia, y al igual que la improvisación colectiva fue su rasgo más destacado, el jazz constituyó un esfuerzo colectivo, el de un grupo de músicos estadounidenses, negros en su mayoría. A este respecto, Austin afirma que "se trata de una música profundamente vinculada a la tradición. Su continuidad en relación con el pasado acaso sea más importante que su indiscutible carácter novedoso" (p. 178).

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

El jazz en las artes plásticas, el diseño y la educación artística

La profunda imbricación del jazz con el arte del siglo XX y sus repercusiones en la educación artística, el diseño gráfico y la cultura de la modernidad es un fenómeno ampliamente estudiado desde una perspectiva histórica (Layden, 2005; Pillai, 2016; Torán, 2017), así como también su posterior salto de influencia a otros ámbitos como el cine (Sánchez, 2015). Si bien el soporte fonográfico inicial se caracterizó por una estética austera de "cubiertas mudas", la década de los cuarenta marcó un punto de inflexión en el que la industria discográfica comenzó a instrumentalizar el diseño como un activo de distinción competitiva. En este contexto, emergió una generación de diseñadores gráficos que crearon escuela, con figuras de la talla de Alex Steinweiss, Jim Flora, David Stone Martin, Burt Goldblatt o Pierre Merlin. Estos diseñadores elevaron el diseño de portadas a una disciplina de especialización técnica y conceptual (García, 1999), y deben ser reivindicados como figuras clave del diseño gráfico contemporáneo. Trasladaron los hallazgos de la nueva tipografía de preguerras a una esfera de producción que, lejos de ser marginal, constituye un pilar fundamental de la cultura visual actual.

Durante los años cuarenta y cincuenta, el territorio estadounidense funcionó como receptáculo de las vanguardias históricas europeas, permitiendo que sus planteamientos estéticos se filtraran en la cultura de masas. Los diseñadores actuaron como mediadores esenciales en este proceso de asimilación, logrando que el rigor geométrico de la abstracción conviviera con el ornamento y el dinamismo expresivo inherente al género musical. A esta evolución gráfica se sumó la mirada de fotógrafos canónicos como Lee Friedlander y W. Eugene Smith, cuya sensibilidad hacia el universo del jazz, compartida coetáneamente por los *action painters*, definió la estética de las cubiertas de los años sesenta (García, 1999). Este desplazamiento hacia una hegemonía fotográfica no solo consolidó la iconografía del músico, sino que terminó de inscribir el jazz dentro de un marco de prestigio artístico y reflexión visual interdisciplinar.

Stuart Davis fue uno de los primeros pintores en impregnarse de influencias jazzísticas y trasladarlas al territorio de la pintura. También fue uno de los primeros artistas que pintaron escuchando jazz (Sims y Davis, 1991). Además de contar con una sólida formación en dibujo y pintura, Davis cultivó el gusto por lo popular, ya que creía que el arte debía tener una orientación social, lo que le llevó a desarrollar una temprana pasión por el jazz (Figura 1), del que terminaría por ser uno de los principales referentes artísticos en sus inicios:

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

En ese período me aficioné particularmente al "jive", y pasaba mucho tiempo escuchando a los pianistas negros [...] Nuestras almas musicales ansiaban algo un poco más sólido y era necesario ir a la fuente para encontrarlo. Aquellos bares atendían a los negros más pobres y, aparte de la cerveza, la bebida más popular era un vaso de ginebra con una cereza, que costaba cinco centavos. Los pianistas no cobraban, tocaban sólo por amor al arte. En un local, el piano había sido recubierto con alambre de espino por encima y por los lados para desanimar cualquier tentativa de repantigarse o apoyarse en él... Pero lo que más contaba para nosotros es que en todos esos locales se podía oír blues, o melodías de compositores populares convertidas en música auténtica, todo por cinco centavos. Me parece increíble que hoy pueda sentarme en mi estudio del centro y con calefacción central y escuchar esta clase de música (en la radio) sin tener que coger un autobús a Newark o Harlem (Hugues, 2001).

Figura 1. *Swing Landscape*, obra de Stuart Davis, 1938. Fuente: Fundación Juan March.

Otro artista que convirtió en una constante la búsqueda de la musicalidad de la pintura fue Paul Klee. Por citar un ejemplo, su obra *En ritmo* (Figura 2) está formada por cuadrados y rectángulos blancos, negros y grises que evocan arreglos rítmicos horizontales, verticales y diagonales. Posiblemente este motivo fue inspirado por un diseño ajedrezado, pero su regularidad carece del encanto del crecimiento o la disminución. El resultado es improductivo, a pesar de la multiplicación de formas.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 2. Paul Klee, *En ritmo, 1930.* Óleo s/tela de yute. 69,6 x 50,5 cm. Centro Georges Pompidou, París. Fuente: https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/co4rKEB

El movimiento produce unidades mayores, las cantidades se convierten en calidades, la medida de tres disuelve el ajedrezado y convierte el cuadro en un acontecimiento musical. (Grohmann, 1990). La irregularidad de los campos produce un efecto de *cotinuum* sonoro espacio-temporal, sugiriendo asociaciones con la música polifónica e, incluso, la inspiración en Bach (Verdi, 1968). También existen relaciones entre la improvisación jazzística y determinadas opciones estilísticas, como el *action painting* de Jackson Pollock:

Cuando estoy en el cuadro, no soy consciente de lo que hago, y es sólo después de una especie de período de "familiarización" cuando veo lo que he estado haciendo [...] La pintura tiene una vida propia. Yo intento dejar que surja (Hughes, 2000).

