



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

TONADAS SOBRE LIENZO. Pintura y música, una experiencia interdisciplinar

Presentado por la estudiante:

LAURA CAROLINA CALDERÓN RUBIANO

c.c. 1.019.039.650
Código 2010275005

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Plantea una propuesta investigativa original y pertinente para la Facultad, que logra llevar a buen término dentro de un proceso coherente.
- Plantea a la Facultad inquietudes que deben ser atendidas, en lo referente a la transversalidad curricular desde las diversas formas de las artes.
- Abre la puerta a un horizonte de trabajo en la intersección de los diversos medios expresivos.
- Demuestra, en el texto y la sustentación, una apropiación del discurso propuesto y lo materializa en un producto de dimensión artística.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Daniel Nieto Sotomayor		5.0
Jurado 2 - lector	Héctor Wolfgang Ramón Rojas		5.0
Jurado 3 - asesor	Alberto Leongómez Herrera		5.0

Nota final: Cinco (5.0)

El profesor Daniel Nieto propone la distinción de Laureado.
Los profesores Alberto Leongómez y Héctor Ramón proponen la distinción de Meritorio.
En razón a esta decisión dividida el trabajo es MERITORIO.

Dado en Bogotá D.C. a los 23 días del mes de mayo de 2016

TONADAS SOBRE LIENZO

Pintura y música

UNA EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR

Presentado por:

Laura Carolina Calderón Rubiano

Código: 2010275005

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Música

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá D.C.

Mayo 2016

TONADAS SOBRE LIENZO

Pintura y música

UNA EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR

Presentado por:

Laura Carolina Calderón Rubiano

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Música

Asesor:

Alberto Leongómez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL


FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá D.C.

2016


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Facultad de Bellas Artes</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página ¹ de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	Tonadas sobre lienzo, música y pintura, una experiencia interdisciplinar
Autor(es)	Calderón Rubiano, Laura Carolina
Director	Leongómez Alberto
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 91 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL UPN
Palabras Claves	Música, pintura, interdisciplinariedad, happening, obra abierta, cine experimental, experiencia creativa.

2. Descripción	
<p>“Tonadas sobre lienzo, música y pintura, una experiencia interdisciplinar”, tiene por objeto de estudio la experiencia creativa a partir del diálogo entre dos disciplinas artísticas: música y artes plásticas. Se trata de encontrar convergencias, divergencias y las posibles relaciones entre estas dos disciplinas, para ponerlas a dialogar entre sí a partir de la elaboración de un cortometraje con carácter de obra abierta, que fue intervenido por el público en un happening o taller. Dicho trabajo monográfico, surge de la inquietud por agrupar la pintura y la música en una sola obra de arte y de cómo la experiencia creativa que surge de esta unión pueda ser compartida con el público receptor de la propuesta.</p>	

3. Fuentes	
<p>Compeán, Francisco Javier. (2011). <i>Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal</i>. Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral.</p> <p>Eco, Umberto. (1979). <i>Opera Aperta</i>. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. (1992). ISBN Obra completa: 84-395-2168-5 Printed in Spain - Impreso en España</p> <p>Sedeño Sedeño Baldellós, A. M. (2007). <i>Historia de la relación música e imagen</i>. Sinfonía virtual, revista de música clásica y reflexión musical. ISSN 1886-9505. Tercera edición, Abril 2007.</p> <p>Vasili Kandinsky (1996) <i>De lo espiritual en el arte</i>. Ediciones Paidós.</p>	

4. Contenidos	
<p>Objetivo general:</p> <p>Generar una experiencia creativa interdisciplinar -obra abierta a manera de <i>happening</i>- a partir de una propuesta pictórico-musical.</p> <p>Específicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contextualizar históricamente las relaciones entre artes plásticas y música. - Establecer las relaciones teóricas entre artes plásticas y música. - Extraer patrones de creación a partir de las correspondencias fundamentales entre música y artes plásticas. 	

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página ² de 3	

- Explicitar las relaciones encontradas a través del producto creativo (audiovisual).
- Diseñar un *Happening* donde el público pueda interactuar participativamente con la obra.
- Analizar la experiencia creativa desarrollada como diálogo interdisciplinar evidenciando la importancia y el aporte de la experiencia.

Música pintada y pintura musical: el acercamiento histórico que nos sirve de marco teórico y referente en la extracción de patrones creativos. Propuesta personal: el lector encontrará la presentación y una completa descripción de la propuesta personal u obra cerrada, que consta de siete film minutos, donde se harán evidentes las distintas relaciones músico-pictóricas encontradas y manifestadas en el producto creativo. Obra abierta: se puede encontrar el diseño de la obra abierta experimental, la descripción de la experiencia con el público y el respectivo sustento teórico del *happening* en cuestión. Análisis de la experiencia: todo ello con sus respectivos anexos, donde se puede ver la resolución de la obra.

5. Metodología

Enfoque investigativo: Investigación – creación
 Proceso: Realización del cortometraje, realización del happening con público y análisis de la experiencia.
 Instrumentos de investigación: Entrevistas a profesionales de la pintura y la música, entrevistas a los compositores que participaron de la obra, registro en video del taller y encuestas a los participantes del taller.

6. Conclusiones

Se puede generar una experiencia creativa en la intersección músico-pictórica a partir del diseño de una obra “abiertamente abierta” por cuanto se pone en práctica el lenguaje artístico de manera directa y por los medios correspondientes de cada arte puestos en acción y diálogo interdisciplinar.

La intersección músico-pictórica ha demostrado ser una herramienta poderosa en el desarrollo creativo de los artistas que se acercan a este tipo de diálogos interdisciplinarios en sus prácticas particulares, gracias a la mirada holística que aporta en la práctica creativa.

“Tonadas sobre lienzo” es una propuesta novedosa y de gran importancia, ya que, como vimos, la teoría es apenas una pequeña parte de lo que se requiere para la formación artística, pero bien se pudo demostrar que la experiencia es la única capaz de despertar la intuición consciente como el elemento que construye el verdadero sentido de la creación artística.

Elaborado por:	Laura Carolina Calderón Rubiano
Revisado por:	Alberto Leongómez



Fecha de elaboración del Resumen:	10	06	2016
--	----	----	------

AGRADECIMIENTOS

Agradezco principalmente a Dios, a todas las personas que hicieron posible la realización de este proyecto, especialmente quiero agradecer a mi asesor Alberto Leongómez y al profesor Palomino. Gracias a mis padres y hermana por su incondicional apoyo.

Dedico esta monografía a mi padre Yayo, por darme los “ojos que a Van Gogh le arrebataron el cielo” para ver los pájaros de la casa, para volar con ellos muy lejos, tan lejos como los sueños, para amar...

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE ILUSTRACIONES.....	8
TABLA DE ANEXOS.....	9
I Introducción.....	10
II Planteamiento del Problema.....	12
Pregunta de investigación.....	16
Justificación.....	16
Objetivos.....	18
Metodología de investigación.....	19
Proceso investigativo.....	19
Instrumentos de investigación.....	21
Capítulo 1.....	23
Música pintada y pintura musical.....	23
1.1 Kandinsky.....	32
1.2 Sinestesia.....	38
1.3 Otras relaciones interdisciplinarias.....	39
1.4 El cine como herramienta que posibilita el diálogo interdisciplinar.....	42
Capítulo 2.....	47
Propuesta personal.....	47
2.1 Armonía.....	47
2.2 Cromatismo.....	51
2.3 Obra dibujo: “La noche en el pecho”. Obra musical: “Dibujo”.....	53
2.4 Tonalidad.....	56
2.5 Ritmo.....	60
2.6 Obra: “Qué gonorrea de contradicción”. Canción: “Sentirte libre”.....	62
2.7 Sincrotimbremelódico.....	67
Capítulo 3.....	70
Obra abierta.....	70
3.1 Cine taller de creación plástico-musical o <i>happening</i>	75
Capítulo 4.....	82
Análisis de la experiencia.....	82
4.1 Elementos significativos en la realización de la experiencia creativa interdisciplinar.....	82
4.2 Análisis de la experiencia del público: La obra se completa.....	86
Conclusiones.....	93
Bibliografía.....	95
CD Anexos	

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Pitágoras realizando el experimento sobre las relaciones interválicas del sonido por medio de cuerdas. Tomada de http://enriquealexandre.es/2013/02/20/pitagoras-las-matematicas-y-la-musica/	24
Ilustración 2 Tomada de http://bruckovskyopuscero.blogspot.com.co/2006/03/scriabin-prometeo-poema-del-fuego-op.html	27
Ilustración 3 Tomada de fragmento film minuto “Armonía”	48
Ilustración 4 Célula # 1.....	49
Ilustración 5 Célula # 2.....	49
Ilustración 6 Célula # 3.....	50
Ilustración 7 Célula # 4.....	50
Ilustración 8 Material de trabajo film minuto “Cromatismo”	52
Ilustración 9 Circulo cromático. Tomada de http://encina.pntic.mec.es/ahea0000/circulocromatico.html	52
Ilustración 10 Escala cromática de Do mayor. Tomada de http://guitarrasinlimites.com/teoria-musical/como-tocar-acordes-en-la-guitarra-las-triadas-y-el-estado-fundamental/	53
Ilustración 11 Dibujo: “La noche en el pecho” grafito sobre papel. Film minuto “La noche en el pecho – Dibujo”	54
Ilustración 12 Tomada de fragmento film minuto “Tonalidad”	59
Ilustración 13 Tomada de fragmento film minuto “Ritmo”	61
Ilustración 14 Obra: “Qué gonorrea de contradicción” acrílico sobre tabla. Film minuto “Qué gonorrea de contradicción – sentirte libre”	66
Ilustración 15 Tomada de fragmento film minuto “Sincrotimbrelódico”.....	68
Ilustración 16 Tomada de fragmento film minuto “Ciega edad”	78
Ilustración 17 Acuarela realizada durante el happening.....	89
Ilustración 18 Acuarelas realizadas durante el happening	92

TABLA DE ANEXOS

- Anexo 1 al 14 entrevistas a participantes del taller
- Anexo 15 Entrevista a Leandro Sabogal
- Anexo 16 Entrevista a Francisco Martínez
- Anexo 17 Entrevista a Laura Ortega
- Anexo 18 Entrevista a Adolfo Solarte
- Anexo 19 Entrevista a Luis Fernando Hernández
- Anexo 20 Entrevista a Alberto Leongómez
- Anexo 21 Fragmento del documental “*Jesús Soto, el artista cinético y los hombres volaron de tus manos*”.
- Anexo 22 Cortometraje animado “*Syncromi*”
- Anexo 23 “Tonadas sobre lienzo” obra cerrada
- Anexo 24 “Ciega edad”, cortometraje para la intervención musical del público
- Anexo 25 “Música para pintar” archivo musical para la intervención pictórica del público
- Anexo 26 video del taller en la intervención musical
- Anexo 27 video del taller en la intervención pictórica

I Introducción

“Tonadas sobre lienzo, música y pintura, una experiencia interdisciplinar”, tiene por objeto de estudio la experiencia creativa a partir del diálogo entre dos disciplinas artísticas: música y artes plásticas. Se trata de encontrar convergencias, divergencias y las posibles relaciones entre estas dos disciplinas, para ponerlas a dialogar entre sí. Dicho trabajo monográfico, surge de la inquietud por agrupar la pintura y la música en una sola obra de arte y de cómo la experiencia creativa que surge de esta unión pueda ser compartida con el público receptor de la propuesta.