Otros referentes del proyecto

Con respecto a la pintura de retrato, debemos mencionar a Chuck Close. Al igual que Malcolm Morley y otros pintores fotorrealistas, Close se sirve de la retícula para transportar a gran formato las fotografías de las que parte, que son siempre rostros humanos (Figura 3). Traduce a pintura la información de las fotos, siendo su tema no la cara, sino el proceso perceptivo: la mirada del ojo a través de la instantánea de la cámara fotográfica (Stokes, 2014).

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

El gran tamaño del formato permite al observador considerar por igual cualquier detalle del cuadro. Otro artista, Marcus Harvey, sigue un patrón similar al de la cuadrícula de Close en su obra *Myra* (1995), pero incluyendo factores conceptuales, como el hecho de que fuera realizada con manos de niños. También podemos citar al portugués Vhils, para quien el lienzo son las paredes de las ciudades, y sus intervenciones murales están formadas por píxeles de ladrillo y cemento, aunque en su caso, "pintados" con martillos percutores (Gaudêncio Matos, 2025).

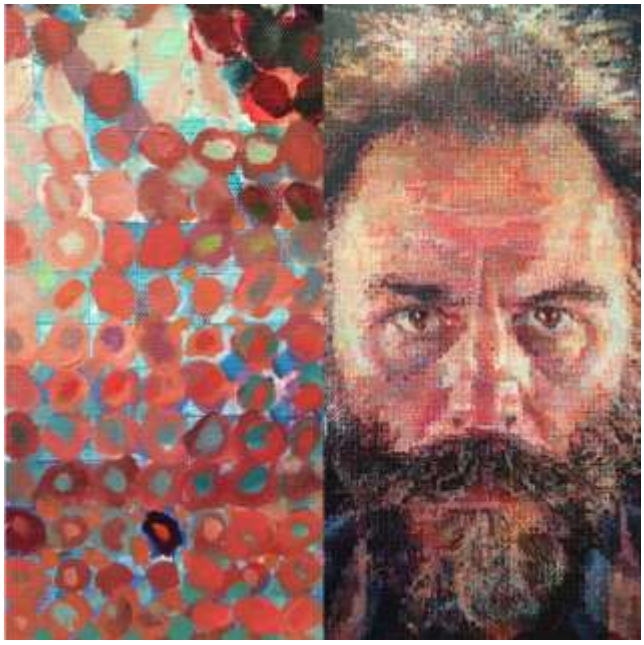

Figura 3. Chuck Close, *Lucas I*. Detalle de la composición (izquierda) y detalle del cuadro (derecha). Fuente: https://officialhansen.com/2020/02/02/chuck-close-lucas-i/

Entrelazando la temática del retrato con el uso de la fotografía como medio previo para el transporte de la imagen a lo puramente pictórico, y la carga simbólica o semántica de dichas imágenes, resulta interesante señalar la obra del alemán Gottfried Helnwein. Este tipo de aproximación al realismo fotográfico ya se había realizado anteriormente de la mano del también alemán Gerhard Richter, de quien Helnwein muestra clarísimas influencias, y cuyo cuestionamiento de la naturaleza de la representación a partir de la relación fotografía-pintura le llevó a reproducir al óleo motivos extraídos directamente de imágenes fotográficas (Mäckler, 1992). Richter se valía de proyecciones en la tela que posteriormente pintaba, evitando respuestas de carácter emocional por medio de la imagen desenfocada. En Richter, la abstracción ya no equivale a una negación de la representación, sino más bien a un cuestionamiento de la información inicial para otorgar a la imagen una nueva cantidad de significados.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

En última instancia, otro referente del proyecto que debemos mencionar es la obra de Jasper Johns, especialmente por la recuperación de técnicas pictóricas como la encáustica, así como su diferenciación entre los signos y el arte y sus muy matizados e irónicos sentimientos sobre la función del arte después del expresionismo abstracto.

El rostro del jazz

La metodología utilizada en este estudio es eminentemente cualitativa, al tratarse de una investigación centrada en el contexto del análisis de imágenes fotográficas generadas digitalmente, que son utilizadas como instrumentos icónicos de investigación, formando parte del proceso de indagación (Banks, 2010), junto al análisis de las propias obras pictóricas realizadas por el autor (Flick, 2007). La propuesta parte de la dualidad entre el aspecto *clásico*, relativo a la ejecución pictórica de las obras, y el *tecnológico* por el referente digital de partida. Esa confrontación aporta un significante de abstracción al proceso creativo. La idea de volver a la pintura a partir de lo tecnológico, del píxel a la encáustica.

Es el retrato el pretexto a través del cual se sitúa la versatilidad temática: desde un plano descontextualizador, utilizando al sujeto retratado como pretexto para intentar conseguir *el rostro de la música* que éste interpreta y/o compone, a partir de entramados o cuadrículas, que elaboran una metodología de *partitura pictórica*. En el sentido de la legibilidad lineal de la obra, o de los métodos surgidos durante su proceso de creación, también se encuentran relacionados con el jazz. Especialmente, en el caso de la improvisación a partir de la mera gestualización instintiva, las relaciones entre diferentes colores (utilizando éstos como elementos sinestésicos, a modo de *notas musicales*). Y, por consiguiente, la expresión de sentimientos, la expresividad e, incluso, lo matérico. Se equipara la forma de pintar a la actitud mental de los músicos creadores, para generar *estructuras armónico-cromáticas*: series de bitonalidades cercanas a la atonalidad, acordes cromáticamente alterados, progresiones armónicas inusuales.

Abstracción-figuración en el retrato

Dado que los ideogramas de partida han sido realizados digitalmente con un ordenador, es fundamental comprender cuál es el proceso a través del cual se obtienen las imágenes digitales. Una imagen digital o gráfico digital es una representación bidimensional de una imagen a partir de una matriz numérica que frecuentemente utiliza el código binario. A efectos de color y forma, la imagen digital se nos muestra en una pantalla de dispositivo electrónico, basada en el concepto de síntesis aditiva, que transforma la luz blanca en un espectro de colores procedentes de la adición de los tres colores luz primarios, que son el rojo, verde y azul (RGB), y que está conformada por unidades homogéneas de color llamadas píxeles. La proporción entre el tamaño de la imagen y el número de píxeles que la conforman nos proporciona lo que coloquialmente denominamos imágenes en alta o en baja resolución.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Así pues, a mayor cantidad de píxeles por pulgada, y mayor tamaño de imagen, mayor calidad de imagen (en términos del espacio que un archivo ocupa en el disco duro o soporte en el que se aloja).

Sin embargo, el sistema de impresión de imágenes desde el ordenador se rige por la acumulación de pequeños puntos de color que actúan por medio de la teoría sustractiva del color, estructurándose en base a la cuatricromía del cian, magenta, amarillo y negro (CMYK). En este proyecto artístico se imita intencionadamente el sistema digital de creación de imágenes, para obtener ideogramas propios sobre los que trabajar en los procesos pictóricos, creando un sistema reticular en el que la acumulación de los colores, conforman a la suficiente distancia la imagen deseada. Engañar al ojo a través de los ojos del artista, aportando una impronta personal a través de la materia pictórica.

Se trata de obras que son para contemplarlas de lejos y, también, de cerca: en la lejanía se aprecian perfectamente los sujetos retratados, inmersos en composiciones cerradas que ponen en evidencia los propios rasgos de personalidad de los hombres cuyos rostros muestran (aspecto figurativo de la obra). Sus grandes dimensiones ayudan a la visualización lejana, ya que los soportes están ocupados prácticamente en su totalidad por el rostro. A media distancia, el referente al diseño gráfico ampliado en tamaño se pone en evidencia; el espectador puede intuir que esos *cuadraditos* hacen referencia a los píxeles informáticos (transición de la figuración hacia la abstracción y viceversa, si el recorrido se establece en sentido contrario). Aún se aprecian rasgos humanos en la imagen, pero se va distinguiendo su origen digital.

Por último, delante de las obras, a corta distancia, la cualidad de la materia pictórica, su morbidez, su textura, sus acumulaciones y sus arrastres, su intrínseca materialidad estructurada dentro de una cuadrícula medida en centímetros, nos ofrece una singular visión de la pintura perfectamente organizada en base a unos criterios de orden interno que se rigen tanto por la propia delimitación que se establece con la cuadrícula, como por la armonía entre los diferentes tonos, situados con mayor o menor expresividad a base de espátula, verdaderas improntas de la experiencia personal del artista en el momento de depositar la materia pictórica sobre la madera o el lienzo (lo que nos situaría ante una abstracción trabajada a partir de la primera imagen figurativa).

También debemos mencionar las técnicas pictóricas elegidas para la ejecución de las obras. O de manera más acertada, la elaboración pictórica de las obras. Si bien en un primer momento se opta por utilizar acrílico en el primero de los retratos, se parte de la idea de que el autor utilice los materiales pictóricos de la manera más *artesanal* posible, esto es, conceptualmente las obras, pese a partir de una imagen generada por ordenador, son ejecutadas mediante técnicas de lo más alejadas a ese universo tecnológico. Así pues, en el caso de la primera obra, la pintura acrílica es fabricada por el propio autor, con colas y pigmentos al agua.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

A partir del segundo retrato, se opta por utilizar la técnica de la encáustica, por ser aún más elaborada y estar aún más en contraposición con la metodología tecnológica de la que se parte. Se busca imposibilitar su reproductibilidad técnica (Benjamin, 2018), pues cada miligramo de materia pictórica ha sido creado con materiales de origen natural (cera de abeja virgen, resina Dammar, esencia de trementina, lienzo y/o madera, y pigmentos minerales). Cada recuadro de las obras es un universo matérico en sí mismo, pese a partir de algo a priori tan tecnológico como es un píxel.

El montaje expositivo se realiza vinculando cada una de las obras a la interpretación musical que le sirve como fuente de inspiración. Así, junto a los cuadros, que son de grandes dimensiones, se incorporan unos auriculares en los que suenan en bucle las melodías que sirven de referencia en cada retrato, pudiéndose escuchar las mismas en la inmediata cercanía del cuadro, que a corta distancia resulta totalmente abstracto. Sin embargo, al alejarse a una distancia prudencial (al menos 15 o 20 metros), los rostros afloran con carácter hiperrealista. Sin embargo, en el centro de la sala se escuchan todas las melodías unidas en una amalgama de sonidos que impide reconocer a los diferentes intérpretes que los ejecutan.