A través de una breve revisión histórica, encontramos numerosos ejemplos de artistas y pensadores que han desarrollado sus propuestas sobre la unión músico visual desde diferentes perspectivas, saliendo del ámbito de la particularización de la disciplina artística hacia el mundo de la sensibilidad estética global. Dicha inquietud se puede encontrar desde la antigua Grecia hasta nuestros días.

Los diferentes hallazgos sobre la intersección músico-pictórica, nos permiten extraer patrones de creación, que conducen al artista al planteamiento de la obra, en este caso, se realiza un cortometraje experimental, que a lo largo de siete film minutos logra expresar en un lenguaje netamente artístico la mencionada unión entre música y pintura.

Ahora bien, el objetivo principal del presente trabajo monográfico gira en torno a la posibilidad de generar una experiencia de creación interdisciplinar, por lo cual se diseña un espacio donde el público receptor de la propuesta pueda intervenir la obra pictórica y

musicalmente, así, hablamos de la realización de una obra abierta, donde el artista compositor comparte con los espectadores la posible unión en un solo acto creativo.

“Tonadas sobre lienzo, música y pintura, una experiencia interdisciplinar”, consta de cuatro capítulos que desarrollan los diferentes componentes necesarios para la elaboración tanto de la propuesta personal como el diseño de la obra abierta; así, encontramos en el primer capítulo, el acercamiento histórico que nos sirve de marco teórico y referente en la extracción de patrones creativos. En el segundo capítulo, el lector encontrará la presentación y una completa descripción de la propuesta personal u obra cerrada, que consta de siete film minutos, donde se harán evidentes las distintas relaciones músico-pictóricas encontradas y manifestadas en el producto creativo. En el tercer capítulo, se puede encontrar el diseño de la obra abierta experimental, la descripción de la experiencia con el público y el respectivo sustento teórico del *happening* en cuestión. Por último, el lector encontrará en el cuarto capítulo, el análisis de la experiencia, todo ello con sus respectivos anexos, donde se puede ver la resolución de la obra.

II Planteamiento del Problema

En la educación artística formal, la relación del sujeto con el arte tiende a separarse por el sentido al cual apela –el oído, la vista, etc- entre las distintas disciplinas artísticas, ya sea la música, la pintura o la literatura, entre otras. Es decir, a verse y entenderse las artes separadas unas de otras, lo que en este proyecto se denomina *artes particulares*. Se sabe que esta particularización es necesaria cuando se profundiza en alguna disciplina artística, ya que por otra parte tomaría toda la vida aprender definitivamente un arte. En vista de dicha separación, este proyecto busca generar una experiencia estética multi sensorial que permita ampliar la perspectiva del sujeto de tal manera que su experiencia artística no se dé igualmente parcelada, integrando al menos dos campos perceptuales en una misma experiencia.

“Los comienzos de la relación entre música e imagen datan de los tiempos de Aristóteles y Pitágoras con sus armonías de color... Mucho más tarde, Stanasius Kircher, Leonardo Schüller, Bernardo Luini, Giuseppe Arcimboldo o el gran músico místico ruso Frederick Kartner fantasearon con este tema durante los siglos XVIII Y XIX y dieron lugar a experiencias variadas de unión músico-visual” (Sedeño Baldellós, 2007) Cap. 1. Son numerosas las propuesta que a lo largo de la historia del arte occidental han realizado diferentes artistas, así podemos encontrar este diálogo interdisciplinar en la poesía de Mallarmé, en la propuesta de “obra total” de Wagner, las composiciones de Scriabine, Messiaen o Musorgsky, entre otros, y en la pintura como lo hizo Kandinsky por citar un ejemplo. En este sentido, se pueden establecer correspondencias fundamentales entre la música y las artes visuales para extraer patrones de creación audiovisual y plástico-musical, teniendo en cuenta los distintos abordajes que al respecto han realizado artistas y pensadores.

Es el caso particular de la autora del presente trabajo haber recibido una formación artística completamente interdisciplinar durante la infancia -al punto de difuminarse los límites entre las diversas artes-. En particular hubo un desarrollo y profundización en la pintura, convirtiéndose en la prioridad de su práctica artística y posteriormente los estudios musicales, estudios que llevados al campo profesional (asumidos desde un pregrado), demandan todo el tiempo y esfuerzo, lo que no le permite una continuación de la práctica pictórica, hecho que ha dejado un vacío de conocimiento que podríamos decir es el motor de esta investigación, ya que siempre existió la inquietud por agrupar estas dos disciplinas y encontrar la manera de relacionarlas. Podríamos hacer una breve comparación: Wagner llevaba consigo una herencia familiar del teatro muy fuerte, lo que seguramente lo llevó a proponer la “Obra de arte total”. En este caso, hablamos de un llamado creativo tendiente a la interdisciplinariedad, donde la formación artística de un alma sensible no le permite vivir la particularización del arte (a pesar de haberse profesionalizado sólo en una práctica artística) sino que siempre va a buscar su conjunción.

Ahora bien, existe la posibilidad de agrupar pintura y música en una sola obra de arte, por medio del cine, ya que con la llegada de este y del fenómeno de la imagen en movimiento, se produce la experimentación sonido-imagen, dando origen al audio-visual: “La aparición del cine sonoro con *Don Juan* (1927) y *El cantante de Jazz* (1928), de Alan Crossland, permitió sincronizar imagen y sonido, pero ya antes de esta fecha, algunos cineastas de las vanguardias europeas de la década de los veinte crearon las primeras obras de música visual” (Sedeño Baldellós, 2007) Cap. 2. Así pues, el cine y la experimentación audio-visual nos puede dar muchas herramientas en la búsqueda por unir pintura y música.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, existe un espacio académico llamado “Seminario Interdisciplinar” donde confluyen los estudiantes de las tres licenciaturas en artes (Escénicas, visuales y música). Este es un espacio muy adecuado para proponer experiencias creativas interdisciplinares en miras de aprovechar las bondades de la experticia disciplinar propia de cada estudiante de la Facultad, así como la posibilidad de salir de tal experticia para experimentar las demás artes que no pertenecen al campo de dominio y así generar experiencias interdisciplinares reales y en la práctica, atendiendo a la búsqueda de una formación artística integral.

Por lo anterior, surge la propuesta de realizar un audiovisual o cortometraje que permita mostrar el diálogo interdisciplinar en cuestión, así como originar una experiencia de creación interdisciplinar participativa, donde el artista propone una parte de la obra o su experiencia con la obra y le pasa dicha experiencia de creación al público a manera de compartir. Para ello la obra debe tener un carácter abierto, es decir que en la presentación de la obra, el público es un espectador activo que posteriormente se vuelve ejecutante, intérprete y partícipe, la manera en que el público interactúa con la obra e interpreta las relaciones interdisciplinares allí implicadas, desde la creación artística, es un elemento para el análisis, ya que el espectador es a su vez el creador, realizando su intervención con base apenas en unas pautas de creación y relación interdisciplinar contenidas en la propuesta (cortometraje) inicial, atendiendo a lo que Umberto Eco llamaría una “Poética de la sugerencia”, obras que “sugieren” y se realizan con “las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete”. (Eco, 1979, p. 36)

Con el fin de establecer los conceptos concernientes a la temática de este proyecto, nos referimos a algunos antecedentes donde se ha abordado la creación interdisciplinar, la unión entre música e imagen y las investigaciones o reflexiones existentes en la materia. Dichos antecedentes permitirán hallar recursos y herramientas para la creación del cortometraje y el diseño del cine-taller.

Lo anterior nos lleva a hablar sobre “EXÉGESIS SONORA DE DALÍ, música descriptiva para guitarra solista, basada en obras de Salvador Dalí”, monografía de pregrado de Luis Fernando Hernández Ramírez, donde el autor evidencia la importancia de la relación música-pintura, estableciendo vínculos o conectores entre ambas disciplinas a partir de una propuesta audiovisual, donde el autor compone una obra para guitarra solista basado en la interpretación personal que él realiza de la obra de Dalí. Reflexiona sobre la experiencia de la pintura en la música.

Ahora bien, la monografía de pregrado presentada por Daniel Larrota, egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, llamada “Relación entre la música y la pintura impresionista”, nos propone generar un espacio académico para el análisis de la estética pictórica impresionista en la mejor interpretación del impresionismo musical, así, nos ayuda a establecer las características de dicha relación entre música e imagen o música y pintura.

Así mismo, encontramos la tesis doctoral presentada por Francisco Javier Gonzáles Copeán presentada para la Universitat Politècnica de València con el título de “Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal”. En

este trabajo se abordan las relaciones entre tonalidad musical y tonalidad pictórica a través del método inductivo, para establecer el concepto denominado por el autor como “Tonalidad sinestésica”, cuya aplicación práctica potencializó las posibilidades creativas a través de la sinestesia.

Por último, nos referimos a la monografía de pregrado llamada “*Imágenes para orquesta de cuerdas: relación entre imagen y sonido y los procesos pedagógicos entorno a ella*”, presentada en la Universidad Pedagógica Nacional por Yeyson Alejandro Muñoz Méndez en el año 2015, trabajo que aborda la temática de la música para cine y realiza un análisis de ello desde los aportes que realiza por ejemplo la música descriptiva, incidental y programática en el hallazgo de las posibles relaciones entre música e imagen, que le permitieron realizar una composición musical cuya intención era musicalizar un cortometraje animado francés, para ello analiza cada escena y realiza el montaje con la orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional.

Pregunta de investigación.

¿Cómo producir una experiencia creativa en torno a la unión entre música y pintura a partir de la presentación de una propuesta audiovisual con carácter de obra abierta?

Justificación.

Este proyecto tiene gran pertinencia en las reflexiones propias de una Facultad de artes, donde se realizan seminarios interdisciplinarios que buscan poner a dialogar las artes particulares. Así pues, esta propuesta aporta una mirada del asunto, una forma de abordar la interdisciplinariedad.

Este esfuerzo por agrupar las disciplinas artísticas nos permite abrir los horizontes de las artes particulares hacia un mundo artístico más amplio.

Es un buen aporte para cualquier arte pensarse en constante diálogo con otras artes o disciplinas, ya que esto puede ampliar la mirada y alcance de las mismas. No es raro que una experiencia producida por una obra de un arte particular germine en la producción de una obra en otras artes. Así, si propiciamos el encuentro de la música con las artes visuales, sucede que la música se “mira al espejo” y ve su propia imagen. Este hecho puede darle mayor profundidad a la obra musical, a la búsqueda artística y sus posibles tópicos.