Los músicos y sus obras

Debemos hacer referencia a los músicos que se han escogido para esta propuesta, y cuya elección es fruto de los gustos musicales del autor en el momento de realización de las obras. Las obras, tituladas con el nombre del músico y el número de píxeles que las conforman, están inspiradas en composiciones o interpretaciones concretas de dichos autores, y en el montaje expositivo de la instalación se presentan con la melodía que los inspira. La serie está formada por un total de cuatro intérpretes, de los cuales tres son pianistas y uno es contrabajista, todos ellos referentes del jazz contemporáneo tanto europeo, como norteamericano y latino.

Keith Jarrett es un pianista consumado que inició su carrera como acompañante de gigantes del jazz como Art Blakey, Charles Lloyd o Miles Davis. A pesar de sus sobresalientes trabajos en el experimental mundo de la electrónica a finales de las décadas de los sesenta y principios de los setenta, probablemente será recordado por su trío de estándares con Gary Peacock y Jack DeJohnette, su ingente interpretación de obra clásica y, sobre todo, por sus conciertos en solitario, iniciados en 1972. Estos se ubican en un período temporal de más de 40 años entre sus actuaciones al frente de formaciones como cuartetos o tríos, hasta su retirada de los escenarios en 2018 debido a un ictus. La enorme popularidad de dichos conciertos, brindaron (y brindan) a Jarrett un reconocimiento que además se acentúa por haber contribuido como pocos a la revitalización del denominado jazz acústico.

El retrato está realizado en acrílico sobre tela y consta de 1080 píxeles o pinceladas, con unas dimensiones de 150 x 130 cm, y con un forzado zoom a lo largo y ancho de su rostro que abarca la totalidad de la obra e invita a adentrarse en el universo musical de Jarrett. La pieza musical que acompaña a esta obra es la Parte I del Concierto de Colonia (*The Köln Concert*), grabada en directo el 24 de enero de 1975 en dicha ciudad, en la que la noción de grandiosidad se entremezcla con un romanticismo de cariz nostálgico que nos embarca en una fantasía pianística exploradora de todos los campos de la consonancia.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 4. Proceso de elaboración digital del boceto de *Keith Jarrett 1080.* Fuente: el autor.

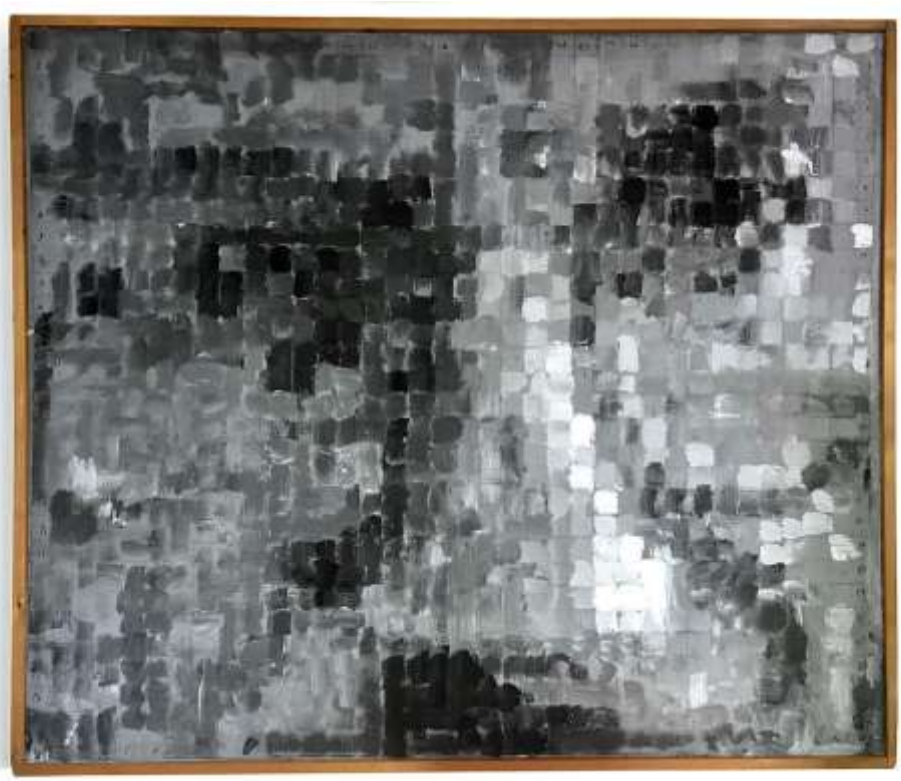

Figura 5. *Keith Jarrett 1080.* Fuente: el autor.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 6. Detalle de *Keith Jarrett 1080.* Fuente: el autor.

Michel Petrucciani, pianista de nacionalidad francesa, falleció en 1999 y su música destaca por un virtuosismo extremo y la interpretación de envolventes solos, a pesar de su discapacidad física. Petrucciani, desde su infancia, sufrió osteogénesis imperfecta, conocida como enfermedad de los huesos de cristal, lo que supuso el detenimiento del crecimiento de su cuerpo que le hacía medir poco menos de un metro. Sin embargo, esta enfermedad no afectó a sus brazos, los cuales estaban desproporcionados con respecto a su cuerpo, pero contaba con la suficiente fuerza y destreza como para tocar el piano. La invención de un sistema de pedales adaptados que llegaban por medio de unas varillas hasta la altura de sus pies, hicieron el resto. Hecho en vida Caballero de Honor de las Artes en Francia, su país natal, ha sido uno de los abanderados del jazz europeo durante las décadas de los ochenta y noventa.

Se da la circunstancia de que conocí la existencia de este músico el mismo día de su fallecimiento, y fue su disco en directo *Au Thèâtre des Champs- Èlysèes* (1995) el primer disco de jazz que compré, por lo que se puede decir que Petrucciani es el verdadero iniciador de este proyecto artístico. También es el primero de la serie realizado mediante la técnica de la encáustica sobre madera, a base de espátula, sobre una cuadrícula de 1044 piezas, con unas dimensiones de 180 x 150 cm. En este retrato se aprecia un cierto carácter totémico intrínseco a la expresividad del rostro. Así, la imagen se ve encuadrada entre los rasgos básicos del rostro, éstos son, ojos, nariz y boca. El tema elegido en la recopilación musical es el que da nombre a su primer disco en solitario, de 1982: *100 Hearts*, pieza musical de 12 minutos en los que Petrucciani incluso silba la alegre y desenfadada melodía demostrando, desde sus inicios, la vitalidad de su forma de crear.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 7. Proceso de elaboración digital del boceto de *Michel Petrucciani 1080.* Fuente: el autor.

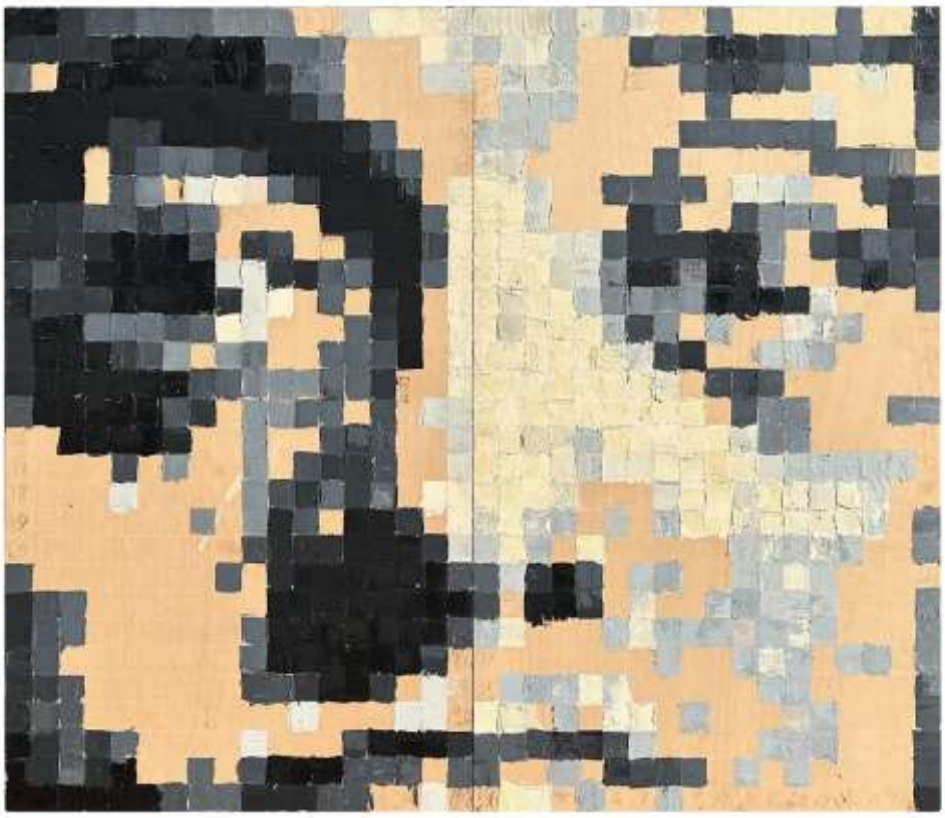

Figura 8. *Michel Petrucciani 1080.* Fuente: el autor.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 9. Detalle de *Michel Petrucciani 1080.* Fuente: el autor.

La música de Chucho Valdés, como otros grandes músicos cubanos de su generación, es el fruto del encuentro de una tradición a la que accedió por vía familiar. Hijo del pianista Bebo Valdés, Chucho fue el primer músico cubano que obtuvo un Grammy al frente de su grupo Irakere, entre cuyos integrantes había además nombres tan ilustres como Paquito D`Ribera o Arturo Sandoval, en plena guerra fría y con el bloqueo estadounidense a Cuba en su máximo esplendor. Nombrado varias veces mejor pianista del mundo por la crítica especializada, son particularmente relevantes sus adaptaciones al territorio del jazz latino de temas provenientes de la música popular cubana, así como de la música clásica en general. Mención especial merece la actuación de Chucho y Bebo, padre e hijo, en la película de Fernando Trueba *Calle 54*, verdadero compendio del jazz latino.