En cuanto a las artes plásticas, nos encontramos con todos los mundos posibles: Paisajes, personajes, sueños hechos pintura, espíritu, atmósferas, ruido, caos... Todo esto “suena”, de manera que cuando la obra plástica se encuentra con la música, tiene la posibilidad de escucharse a sí misma, encuentra su voz. En suma, la música suscita imágenes y a la inversa, la imagen produce sonidos internos o música en la mente, por lo que este proyecto intenta producir una mayor conciencia de ello.¹

Desde la perspectiva del desarrollo estético del artista, resulta aportante el análisis del proceso de creación de la obra, así como el hallazgo de elementos constitutivos o relaciones fundamentales interdisciplinarias, lo que en los diversos campos del arte le abre a nuevas discusiones.

¹ Baste recordar los “Cuadros de una exposición” de Mussorgsky, entre otros ejemplos.

Otro aspecto fundamental que este trabajo intenta abordar sucede en el campo de la relación entre el público y la obra de arte, entre la propuesta –como elemento “cerrado”- y lo que pueda suceder en el curso del *happening* (Pavis, 1996) Pág. 232 - como elemento “abierto”- integrándose al debate permanente de las ciencias humanas y artísticas. Por tanto este proyecto puede constituir un aporte o referente en las discusiones trans-disciplinares.

Se espera que este proyecto sea un punto de partida en la proyección profesional, futuros proyectos y el interés personal artístico.

Objetivos.

General:

- Generar una experiencia creativa interdisciplinar -obra abierta a manera de *happening*- a partir de una propuesta pictórico-musical.

Específicos:

- Contextualizar históricamente las relaciones entre artes plásticas y música.
- Establecer las relaciones teóricas entre artes plásticas y música.
- Extraer patrones de creación a partir de las correspondencias fundamentales entre música y artes plásticas.
- Explicitar las relaciones encontradas a través del producto creativo (audiovisual).
- Diseñar un *Happening* donde el público pueda interactuar participativamente con la obra.

- Analizar la experiencia creativa desarrollada como diálogo interdisciplinar evidenciando la importancia y el aporte de la experiencia.

Metodología de investigación

Enfoque investigativo: Investigación – creación

“Las bases de investigación en las artes se encuentran en la reflexión estética, filosófica o teórica del arte. Se trata de establecer unos lineamientos que amplíen la perspectiva de dichas bases.

1. Como marco general, los tópicos de la vivencia artística, del objeto artístico y de la relación con el público y de estos tres, en correlación con distintas disciplinas, enmarcan todas las posibles temáticas de la investigación en este campo.” (UdeA, 2014).

La metodología propiamente dicha a emplear en este proyecto es la de la investigación creación, desde la perspectiva de la reflexión estética de la obra abierta en la emergencia de la creación, es decir, la obra de arte es el objeto de estudio, teniendo en cuenta que se trata pues de una obra con diversas particularidades creativas o en la creación. Así mismo, se trata de una investigación cualitativa.

Proceso investigativo

Como ya se mencionó, se realizó un cortometraje que constituye el producto estético del proyecto. A partir de la reproducción de dicho corto, se propuso un espacio similar al ya conocido “*Cine foro*”². El espacio que se propone en este proyecto para enriquecer el diálogo entre el espectador y la obra visual se denomina “cine taller de creación plástico-musical”, que como su nombre lo indica establece dicho diálogo desde la creación plástica y musical, partiendo de elementos muy sencillos, fácilmente abordables por no músicos y no artistas plásticos, ya que, lo que prevalece es la experiencia creativa.

La obra se divide en dos momentos: La propuesta inicial que se realiza por parte de la autora y, un taller o espacio pedagógico donde se proyecta la obra y el público la interviene de tal modo que la obra fuera completada (Hablamos pues de una obra abierta, término que será ampliado más adelante).

Así, dicho espacio pedagógico cobra una nueva categoría: *El Happening* -cine taller de creación plástico-musical-. Hablamos pues de un solo producto estético con un momento inicial propuesto por la autora y un posible final dado por la creación participativa del público. En este espacio los espectadores podrán intervenir la obra pictórica y musicalmente. Se escogió como espacio de realización del Happening el “seminario interdisciplinar”, que es un espacio académico de la Facultad de bellas artes de la Universidad Pedagógica Nacional. En el aula de trabajo se dispusieron una serie de instrumentos musicales para el momento de la intervención musical de la o las imágenes proyectadas, explorando así la posibilidad del *arte total* en un

² Espacio donde se puede enriquecer el diálogo entre el espectador y la obra visual a través de una mesa redonda donde se analiza y discute entre todos los asistentes.

espacio pedagógico de interacción, desde la perspectiva de la interdisciplinariedad artística. Así mismo, se hizo entrega de un formato de papel acuarela, pinceles y acuarelas a cada participante del taller para el momento de la intervención pictórica de la música escuchada.

Instrumentos de investigación

Se realizó un taller en el espacio académico “Seminario interdisciplinar” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Los ítems a observar durante este taller fueron los siguientes:

1. Reacción del público frente a la propuesta (aún sin la intervención)
2. El desenvolvimiento de cada participante (durante la intervención)
3. La ejecución de cada uno de los participantes a partir de su intervención pictórica y musical.
4. El resultado final o sentido que toma la obra después de la intervención
5. A qué elementos presentados pareció reaccionar el participante y qué estímulos lo llevaron a actuar.

Fuentes primarias: Dicho taller y su registro en video constituye uno de los instrumentos de recolección de la información, así como también una encuesta realizada a los participantes del taller, cuyas preguntas fueron:

1. ¿Qué relaciones encuentra usted entre música y artes plásticas?
2. En el cortometraje ¿pudo usted encontrar estas relaciones?

3. ¿Cómo fue su intervención de la obra, concretamente qué pintó y qué música hizo?
4. ¿Durante la observación de la propuesta (antes de la intervención) experimentó algún efecto emocional?
5. ¿Durante su intervención en la obra experimentó algún efecto emocional?

Así mismo, se realizaron cuatro entrevistas a profesionales de ambas disciplinas que permitieron ampliar la mirada del asunto, la entrevista se condujo de la siguiente manera:

1. Para usted ¿Qué es la interdisciplinariedad artística?
2. ¿Cómo cree usted que dialogan las artes plásticas con la música?
3. ¿Qué tipo de relaciones puede haber entre estas dos artes?
4. ¿Alguna vez ha intentado conjugar estas dos artes en un obra suya?

Así mismo, se realizó una breve entrevista a los dos compositores que participaron en la elaboración de la propuesta con las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo describe usted el cuadro (Pintura o dibujo) que escogió para la composición?
2. ¿Por qué escogió ese cuadro para realizar una composición musical?
3. ¿Qué elementos musicales encontró en el cuadro que permitieron la emergencia de su composición?
4. ¿Cómo cree usted que dialóga su composición con el cuadro?
5. ¿Esta experiencia despertó en usted algún efecto emocional? Descríbalo

Fuentes secundarias: Documentos y bibliografía a emplear, así como el análisis de algunas obras artísticas que han abordado este tema.

Capítulo 1

Música pintada y pintura musical

En este capítulo se abordará el marco referencial, lo que nos permitirá una mayor profundización acerca de las distintas visiones históricas sobre la unión entre música y pintura o bien algunos otros campos perceptuales, los distintos abordajes estéticos realizados por artistas en sus obras, así como las eventuales participaciones del público o distintos receptores en las mismas. Este acercamiento brinda el soporte teórico que permite potencializar la propuesta creativa y de experiencia propias del presente trabajo monográfico.

La experiencia creativa interdisciplinar o que involucra más de dos campos perceptuales, ha sido una constante inquietud histórica. Podemos ver cómo en la antigua Grecia, filósofos como Pitágoras y Aristóteles encontraban que tanto el sonido como el color, tenían una manera de clasificarse y que de esta manera podían establecerse relaciones matemáticas entre el color y el sonido afinado (frecuencia determinada de un sonido musical) a partir de sus cualidades físicas.



Ilustración 1 Pitágoras realizando el experimento sobre las relaciones interválicas del sonido por medio de cuerdas. Tomada de <http://enriquealexandre.es/2013/02/20/pitagoras-las-matematicas-y-la-musica/>

Con los hallazgos sobre las leyes que rigen el sonido: “una cuerda de la mitad del tamaño del original producía la octava” (Compeán, 2011, p. 22). Podemos decir que la música puede ser comprendida matemáticamente. Así mismo (a pesar de que aún no se descubría la específica clasificación surgida a partir del descubrimiento de la descomposición de la luz a través de un prisma realizado por Isaac Newton -1667- donde se concluye que la luz es color y que el negro es la ausencia de este), filósofos como Aristóteles propusieron algunas teorías sobre el color y se elaboraron algunas clasificaciones de acuerdo a los elementos de la naturaleza como fuego, tierra, aire y agua, cuya correspondencia estableció cuatro colores principales, sabiendo que así mismo son alterados por la acción de la luz. La teórica de entonces llevaba a pensar que las relaciones entre música y color se pueden explicar matemáticamente.

“Es necesario recalcar que los comienzos de la relación entre música e imagen datan desde el siglo IV A.C. con Aristóteles y Pitágoras; en sus teorías sobre las armonías de color simbolizan que los sonidos podrían

representarse por medio de colores. Este tipo de fusiones se tomaban como una especie de arte dinámico con combinación de materiales musicales y visuales, se aborda la relación entre música y pintura como una propuesta didáctica (cuando el sonido y la imagen trabajan juntos). Desde ese entonces se cree que los medios trascienden a un nuevo tercer medio. De allí la importancia de fusionar expresiones artísticas, que hasta el día de hoy son vitales para la formación de un artista y centrales en el desarrollo de toda cultura.” (Hernández, 2012, p. 27)

Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), fue un pintor italiano perteneciente al “manierismo” quien tuvo gran reconocimiento en su época, trabajando así para diferentes cortes y reinados. En la mitad de su carrera como artista, este importante pintor realiza una “tabla de correspondencias” entre las notas musicales y el color, sobre ello se nos dice (Compeán, 2011), “la tabla de correspondencias consistía en cuatro o cinco columnas con diferentes matices de color, los cuales estaban graduados en doce grados de luminosidad acomodados en hileras, equivalentes cada uno al paso de un semitono musical, incluyendo la relación de la doble octava (relación de 4:1) musical Pitagórica” (Compeán, 2011, p. 196).