Y es precisamente de la banda sonora de esta multipremiada película de la que se ha escogido el tema que se marca en solitario Chucho Valdés, *Caridad Amargo*, exquisito en su ejecución. Por último, y haciendo referencia al cuadro, resulta interesante apuntar la inclusión del elemento "mano" en la composición del retrato, jugando ésta un papel protagonista previo desplazamiento del rostro hacia la parte izquierda de la madera: las enormes dimensiones de sus manos, y el control que sobre ellas ejerce en la delicada superficie de nácar. Como en el caso del retrato de Petrucciani, las dimensiones del cuadro son 180 x 150 cm.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 10. Proceso de elaboración digital del boceto de *Chucho Valdés 1080*. Fuente: el autor.

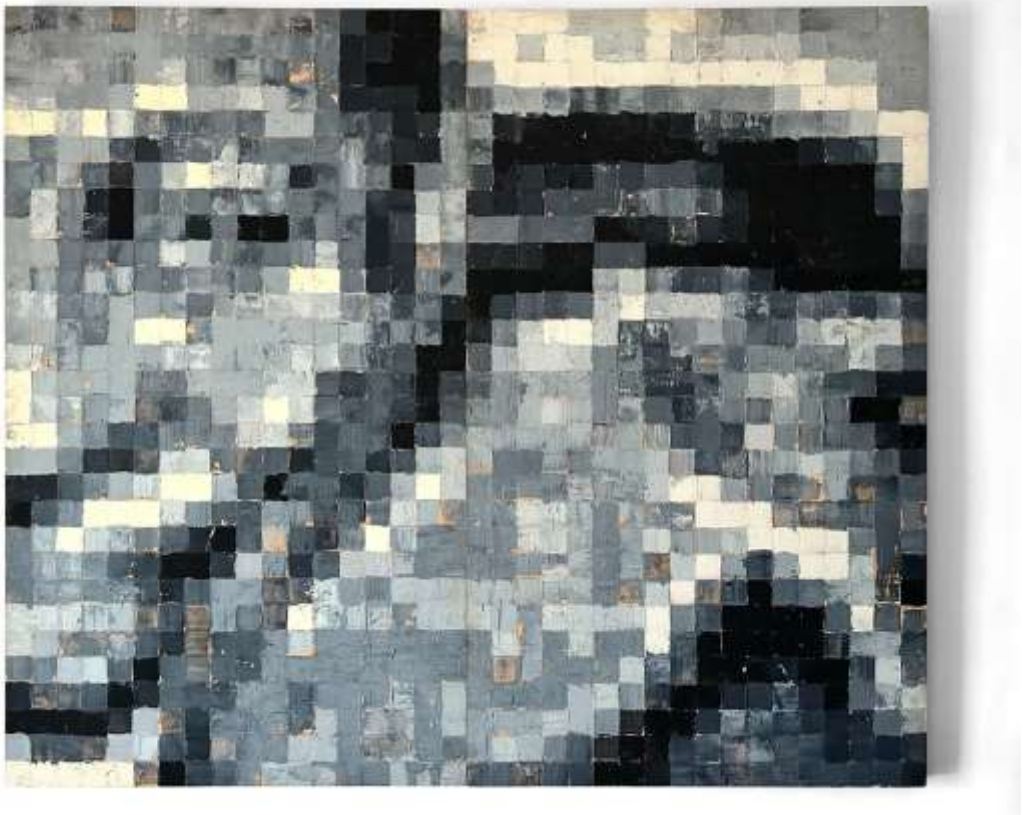

Figura 11. *Chucho Valdés 1080*. Encáustica sobre tabla. Fuente: el autor.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 12. Detalle de *Chucho Valdés 1080.* Encáustica sobre tabla. Fuente: el autor.

Por último, Dave Holland es un virtuoso del contrabajo que atrajo la atención internacional en 1968 cuando entró a formar parte del grupo de Miles Davis. Nació en Wolverhampton, Inglaterra, y comenzó a tocar el contrabajo a los diecisiete años. Era un entusiasta participante de la escena musical londinense de la época, tanto en el jazz clásico como moderno, y fue allí donde Miles Davis tuvo ocasión de escucharle por primera vez. El genial trompetista advirtió de inmediato su talento y, en el otoño de 1968, le llamó por teléfono desde Nueva York para solicitar su presencia en la banda. Holland se unió al grupo de Davis y permaneció con el trompetista durante uno de sus períodos artísticos más turbulentos, cuando decidió cambiar de la música acústica a la eléctrica. Holland se marchó del grupo de Davis a finales de 1970 para formar el trío *Circle* junto a Chick Corea y Barry Altschul, convertido más tarde en un cuarteto con la incorporación de Anthony Braxton. Esa banda experimental realizó numerosos viajes y grabaciones, pero se separó en 1972. Para entonces Holland ya había grabado algunos álbumes considerados como clásicos de contrabajo. Hacia finales de los ochenta, el interés de Holland se concentró en la enseñanza y aceptó un trabajo en Canadá que le permitía tocar y enseñar. Holland continúa viajando con sus propias bandas, liderando formaciones de primer nivel, conservando intactos su tono, su virtuosismo y su buen gusto.

La composición escogida de Dave Holland es *The Winding Day*, que apareció por primera vez en su disco en cuarteto *Dream of the Elders* (ECM, 1996). La versión, no obstante, es la interpretada con su grupo SCOLOHOFO, junto al saxofonista John Scofield, el guitarrista Joe Lovano y el baterista Al Foster, de su disco *Oh!* (Blue Note, 2002). La canción comienza con un apabullante solo que introduce hacia una melodía cuanto menos envolventemente nocturna. En cuanto a su retrato pictórico, se introducen tres novedades importantes con respecto a los anteriores:

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

1. El uso del color. Los anteriores retratos estaban trabajados en una escala de grises, y en éste la representación se genera mediante una gama de tierras, azules, rojos, y colores de aspecto sucio, que cargan a la obra de un carácter nocturno, oscuro, como el propio sonido de su contrabajo.
2. La inclusión del instrumento. En el caso del contrabajo, me parece esencial su inclusión en la obra, dadas las especiales características del mismo a la hora de ser tocado: el contrabajista en plena actuación alcanza unos niveles de compenetración con su instrumento que se podrían calificar de relación amorosa, llegando ambos a fundirse en una sola unidad; es por ello por lo que he considerado imprescindible retratar al artista en pleno éxtasis interpretativo.
3. La ruptura del formato. Mientras que los anteriores retratos se conformaban como unidad, o como dípticos con ambas partes unidas, en este retrato se abren las posibilidades de composición de la obra, componiendo además con las diferentes partes que configuran su totalidad (que son cuatro). Se trata de establecer una relación visual entre la concepción cuadriculada y seccionada, inherente a la metodología pictórica empleada, con su presentación expositiva. Finalmente, resulta una composición de 924 piezas que se distribuyen en las cuatro áreas diferentes que configuran la totalidad de la obra, distantes entre sí por 10 centímetros, el equivalente a la anchura de dos píxeles. La obra, en total, tiene unas dimensiones de 175 x 150 cm.

Figura 13. Proceso de elaboración digital del boceto de *Dave Holland 924.* Fuente: el autor.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Figura 14. *Dave Holland 924.* Fuente: el autor.

Figura 15. Detalle de *Dave Holland 924.* Fuente: el autor.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Estas obras, junto con otras ilustraciones y dibujos de menor tamaño y realizadas con diferentes técnicas, han sido expuestas en diversos museos, espacios y eventos relacionados con el jazz y la educación artística, entre los que caben citar las exposiciones realizadas en la Biblioteca Pública Municipal de Vallecas con motivo del Festival Internacional de Jazz de Madrid (2003), el Festival de Blues de Cazorla (2005), el Museo de la Batalla de Bailén (2013), la Universidad de Jaén (2018) o El 3º Congreso de la Red Iberoamericana de Educación Artística celebrado en Coimbra (Portugal) en 2018, entre otras.

Figura 16. *Keith Jarret 1080*. Exposición *Dar A Ouvir. Paisagens sonoras da cidade*. 3º Congreso de la Red Iberoamericana de Educación Artística (RIAEA). Coimbra (Portugal). 2018. Fuente: el autor.

Figura 17. *Chucho Valdés 1080*. Exposición en el contexto del Máster Universitario de Investigación y Educación Estética. Universidad de Jaén. 2018. Fuente: el autor.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Conclusiones

En estos tiempos de velocidad, cabe reivindicar la práctica artística que se cocina a fuego lento y que parte de la poética de la acumulación de experiencias, como sucede en el jazz, y la exploración de territorios artísticos a través de las artes plásticas visuales y sonoras, y su uso en contextos educativos (Ortega-Alonso, 2025). El proyecto artístico El rostro del jazz propone una alternativa a la poética de la acumulación efímera, optando por una sedimentación lenta de experiencias pictóricas y capas matéricas que dialogan directamente con la esencia de este género musical. En un universo visual el que el retrato, especialmente el selfie, ya no aspira a dialogar con su tiempo sino que se sitúa en primer plano de la producción visual actual, conviene detenerse a pensar en el narcisismo digital imperante en la era de la postverdad (Arrebola-Parras, 2023; Barry et al., 2017; Puthiyakath et al., 2024).

El proyecto analizado en este artículo se inserta en una tradición estética que, desde principios del siglo XX hasta la actualidad, ha buscado capturar la improvisación y la síncopa, y trasladarla al ámbito de las artes plásticas y audiovisuales. El diálogo entre imagen y sonido permite una hibridación donde el gesto plástico se convierte en una extensión del ritmo, entendiéndose las obras como entidades vivas y no como representaciones estáticas.

El análisis de las obras revela que las notas musicales surgen como metáfora del sentimiento oculto, hallando su correlato físico en la pincelada, que se muestra ante nuestros ojos como expresión material de dicho sentimiento. En los cuadros analizados, las acumulaciones de materia no son azarosas ni meramente decorativas; se entrelazan rítmicamente de la misma forma en que se mezclan las notas acompasadas de un solo de contrabajo. Así, una oxidada espátula, deja de ser un utensilio inerte para equipararse a los dedos encallados del músico que acarician el mástil de madera.