La historia de la experiencia creativa interdisciplinar conoció uno de sus mayores exponentes en Wagner (1813-1883), artista que propone la “Obra de arte total”. Este término se vuelve fundamental en la materia porque nos sitúa en la unión de las artes en una sola obra. Wagner era el artífice de la experiencia, era quien vivía profundamente la unión de las artes en una sola obra y abría su experiencia a cada uno de los diferentes campos perceptuales para extraer de cada uno

su aporte particular a la gran obra. Sin embargo, se valió de las experticias de sus colaboradores (Bailarines, actores, músicos, escenógrafos, dramaturgos, etc.) para dichas elaboraciones, lo que no necesariamente significa que estos hayan podido experimentar la interdisciplinariedad del mismo modo que lo hubiera hecho Wagner. Por otra parte encontramos que el público finalmente recibía la gran obra de “Arte total”, es decir, que su participación en la obra era en tanto espectador o receptor.

Varios artistas trabajaron en diversos sentidos dichas exploraciones creativas, encontrando relaciones entre música y pintura muchas veces más definidas y puntualizadas que en el sentido de la “Obra total”, como relaciones entre color y tono musical, trazo y movimiento o la interpretación musical de alguna obra pictórica. En este sentido, encontramos la propuesta de Alexander Scriabin (1872-1915), músico y compositor ruso con una gran inquietud por la relación existente entre el color y la música, al punto de que en 1910 compone una de sus obras orquestales de gran formato “Prometeo”, donde se implementa un “piano de luces”, que pretendía proyectar simultáneamente a la ejecución musical, diferentes colores según la tonalidad. En la imagen se observa el plan o diseño elaborado por dicho compositor.

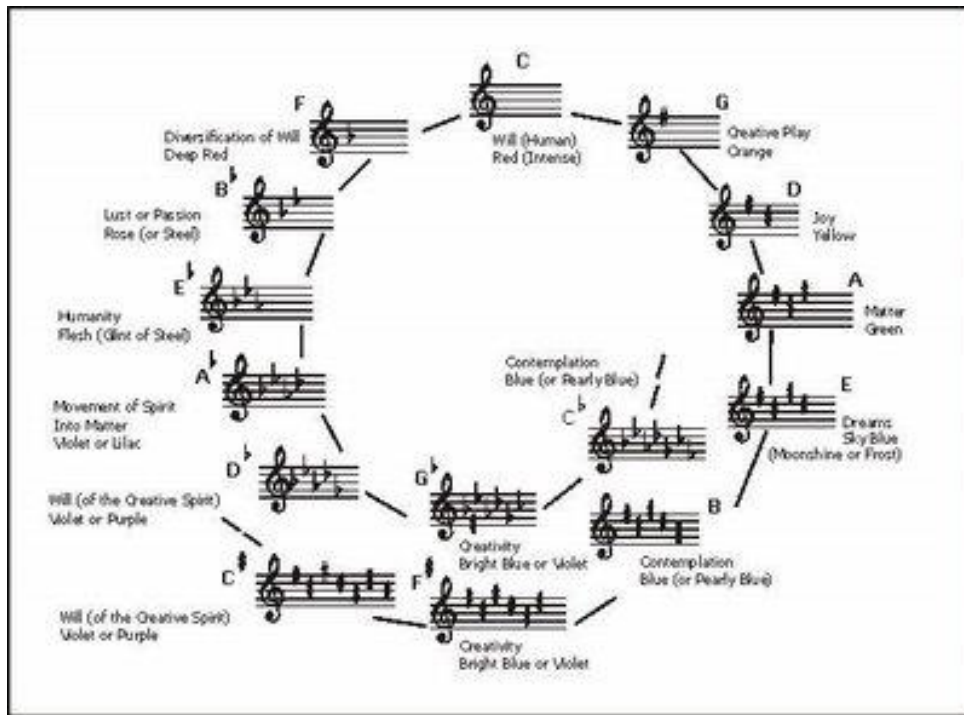


Ilustración 2 Tomada de <http://bruckovskyopuscerro.blogspot.com.co/2006/03/scriabin-prometeo-poema-del-fuego-op.html>

“Cabe mencionar, que a pesar de que Scriabin asignó un color específico a cada nota musical, su método de trabajo no consistía en la asignación en tiempo real de un color a cada sonido escuchado. Para Scriabin, el color debía de servir para resaltar la “tonalidad” que era escuchada, entendiendo tonalidad como la escala musical en la que la música era construida; como resultado, el público podía escuchar varias notas distintas durante un tiempo más o menos largo (dentro del contexto de la obra musical) sin percibir un cambio en el color que era proyectado.” (Compeán, 2011, p. 27)

Scriabin tuvo varios detractores que encontraban inconsistencias en dicha propuesta, argumentando la imposibilidad de la relación entre tono musical y tono de color al mostrar los cambios de color sólo en los acordes o campos armónicos cuando no en el tiempo real de cada nota (melodía), ya que esta relación no era clara para el público. Para el compositor, el color asignado obedece a la escala musical en cuestión y el cambio de color por tanto debía corresponder con el cambio de escala o campo armónico. A pesar de las críticas, la obra de este compositor tiene gran importancia en el mundo occidental y es ampliamente escuchada y atendida.

En 1874, Modest Mussorgsky compone una suite para piano titulada “Cuadros de una exposición” tras la conmoción que le provoca la muerte de su amigo Víctor Hartmann, quien fuera arquitecto, diseñador y acuarelista. Vladimir Stasov, amigo en común entre Hartmann y Mussorgsky, organizó una exposición con más de 400 pinturas de Hartmann –en su memoria- a la que asistió Mussorgsky. Poco tiempo después de este suceso, el músico compone la serie de diez piezas para piano, sobre los cuadros de su entrañable amigo, algunos de ellos expuestos en la mencionada exposición mas otros cuadros y dibujos que Mussorgsky había visto en casa de Hartmann.

De modo que Mussorgsky sostiene -a través de esta suite- un diálogo profundo con las pinturas y dibujos de su entrañable amigo, la experiencia creativa del compositor abarca relaciones muy íntimas entre ambas obras, la música logra describir perfectamente cada cuadro o escena, desde las catacumbas francesas y su lúgubre ambiente hasta el baile de unos “pollitos” en su cascarón; se puede decir que estas piezas trascienden la relación entre pintura y música al

ámbito espiritual. Así mismo, compone un tema recurrente a lo largo de toda la suite llamado “Promenade” que evoca el “paseo” (así llamado por el compositor) de los espectadores por la galería mientras se pasa de un cuadro a otro.

Además de Mussorgsky, varios artistas trabajaron en la búsqueda músico-visual tal como lo señala (Sedeño Baldellós, 2007) cuando dice: “Atanasius Kircher, Leonardo Schüller, Bernardo Luini, Giuseppe Arcimboldo o el gran músico místico ruso Frederick Kartner fantasearon con este tema durante los siglos XVIII y XIX y dieron lugar a experiencias variadas de unión músico-visual”.

En la primera etapa de las vanguardias artísticas, hubo desarrollos estéticos respecto a la unión de las artes, especialmente el movimiento futurista, quienes manifestaron la experiencia creativa interdisciplinar metódica, es decir, que la unión de todos los campos perceptuales en una pintura es permanente y por tanto hablamos de una interdisciplinariedad categórica. “Nosotros los pintores futuristas declaramos que los sonidos, ruidos y olores en la expresión de las líneas, de los volúmenes y los colores en la arquitectura adoptan una forma de obra musical. Por tanto, nuestras pinturas también expresan el equivalente de los sonidos, ruidos y olores... (BODY y WEIBEL, p. 60, citados por Sedeño Baldellós, 2007).

“Charles Blanc-Gatti, compositor para films documentales, estrenó en diciembre de 1932 en París *Artistes Musicalistes*, una serie de fotos abstractas musicales y junto al teórico de la música visual Arne Høsek construye la “*orquesta cromofónica*”, que se patentó en París en 1934

y publica su libro *Sobre las notas y los colores*. Su película de dibujos animados *Chromophonie* muestra instrumentos musicales con formas abstractas que se mueven y cambian de posición, cuyo fin último era, según sus palabras, el levantamiento del alma". (Sedeño Baldellós, 2007).

Muchos artistas europeos tuvieron dicha inquietud interdisciplinar, desde Arnold Schönberg (1874-1951), con su obra *Die Glückliche Hand*, *Drama mit Musik* (1911) realizando una propuesta músico visual con recursos escenográficos de luz y color respecto a las alturas musicales, Debussy (1862-1918) cuando hablaba de que muchas de sus composiciones están inspiradas en lo visual, o bien el mismo Chopin (1810-1849) quien creía en la posible relación entre color y tono musical. (Hernández, 2012).

En América Latina hubo varios artistas que también indagaron los terrenos de lo interdisciplinar, tal es el caso de Jesús Soto (1923-2005), artista plástico venezolano que manifestaba una gran inquietud por un arte vivo e interdisciplinar, por lo que se convierte en el gran innovador de las plásticas al elaborar esculturas en movimiento, jugando con la óptica y transformando la interacción del público con las obras, ya que incluso el público hacía parte activa de la obra, en la que el espectador puede adentrarse por completo, la toca, la modifica y explora. Jesús Soto manifiesta una experiencia creativa interdisciplinar, donde la propuesta plástica no estaba separada de la música. A propósito, el artista señala:

“En un momento dado yo pensé que la pintura tenía que encontrar también una especie de agrupación, que podía ser serial, o podía ser diatónica o dodecafónica, que fue el gran impacto, donde cada nota dejó de ser tonos y semitonos, se convirtió en doce notas en vez de cinco y siete, eso me encantó, porque había que agruparlo de otra manera, no al oído sino con otro sentido y yo me puse a estudiar (al mismo tiempo que estudiaba la guitarra para tocar Bach), en esa búsqueda me encontré con la música serial y yo me dije: vamos a tratar de hacer una serie (como ellos lo hicieron con los tonos) con la pintura y ahí se me ocurre utilizar los ocho colores distinguibles (para evitar las medias tintas, etc), puse colores primarios, secundarios, el blanco y el negro y trabajé el color como lo trabajaban los músicos seriales en la organización de su partitura. Esto dio unos resultados inesperados, yo sabía que iba a dar una cosa fría (todo el mundo le caía al arte abstracto como una cosa fría), al contrario, me resultó un arte vibratorio, extraordinario, que yo aproveché inmediatamente para desarrollarlo ya por otros caminos, apartándome del sistema serial, pero siempre recordando que se podía organizar” (Vera, 2003). (Ver anexo 21 min. 1:10 a 1:56).

La anterior cita nos muestra la inquietud por agrupar las artes pero a la vez, la preocupación por realizar un arte vivo donde el público formara parte de la obra y la experimente, dejando de ser sólo un observador pasivo, lo que le da paso a lo que Umberto Eco llamó “la obra abierta”. (Término que desarrollaremos en el capítulo 3).

Muy cerca, en el arte contemporáneo colombiano, encontramos varios ejemplos de artistas que buscan la intersección músico-pictórica, vale la pena traer a colación el caso del pintor Bogotano Adolfo Solarte, con quien tuvimos la oportunidad de hablar en entrevista para la presente monografía, las pinturas de Solarte están construidas desde el movimiento de las formas plásticas, es un arte maravillosamente vivo y musical, sobre ello comenta el propio artista:

“Bueno, yo no puedo pintar sin música, de hecho yo no puedo hacer nada sin música, donde no existiera la música yo me moriría. Yo por ejemplo pienso que pinto el caos, el caos era el comienzo de todo, en el primer instante en que Dios o el que fuera, quiso crear el universo; pero el caos se armoniza para explotar o para lo que sea y para comenzar la vida; y eso es lo que pasa con mi pintura, por ejemplo, da la sensación de movimiento pero está estática, pero se está moviendo, es decir, es la actitud de la naturaleza en que todo se mueve aunque esté quieto” (ver anexo 17).

1.1 Kandinsky

Si hay un artista que desarrolló profundas reflexiones acerca de la unión de las artes, ese es Wassily Kandinsky. Varios autores coinciden en que posiblemente este reconocido artista era sinestésico, es decir que involucraba varios campos perceptuales en un sola experiencia artística, o bien, un campo perceptual despertaba otros campos perceptuales, tales como ver un color cuando se escucha determinada nota musical, o percibir un sabor a partir de la observación de un

color. (Sobre la sinestesia se profundizará más adelante en el presente trabajo monográfico). Así, Kandinsky habla en términos de convergencia cuando utiliza el lenguaje musical para referirse a fenómenos pictóricos, o bien realizando analogías para hablar de algún fenómeno, como por ejemplo cuando dice “el estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído”. (Kandinsky, 1996, p. 52).

Kandinsky gozaba de una inmensa sensibilidad que lo condujo a una experiencia del arte esencialmente asociativa. Dichas asociaciones (concretamente la unión entre pintura y música) llevaron al artista a reflexionar encontrando relaciones entre color-sonido, forma-ritmo y la impresión del alma a partir del *sonido interior*.

Sobre el color, Kandinsky nos revela cómo éste contiene un dinamismo esencial, donde se puede encontrar su *sonido interior*, término ampliamente trabajado por Kandinsky para referirse a la condición propia de los objetos y las formas donde realmente podemos conocerlas y verlas en su pura esencia, ese momento donde la sensibilidad humana nos permite absorber la totalidad de las formas que se nos presentan. Así, podemos ver que el color tiene velocidad, contracción, ritmo y por supuesto sonidos y música entre otros. El color es percibido por tanto de dos maneras, una será la impresión física del color, donde se experimenta una reacción corporal-sensorial, un ejemplo de ellos será que existen colores que nos resultan más atractivos por su suavidad y otros que nos producen rechazo por su estridencia, pero dicho efecto solamente dura mientras tengamos el estímulo, es decir en presencia del color, pero tales efectos desaparecen en su ausencia, por tanto hablamos de un efecto superficial. Según Kandinsky existe un segundo efecto del color que “provoca una conmoción emocional... es decir, el efecto psicológico

producido por este. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica” (Kandinsky, 1996, p. 52). Dicho efecto provocará una reacción en el alma, ya que este evocará recuerdos o asociaciones con el mundo interior subjetivo.

Ahora bien, el color normalmente se encuentra contenido en alguna forma plástica y esta es un elemento que necesariamente insinúa movimiento y este nos conduce al ritmo. Por tanto podemos decir que en una composición plástica donde tenemos colores y formas, también se nos revelan acordes y ritmos, especialmente en un arte abstracto como el que propone Kandinsky, donde se exploran las formas y los colores en estado “puro” -por así decirlo- atendiendo a la inquietud que las artes han manifestado históricamente respecto a la distancia entre un arte representativo y uno que atienda los asuntos más abstractos. Según este filósofo del arte, hay un arte que en particular logra expresar inmaterialmente el mundo de la *naturaleza interior*, se trata de la música. Las demás artes estarán algo “envidiosas” por esta capacidad des-esforzada de la música y sobre ello nos habla Kandinsky diciendo:

“El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de este, etc”.

(Kandinsky, 1996, p. 46).

La forma y el color son asociados así, en una misma proporción de significado, donde se puede claramente producir sonidos musicales en una pintura (como sucede en el arte plástico abstracto) o del modo contrario, que la música pueda suscitar la forma y el color, entonces la naturaleza del significado en ambas artes viene de la misma fuente y por tanto pueden confluir, la forma que insinúa un movimiento, el color que nos revela un sonido musical y la impresión de todas estas cosas en el alma, nos revelan el secreto de la naturaleza expresiva.

“Los músicos más modernos, como Debussy, crean impresiones espirituales, que a menudo toman de la naturaleza y transforman en imágenes espirituales por vía puramente musical. Precisamente por eso se suele comparar a Debussy con los pintores impresionistas, aduciendo que, igual que ellos, utiliza con rasgos muy personales los fenómenos de la naturaleza como objeto de sus creaciones. La verdad que contiene esta afirmación, demuestra que en nuestro tiempo las artes aprenden unas de otras y que sus objetivos a veces se asemejan”. (Kandinsky, 1996, p. 41).

Kandinsky habla de cómo las artes particulares se expresan por los medio propios que les son dados en exclusividad (de este modo el arte proporciona un conocimiento que no podemos adquirir con un lenguaje verbal), manifestando cómo este hecho es precisamente el punto de encuentro o intersección: “A pesar de, o gracias a, esta diversificación, las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de la otras en los últimos tiempos, como en esta hora última del cambio espiritual”. (Kandinsky, 1996, p. 46). Con el cambio de rumbo espiritual se refiere el autor a

que hay un punto de quiebre en la historia del arte donde se produce el cambio de postura, pensamiento y sentir del artista. Mientras que antes se pretendía representar la *naturaleza exterior*, ahora existe una fuerte búsqueda por la representación de la *naturaleza interior*, es decir, por el “conocimiento de sí mismo” y su representación estética.

Cada arte particular “... debe aprender del otro cómo éste utiliza *sus* propios medios para, después, a su vez, utilizar *sus propios* medios de la *misma manera*; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que se trata de encontrar *esta* utilización. (Kandinsky, 1996, p. 47). Cuando el artista profundiza en los medio propios de su arte particular, se marcan límites entre las diversas artes, pero si las comparamos entre sí las podemos unir nuevamente en un “empeño *interior* común. Así se descubre que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte *monumental*. (Kandinsky, 1996, p. 48).

Con el fin de manifestar a través de Kandinsky los alcances que tiene la fusión músico-pictórica, realizamos la siguiente cita, donde el artista traza las posibilidades del camino interdisciplinar.

“El sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre –lleva la música en sí mismo- (Goethe citado por Kandinsky, 1996, p. 56).

Esta cita muestra “el profundo parentesco que existe entre las artes, y especialmente entre la música y la pintura. Sobre este sorprendente parentesco se basa seguramente la idea de Goethe según la cual la pintura tiene que encontrar su –bajo continuo–”. (Kandinsky, 1996, p. 56).

Finalmente, de estas reflexiones de Kandinsky, se puede inferir que toda manifestación artística debe venir de la necesidad interior del artista quien, llevado por su necesidad de expresión o representación del mundo interior, necesariamente tendrá tres tipos de experiencia mística: la primera es la experiencia mística personal, que en la obra se refleja como la personalidad del artista; la segunda lo lleva a utilizar el lenguaje, los elementos de estilo y los valores internos de su época y nación, es decir que será un auténtico hijo de su época; y la tercera experiencia mística, llevará a la obra a la eternidad, por su trascendencia de época y contexto, aquellos elementos propios del arte que comunican y reflejan todas las culturas y épocas, lo más humano y universal. Este último elemento es lo que hace que una obra de arte perdure por siempre en la historia. La correcta impresión que sobre el alma tenga el arte, es lo que hace de éste algo auténtico. Si alguno de estos tres elementos se encuentra en desorden (esto se puede dar a causa de la vanidad del artista), la obra posiblemente no perdure.

“El color es la tecla. El ojo el mazo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar *adecuadamente* el alma humana.

La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Y llamaremos a esta base Principio de la necesidad interior”. (Kandinsky, 1996, p. 54).

1.2 Sinestesia

El término que normalmente aparece cuando hablamos de la unión entre varias artes en una sola experiencia creativa es “sinestesia”. La sinestesia es conocida como un fenómeno clínico en el que una persona experimenta la unión entre dos o más sentidos en un solo acto perceptivo. Etimológicamente hablando, la palabra sinestesia viene del griego *synaesthesia* (*syn* = junto – *aesthesia* = sensación) (Diccionario etimológico). De este modo, tenemos que una persona sinestésica puede por ejemplo ver y saborear algo que está escuchando. La relación que esto tiene con el arte es la recurrente manifestación de los artistas que afirman sentir este tipo de unión, muchos músicos y compositores han declarado ver colores cuando escuchan música. Incluso, se ha llegado a establecer categóricamente un llamado “arte sinestésico”.

Numerosos neurólogos alrededor del mundo han estudiado este fenómeno encontrando rasgos generales entre quienes son diagnosticados con el “síndrome de sinestesia”, algo interesante a resaltar es que “el fenómeno es involuntario, automático y persistente, además que parece pasar de generación en generación, como una característica familiar”. Según las estadísticas este fenómeno se presenta en uno de cada veintitrés individuos. (Compeán, 2011, p. 30).

“... la vista no sólo está en relación con el sabor sino también con todos los demás sentidos. Y así ocurre en efecto. Algunos colores parecen ásperos, erizados, otros tienen algo pulido, aterciopelado, que invita a la caricia (azul ultra mar oscuro, verde oxido de cromo, barniz de granza). Hay colores que parecen blandos (barniz de granza) y otros que parecen tan duros (verde

cobalto, oxido verde-azul) que el color recién salido del tubo parece seco.
(Kandinsky, 1996, p. 53).

Sin embargo, no se pretende en el presente trabajo acoger éste término en su acepción clínica atendiendo a la naturaleza del fenómeno físico o cerebral, donde los sentidos se conectan entre ellos de una manera puramente física o sensorial, sino en el sentido de que éstos estén conectados con todo un universo íntimo del sujeto donde se establecen conexiones de tipo emocional, espiritual, racional, entre otros, de tal modo que la sinestesia signifique el medio de la experiencia. El acto creativo recoge las distintas sensaciones, emociones y pensamientos en una unidad humana y lo que nos da esta unidad de ser es el espíritu. Con “espíritu” nos referimos (en la presente monografía) a aquel componente que nos da unidad de ser, el lugar donde convergen todos los campos perceptuales humanos, y tanto la obra de arte como la experiencia creativa trascienden la vida del ser y lo implican por completo. Por lo anterior, ya no hablaremos de la sinestesia como fenómeno clínico, sino que nos atrevemos a hablar de una *sinestesia espiritual*. El arte es la puerta de entrada del espíritu al mundo material (como bien lo sugiere Kandinsky cuando se refiere a lo espiritual), el espíritu es inmaterial y la manera en que el ser humano ha podido hacerlo visible es por medio del arte.