Escuchar jazz durante el proceso creativo y su posterior integración en el espacio expositivo, permite al artista en primer lugar, y al espectador en última instancia, acceder a las dimensiones musicales que habitan en la mente humana. El proyecto El rostro del jazz encuentra en la pintura una vía basada en la síncopa y el ritmo. Al aplicar esta metodología, el artista no solo representa a los músicos, sino que construye una partitura visual que dialoga con el espectador, incluso, desde lo matérico de las propias técnicas pictóricas empleadas en su ejecución.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Referencias

Albar Mansoa, P. J. (2024). La Inteligencia Artificial de generación de imágenes en arte: ¿Cómo impacta en el futuro del alumnado en Bellas Artes? *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 20, 145–164. https://doi.org/10.5281/zenodo.10052355

Arrebola-Parras, S. (2023). Narrativas visuales en la era de la posverdad. *THÉMATA. Revista De Filosofía*, 68, 149–168. https://doi.org/10.12795/themata.2023.i68.08

Austin, W. (1966). *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky.* W.W.Norton.

Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa.* Morata.

Barry, C. T., Doucette, H., Loflin, D. C., Rivera-Hudson, N., & Herrington, L. L. (2017). "Let me take a selfie": Associations between self-photography, narcissism, and self-esteem. *Psychology of Popular Media Culture*, *6*(1), 48–60. https://doi.org/10.1037/ppm0000089

Belgrad, D. (1998). *The culture of spontaneity: improvisation and the arts in postwar America.* The University of Chicago Press.

Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica.* Casimiro.

Flick, U. (2007). *Introducción a la Investigación Cualitativa.* Morata.

Fontcuberta, J. (2020). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Galaxia Gutenberg.

García-Cisneros, E. (2025). Inteligencia Artificial (IA), una "nueva" herramienta postfotográfica. En Pérez, C., de Vicente, A. y Castro, A. (2025). *Transformaciones culturales y comunicativas en la era de la inteligencia artificial*, 297-316. Tirant do Blanch.

Gaudêncio Matos, J. (2025). Street Art: Dialogues between artistic practices and the community. *European Public & Social Innovation Review*, *10*, 1–18. https://doi.org/10.31637/epsir-2025-578

González, C. (2011). *Artefactos temporales: el uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Ediciones Universidad de Salamanca.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Grohmann, W. (1990), *Paul Klee.* Ed. Julio Ollero.

Hughes, R. (2000), *El impacto de lo nuevo.* Galaxia Gutenberg.

Hughes, R. (2001), *Visiones de América.* Galaxia Gutenberg.

García, J. (1999). *Jazz Gráfico*. IVAM, Institut Valencià d´Art Modern.

Gioia, T. (1997) *Historia del jazz.* Turner.

López, S. (2023) A paradoxical link: audiovisual narratives generated by artificial intelligence, between pastiche and cancellation of the futures. *Hipertext.net*, 26, 31-35, https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2023.i26.05

Macías Santos, M. (2025). *El retrato y el autorretrato en las artes pictóricas como medios de expresión de las emociones y de la propia imagen. Aplicaciones al ámbito educativo*. Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba. http://hdl.handle.net/10396/32998

Mäckler, A. (1992). *Helnwein.* Taschen.

Maillard, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Layden, T. B. (2005). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. https://hdl.handle.net/2445/36687

Olivio, A., Lau, J., y Herrera, E. (2023). Imagen desde la postfotografía: Una revisión conceptual. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(1), 267-282. https://dx.doi.org/10.5209/aris.82647

Ortega-Alonso, D. (2025). Dibujando trinos. Propuestas de educación artística basadas en las aves desde las artes plásticas, la música y el paisaje sonoro. *Invisibilidades – Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes*, 21, 81-96. https://doi.org/10.64493/INV.21.5

Pillai, N. (2016). *Jazz as Visual Language*. Tauris

Puthiyakath, H. H., Anjali R, Angel, S., & Goswami, M. P. (2024). Selfie Syndrome: A Study of Selfitis and Narcissism Among Young Adults. *Journal of Creative Communications*, *0*(0). https://doi.org/10.1177/09732586231223603

Sánchez, R. (2015). Diseño gráfico de cine/jazz. Carteles para una jam-session. En Hernández Latas, J.A. y García Guatas, M.S. (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria. Homenaje a Manuel García Guatas*, 215-230. Diputación Provincial de Zaragoza.

Shadwick, K. (1999), *Jazz, Legends of Style.* Time Life Books, B. V..

Sims, L. S., y Davis, S. (1991). *Stuart Davis: American Painter.* Metropolitan Museum of Art.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Delta Books.

Stokes, P. D. (2014). Thinking inside the tool box: Creativity, constraints, and the colossal portraits of Chuck Close. *The Journal of Creative Behavior*, *48*(4), 276-289. https://doi.org/10.1002/jocb.52

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra5.253

Suárez, L. F. C. (2014). La analítica del sufrimiento humano en Schopenhauer. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, *70*(264), 475-494.

Tirro, F. (2001). *Historia del Jazz Clásico.* Ediciones Robinbook.

Torán, C. (2017). Discos, arte y racismo: introducción la gráfica reivindicativa del free jazz de los años setenta. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, *5*(5), 68–77. https://doi.org/10.4995/eme.2017.6918

Verdi, R. (1968). Musical influences on the art of Paul Klee. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, *3*, 81-107. https://doi.org/10.2307/4104301

Woollett, L. (2022). *The Value of Portraiture: Painting as a Social Practice*. Tesis Doctoral, University of Southampton. https://eprints.soton.ac.uk/455444/

Zilberberg, C. (2011). Del tempo en pintura. *Tópicos del seminario*, 26, 135-158.