1.3 Otras relaciones interdisciplinarias

Existen ciertos términos en común utilizados tanto en pintura como en música; tal es el caso de términos como tonalidad, armonía, composición, cromatismo, ritmo y movimiento entre otros. Hemos observado a lo largo de este primer capítulo, cómo muchas de las intersecciones plástico-musicales se dan a partir del encuentro entre dichos términos en común. Esto es claro cuando

hablamos de tonalidad o cromatismo en ambas disciplinas artísticas, ya que si atendemos a las definiciones propias de los glosarios saltan a la vista sus similitudes, así como el abordaje que al respecto han realizado numerosos artistas en la historia. Como dice el profesor Luis Hernández en entrevista, “Si hablamos de tomar la interdisciplinariedad como una oportunidad creativa, es en esta misma donde podremos hallar un resultado audiovisual, producto de sus diálogos y relaciones. El color, la Textura, la densidad, el volumen, etc... pueden ser conceptos muy diferentes o muy parecidos, todo de acuerdo como se tomen” (ver anexo 19).

“La búsqueda y experimentación realizada a través de los años en los campos de cada disciplina artística en lo individual, han llevado a considerar como viable la posibilidad de la unión de diferentes lenguajes artísticos mediante un mayor conocimiento de las leyes naturales que rigen la materia misma con la que se trabaja. Generalmente, buscando conexiones matemáticas que permitan establecer “correspondencias” entre los fenómenos característicos de cada uno de los lenguajes. Todo esto ha generado a través del tiempo, un deseo que podemos observar que se repite de manera intermitente, de crear un arte que englobe todas las disciplinas artísticas; deseo que ha cristalizado en múltiples productos artísticos, que mediante la unión de diferentes estímulos con diferentes tipos de contenidos conceptuales, han creado las manifestaciones que conocemos como “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) y “arte sinestésico”.” (Compeán, 2011, p. 22).

De este modo, la relación entre realidad sonora y la forma plástica – y cada una por separado- se construyen en este proyecto desde la perspectiva lógica por cuanto existen relaciones

matemáticas fácilmente razonables (recordemos los acercamientos que sobre el tema hicieron los antiguos filósofos Griegos), como el hecho de poder partir de las definiciones de los conceptos propios de cada disciplina como punto de encuentro en el diálogo estético, tal como ocurre con la armonía, la tonalidad o el ritmo. Así mismo, encontramos relaciones desde la perspectiva de la metáfora, donde por medio de la representación simbólica, se puede expresar plásticamente la música. Por último, vemos la relación músico-pictórica desde la perspectiva de la intuición, donde se despierta la conciencia profunda de todos los medios de percepción internos del ser en el acto creativo interdisciplinar (esta idea será desarrollada en el tercer capítulo de ésta monografía).

Podemos decir en términos generales, que los artistas que han atravesado los umbrales de la intersección músico-pictórica, han podido realizar su acercamiento gracias al desarrollo de alguna de las tres perspectivas encontradas: la lógica, la metáfora y la intuición, o bien la unión de estas como instrumentos de conocimiento.

Es importante señalar cómo existe una comunicación entre movimientos artísticos que nos puede entregar pistas sobre la intersección música-pintura, tal es el caso del “impresionismo”, que tuvo desarrollo en las dos disciplinas y aunque bien hay entre el impresionismo musical y el pictórico varias diferencias, nos interesa más valorar sus similitudes o puntos de intercambio en lenguaje y profundidad temática. Sobre ello nos ilustra Daniel Larrotta, egresado de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional con el siguiente fragmento de su monografía:

“La pintura impresionista descubre sensaciones que, poco después, también la música y la poesía tienden a expresar y sus medios creativos se adaptan por ello a las formas pictóricas. Las impresiones atmosféricas como la experiencia de la luz, el aire y la claridad cromática, son apreciaciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de este orden, está plenamente justificado que se hable de un estilo pictórico de la poesía y de la música”. (Larrota, 2010, p. 94).

Una de las prácticas artísticas que más han desarrollado el discurso interdisciplinar y la unión entre música y pintura ha sido el cine y más concretamente el llamado “cine experimental”, del que se habla a continuación.

1.4 El cine como herramienta que posibilita el diálogo interdisciplinar.

Cuando hablamos de cine, hablamos de aquella disciplina que por antonomasia reúne todas las disciplinas de cualquier orden. Para la realización de un filme se involucran la ciencia, la tecnología, la política, la historia, la cultura, el arte, las humanidades, entre muchas otras. Partiendo de esta idea, nos encontramos con una excelente herramienta para la manifestación estética de obras que buscan unir pintura y música, por la magnitud de los recursos técnicos y posibilidades discursivas en la unión imagen-sonido.

Con la aparición del “cine sonoro” en 1927 con la película llamada *Don Juan*, del actor de teatro y director de cine estadounidense Alan Crossland, comienza la sincronización entre sonido e imagen. Vale la pena aclarar que, tras el nacimiento de las vanguardias en Europa y antes de *Don Juan*, varios artistas habían realizado experimentaciones músico-visuales. La vanguardia instaló un tipo de cine que se denomina “cine experimental”, movimiento en el que participaron artistas como Luis Buñuel, Jean Cocteau, Maya Deren, Kenneth Anger, entre otros.

Este llamado “cine experimental” aparece como una alternativa al cine “comercial”, donde esencialmente se cuentan historias y por tanto existe una secuencia narrativa. El cine comercial tiene una serie de características que posibilitan un arte de masas con fines económicos, es decir, la instalación de una industria de entretenimiento, donde se requiere de un gran equipo de trabajo con acceso a gran tecnología que permita producir grandes películas para una gran masa de espectadores. Entonces, el cine experimental se desarrolla paralelamente al fenómeno del cine comercial y se trata de un cine mucho menos masivo, que recurre a las diferentes herramientas cinematográficas para producir experiencias y sensaciones en los espectadores. Hablamos pues de un cine más sensorial, que rompe con los esquemas de la representación y las líneas narrativas secuenciales, para acercarse más al lenguaje de otras expresiones artísticas como la música o la pintura abstracta, en la medida en que éstas logran representar lo inmaterial, entre otras cosas. Por tanto, hablamos de un cine más personal, con un carácter de comunicación personal del autor más que de artificios narrativos o intereses de la industria. Por tanto, el cine experimental será nuestro eje de referencia en el presente trabajo monográfico, ya que se busca un lenguaje no narrativo, más bien centrado en el diálogo interdisciplinar y la experimentación músico-plástica.

El cine experimental, se ha desarrollado por un lado dentro del lenguaje poético (con realizaciones que incluso llegan al surrealismo) a través de la riqueza de imágenes, el uso de las tonalidades, los movimientos de la cámara, los efectos utilizados y el lenguaje simbólico de las imágenes; por otra parte, nos habla de las relaciones entre el cine y la pintura, entre el cine y la música y de la unión entre música y pintura. En general, se explora la posibilidad de unir las distintas expresiones artísticas en una película, el cine experimental por tanto no conoce barreras. Por este antecedente, podemos validar la propuesta del presente trabajo monográfico, tratándose de un filme que recoge la unión música-pintura de un modo experimental. Podemos hablar de “cine de experimentos” más que de una obra como tal, donde podemos sustituir el “estudio de grabación” por el “taller”, tal y como fuera para un pintor o un artista plástico. Además de ello, es importante pensar en la recepción de los espectadores, ya que este tipo de obras fílmicas quedan abiertas en términos de percepción y de apropiación por parte del público.

Tenemos varios ejemplos sobre lo anteriormente dicho, “El ejemplo más obvio y arcaico de esta comunicación se encuentra en el cine de Oskar Fischinger. Sus películas abstractas constituyen quizás la más importante muestra de abstracciones animadas, compuestas a través de principios de combinación de la pintura y la música durante los años veinte”. (Sedeño Baldellós, 2007). Una de las obras más notables de este artista en la unión pintura-música es el “estudio No. 8” o bien el “poema óptico” (1938), donde realiza una animación utilizando formas y colores para describir poéticamente una obra musical de Franz Liszt.

Así también, encontramos la propuesta del artista muti-mediático Man Ray con trabajos fílmicos como “Le retour à la raison” (1923), Marcel Duchamp, Man Ray y Marc Allégret

realizaron en 1925 un experimento filmico titulado “Anemic cinema”, donde empieza a surgir la inquietud principal por la cinética en las artes plásticas, es decir la búsqueda del movimiento y la exploración desde la óptica y sus fenómenos. Hans Richter realiza “Inflation” (1928) donde ya hay una música que acompaña la sucesión de imágenes de experimentos y todo ello en torno al tema del consumismo y el movimiento de los capitales económicos.

Stan Brakhage ya en 1987 realiza un impresionante experimento sobre cinta de 16 mm realizando pinturas y manipulando este material, logrando reflexiones muy profundas sobre la vida del propio cine. En este filme aparecen los colores y las pinturas abstractas a gran velocidad, asunto al que se tendía en este tipo de producciones experimentales. Estamos entrando en lo que puede ser los comienzos de la animación. Así, encontramos un artista sumamente avanzado para su tiempo, que con técnicas bastante rudimentarias, realiza efectos de animación muy adelantados para su tiempo, se trata de Len Lye con su filme “Free radicals” (1958), en esta obra suenan unos tambores africanos y toda la animación va danzando al ritmo de la música.

En el cine comercial, se dieron sin embargo muestras grandiosas de este tipo de sincronía y homenajes visuales de grandes compositores, como el famoso trabajo de Disney llamado “Fantasía” y “Fantasía 2000”, de donde se puede resaltar la animación abstracta de la tocata en re menor (Dm) de Bach. Así también, el dibujante, animador y director de cine estadounidense Frederick Bean Avery, mejor conocido como Tex Avery, realizó algunos trabajos de animación abstracta conjugando y sincronizando lo visual con lo musical.

Uno de los trabajos que mejor pueden servir de referente en la propuesta del presente proyecto es la obra de Norman McLaren, cineasta Escocés que desarrolló varias técnicas de animación, entre ellas la manipulación de cinta cinematográfica con dibujos y pinturas en miniaturas. “Synchronomy” (1971) es un bello experimento donde el propio McLaren realiza una composición musical y la sincroniza con una animación, en esta obra que dura un total de 7:26 minutos, se pueden observar distintos tipos de relación músico-visual, lo primero que salta a la vista es la perfecta sincronía entre las formas plásticas y la música, así mismo existe una correspondencia entre las formas y el registro de los sonidos escuchados, de tal modo que cuando se escucha una nota más aguda, la forma plástica se hace más pequeña mientras que a los sonidos más graves les corresponden figuras grandes, es decir que el autor establece la relación del registro o altura con el tamaño de las figuras, esto mismo ocurre entre dinámica musical y tamaño de las formas plásticas. (Ver anexo 22).

Por todo lo anterior, se decide realizar un cortometraje experimental, donde se piensa en la abstracción de las relaciones entre pintura y música a través de siete experimentos audio visuales y utilizando técnicas de animación como el stop motion, para asir la mejor manera de comunicar estéticamente los diferentes hallazgos sobre la temática a trabajar.

Capítulo 2

Propuesta personal

Este capítulo da cuenta de la propuesta personal creativa, la cual consiste en una serie de siete “film minutos”, cada uno de los cuales corresponde con una de las relaciones músico-pictóricas encontradas. Se puede decir que cada film minuto es en sí una propuesta estética con un lenguaje artístico que revela dicho diálogo interdisciplinar, donde hay parámetros creativos lógicos -incluso relaciones obvias- visibles a la razón y otras pertenecientes a la total subjetividad, libre interpretación e intuición.

2.1 Armonía

En este film minuto aparecen cuatro elementos visuales-musicales, a cada uno de ellos le corresponde un movimiento, un color y una célula musical. Entran de uno en uno, de tal modo que cuando entra el cuarto y último elemento todos suenan simultáneamente e interactúan. Se piensa así en una “armonía” por cuanto desde la música se construye una simultaneidad o superposición de voces cada una independiente de las otras, son cuatro melodías distintas e independientes que van generando una textura contrapuntística³ en una especie de *quodlibet*. A la vez, existe un movimiento armónico de los elementos visuales en el espacio, así como el uso del color, ya que todos los elementos que componen esta pieza son contrastantes entre sí pero

³ Superposición de dos o más melodías complementarias entre sí.

igualmente armónicos. Existe pues un equilibrio en los valores de las formas plásticas por cuanto contienen simetría, equilibrio y proporción atendiendo a la lógica en la distribución de cada forma utilizada y en el efecto placentero que produce la observación de esta composición.



Ilustración 3 Tomada de fragmento film minuto “Armonía”

Así pues, la primera célula musical pertenece al elemento de color rojo que es el primero en aparecer y se repite 21 veces como lo indica la partitura (Célula # 1):

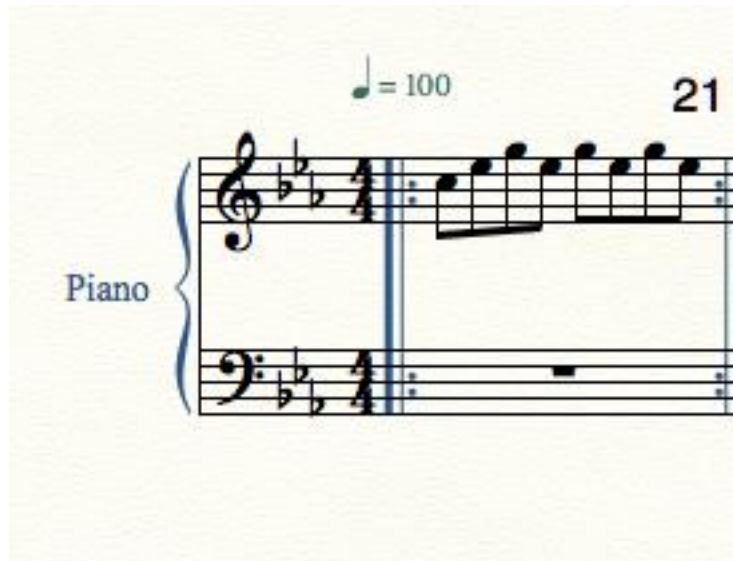


Ilustración 4 Célula # 1.

En la tercera repetición de la célula musical # 1, entra el personaje de color verde al cual le corresponde la célula musical # 2, esta se repite quince veces (Célula # 2):

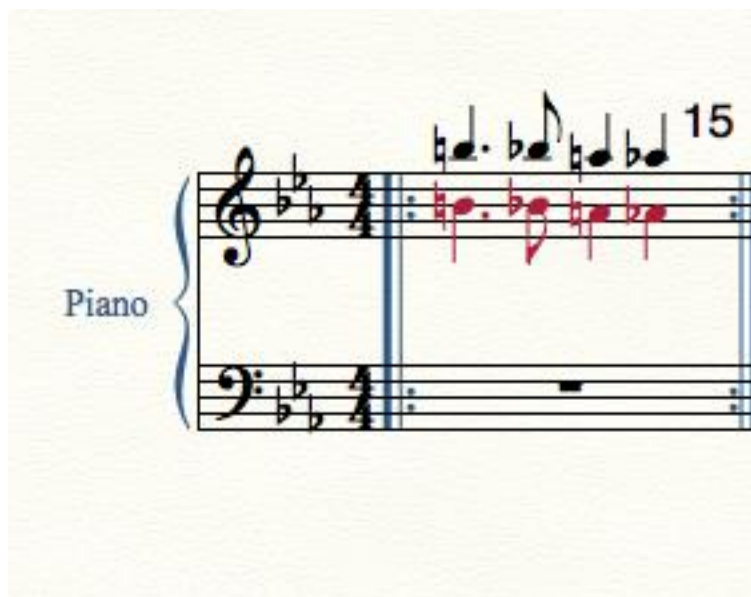


Ilustración 5 Célula # 2.

En la tercera repetición de la célula musical # 2, entra el elemento amarillo con su respectiva célula musical, la cual se repite un total de nueve veces (Célula # 3):



Ilustración 6 Célula # 3.

Por último, tras sonar tres veces la célula # 3 aparece el elemento morado y su respectiva célula musical, la cual se repite tres veces (Célula # 4):



Ilustración 7 Célula # 4.

Para el momento en que entra la célula # 4 todos los elementos interactúan a la vez, así como sus respectivas células. Se puede decir que también existe en esta composición una relación matemática entre los elementos; se trata de un juego matemático de proporciones, cada célula se repite de tal modo que el número de dichas repeticiones es múltiplo de tres; así, tenemos que la primera célula se repite un total de veintiún veces (21), pero cuando va en la tercera repetición aparece la segunda célula, que así mismo al sonar tres veces da la entrada a la tercera célula y así sucesivamente. Posteriormente, cuando entra la última célula, comienzan a salir de una en una cada tres repeticiones respectivamente. Así, podemos decir que termina por el comienzo, a manera de un ciclo perfecto. (Ver anexo 23. Min. 00:25 – 01:27)

2.2 Cromatismo

Cuando se hablaba de relaciones evidentes, precisamente se hacía referencia a este film minuto en el que hay una relación directa entre el cromatismo en ambas disciplinas, ya que este aspecto tiene el mismo significado para una y otra. Simplemente hay un cromatismo progresivo en unos cuadros de color que van de azul oscuro a blanco pasando por toda la gama de colores mientras simultáneamente suena un cromatismo musical interpretado por un piano. (Ver anexo 23. Min. 01:28 – 02:38)

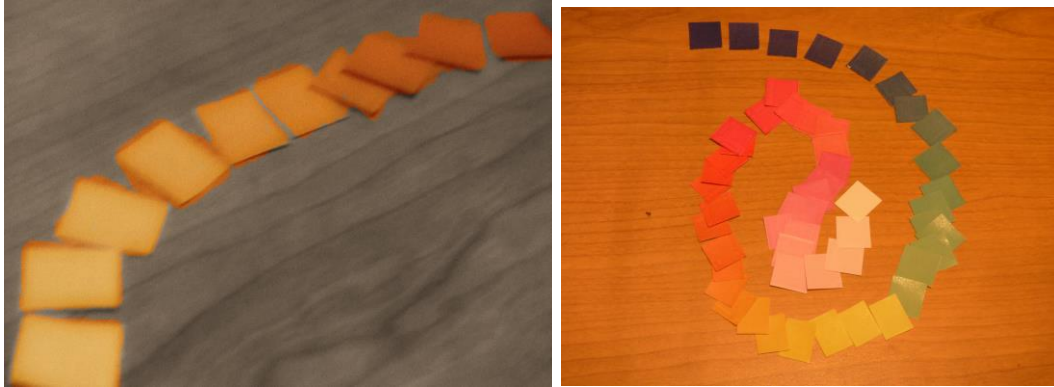


Ilustración 8 Material de trabajo film minuto “Cromatismo”

Sobre el cromatismo en música se encuentra la siguiente definición: “Sistema de organización sonora que se basa en la sucesión de semitonos.” (diccionario de música - MEC.es). Así mismo, encontramos sobre el cromatismo en pintura que se trata de lo referente al color. Existe en la teoría del color el círculo cromático, que es una representación visual de los colores primarios y sus posibles combinaciones que a su vez crean todos los demás colores.

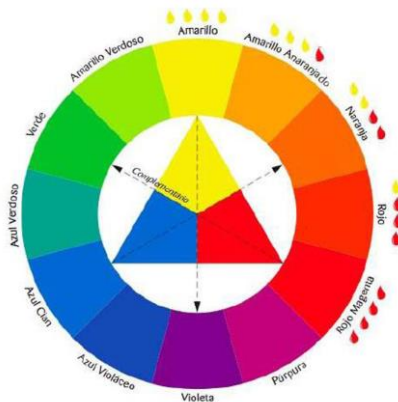


Ilustración 9 Círculo cromático. Tomada de <http://encina.pntic.mec.es/ahea0000/circulocromatico.html>

Con base en esta representación visual del color, se buscó la manera en que dicho cromatismo visual tuviera correspondencia con el cromatismo musical, así se llegó a la interpretación y

aparición simultánea y progresiva de ambos cromatismos, partiendo de las notas más bajas del registro del piano hasta las más agudas y del color azul oscuro hasta el blanco.



Ilustración 10 Escala cromática de Do mayor. Tomada de <http://guitarrasinlimites.com/teoria-musical/como-tocar-acordes-en-la-guitarra-las-triadas-y-el-estado-fundamental/>

2.3 Obra dibujo: “La noche en el pecho”. Obra musical: “Dibujo”

Francisco Martínez (Pianista egresado de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional), escogió uno de los dibujos de la autora del presente trabajo llamado “La noche en el pecho” para realizar una composición musical para piano, la cual tituló “Dibujo”.

Se trata de un dibujo muy dramático que, como se puede ver en la ilustración 9, muestra un hombre y una mujer gritando, el hombre tiene una noche con luna llena en el pecho (de ahí el título), hay un mar negro debajo de ellos dos, del que se levantan negros oleajes que quieren alcanzar a la mujer, quien no tiene ojos o estos se encuentran borrosos e indefinidos. Para la autora de esta obra, el dibujo se explica como una fuerte dicotomía interior, donde tanto el hombre como la mujer son ella misma viviendo la experiencia del dolor profundo, este dolor

tiene que ver con el reflejo interior del padre y la madre, las herencias espirituales y cómo -sin darnos cuenta- nos resistimos y nos negamos a la realidad del sufrimiento humano.

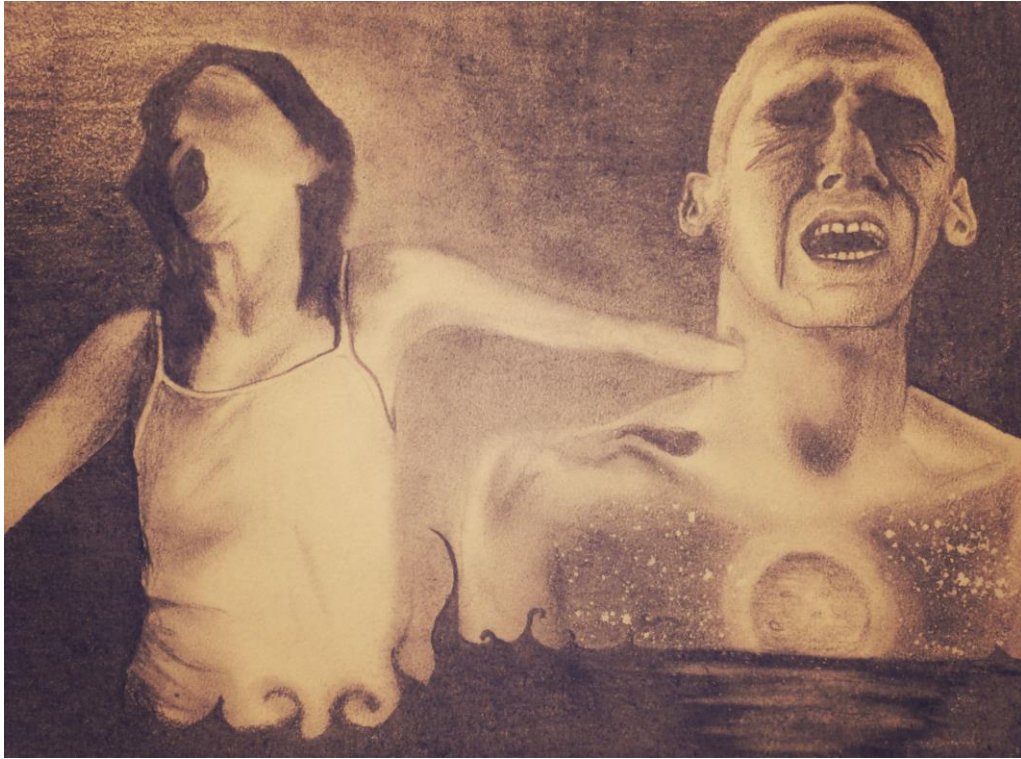


Ilustración 11 Dibujo: “La noche en el pecho” grafito sobre papel. Film minuto “La noche en el pecho – Dibujo”

En entrevista con el compositor Francisco Martínez (Ver anexo 16), este realiza una descripción del dibujo diciendo:

“Muestra un gran desgarramiento que salta a la vista, pero a la vez y sobre todo un dolor silencioso que grita desde dentro sin ser escuchado.

Todo esto pienso que tiene que ver con la ruptura de una relación de

pareja, la pérdida negativa de sí mismo en una relación (vale aclarar que hay una pérdida positiva de sí mismo también). Este dibujo muestra para mí, la sensación horrible de estar solo en compañía; es una soledad que oprime en lugar de liberar.” (Ver anexo 16)

Así mismo, cuando se pregunta al compositor por la escogencia del dibujo para realizar una obra para piano él responde : “Escogí este dibujo porque me siento identificado con la escena y de alguna manera, retrata un momento y una experiencia, además del sentimiento que dejó en mí”. (Ver anexo 16). Encontramos pues en este film minuto la expresión de un tipo de relación muy distinta a todas las demás, se trata de una correlación espiritual, de lo profundo del ser, psicológica -si se quiere-, emocional.

Lo anterior se ve claramente reforzado cuando a la pregunta sobre los elementos musicales encontrados en el dibujo que sirvieron en la emergencia de la obra musical, el compositor habla de la siguiente manera: “Encontré elementos expresivos, de dolor, angustia y tristeza en los personajes. Las aguas negras de un mar oscuro y abismal que de a pocos los hunde más. La luna, inspiración del poeta, en este caso es locura y delirio”. (Ver anexo 16).

Ahora bien, Francisco Martínez finalmente compone la pieza musical para piano titulada “Dibujo” inspirada en “La noche en el pecho” y sobre la manera en que dialogan las dos obras -el dibujo y la música- reflexiona el compositor: “Creo que la composición musical muestra, o pretende hacer patente la sensación de dolor silencioso y oprimido que pugna por estallar, pero aún sin éxito. Aunque podría esperarse un dolor desesperado y agitado, la obra hace evidente esa

tensión no resuelta y creciente que se manifiesta en el dibujo y quiere incluso dejar esa frustración en el oyente/observador” (Ver anexo 16).

Finalmente, el compositor habla sobre los posibles efectos emocionales que le produjo el particular ejercicio creativo diciendo: “...dolor oscuro y silencioso, algo cercano a esa oscuridad sin tocarla a fondo, como quien la ve desde afuera y se conecta con ella para describirla artísticamente” (Ver anexo 16). Tenemos pues correspondencias de índole emocional o como diría Fischinger “fluido de sentimientos” como elemento de confluencia artística. (Ver anexo 23. Min. 02:39 – 04:26).

2.4 Tonalidad

Si existe una relación estrecha y ampliamente documentada por numerosos pensadores, artistas y sinestetas es precisamente la “tonalidad”. Sin embargo, no es del interés de este proyecto abordar comprobaciones (o comprobar) alguna teoría sobre correspondencia entre color y tono musical, sino utilizar algunas de estas correspondencias de manera creativa para mostrar una relación histórica y humana abordada desde diferentes perspectivas.

Así, en un primer momento aparece el color amarillo, sobre el cual se despliega la tonalidad de Sol mayor (G), en un registro agudo utilizando una armonía estática, con algunos saltos melódicos que permitan un mayor juego entre las tonalidades que aparecen a continuación. “El amarillo se vuelve con facilidad agudo y no puede descender a gran profundidad” (Kandinsky, 1996, p. 75).

En segundo lugar aparece el color azul, con la tonalidad de Do sostenido menor (C#m), recurriendo al banco sonoro de Strings en el registro medio a grave del teclado MIDI, de modo que podemos coincidir someramente con Kandinsky cuando afirma que este color corresponde en lo musical al sonido de un violonchelo con su carácter oscuro.

Seguidamente aparece el color verde, con la tonalidad de Fa menor (Fm). Nuevamente suenan los Strings en el registro grave del teclado al ritmo que sugiere la pintura, con una melodía hecha por un violín (sugerencia de Kandinsky), “El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz ya sea de alegría, tristeza o pasión; no pide nada; no llama a nadie... Musicalmente yo describiría el verde absoluto por medio de los tonos tranquilos, alargados y semiprofundos del violín” (Kandinsky, 1996, p. 75 y 77).

Por último entra el color rojo con la tonalidad de La mayor (A) interpretado por un órgano que suena realizando el acorde de La mayor en simultaneidad con las entradas o ritmo sugerido por la pintura roja. “Musicalmente recuerda el sonido de trompetas acompañadas de tubas – sonido insistente, irritante, fuerte-”. (Kandinsky, 1996, p. 79).

Una vez presentados estos cuatro colores con sus respectivas tonalidades, comienzan a mezclarse profusamente, produciendo un movimiento tonal sinuoso, donde las tonalidades emergen de acuerdo al color que más sobresalga, pero todas suenan en simultáneo.

“El concepto de “tonalidad” tanto en la música como en las artes visuales, ha sido usualmente utilizado como una herramienta para jerarquizar, para establecer distintos niveles de importancia o funciones entre diferentes notas musicales o colores. El concepto del “Tono” como podemos establecer, es un concepto que depende del contexto en el que es expuesto dentro de la obra, el manejo “tonal” del sonido o del color, depende del resto de los tonos que escuchamos u observamos en un espacio o lapso temporal determinado.” (Compeán, 2011, p. 19).

Cada color corresponde así mismo con una tímbrica y registro, basados en algunas de las percepciones más generales que sobre esta correspondencia se tienen. Tal es el caso de Kandinsky cuando dice: “Finalmente, la calidad acústica de los colores es tan concreta que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano”. (Kandinsky, 1996, p. 54).

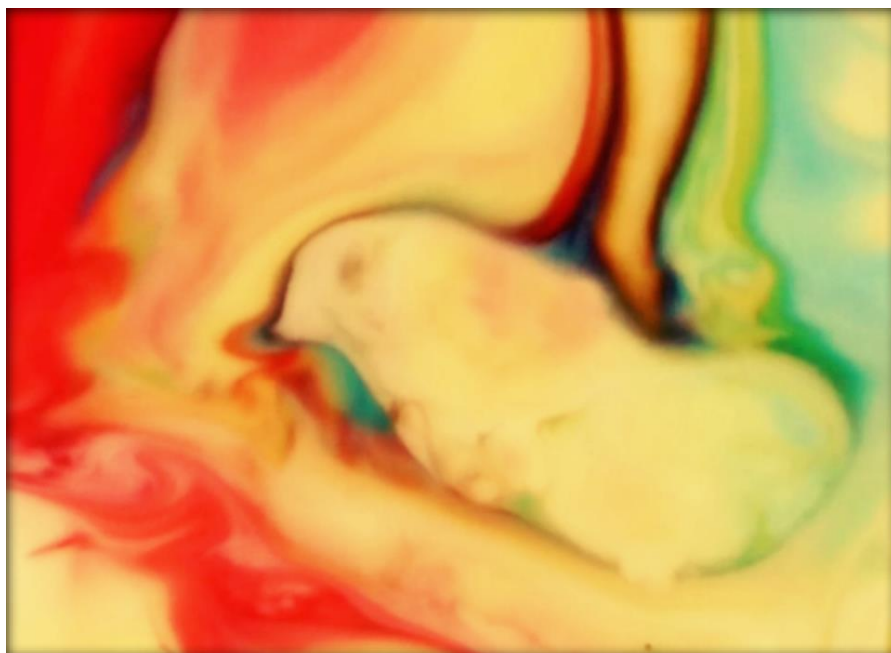


Ilustración 12 Tomada de fragmento film minuto “Tonalidad”

Resulta interesante revisar las definiciones precisas que tanto el arte plástico como la música realizan de la tonalidad:

“Es la resultante de diversas relaciones del tono, conceptuado en todas sus dimensiones, que por su organización tiende a provocar un tipo tal de orden de color que se manifiesta moviéndose hacia la armonía, el contraste o la relación de temperatura.

Frente a un cuadro siempre se hace referencia a la tonalidad dominante, sea armónica, por predominio de un solo color (monocromático), por predominio de un color al cual los otros tienden a asemejarse por mezcla (tonalidad rojiza, azulada, etc.), tanto como por su oposición

(contrastante) o por su temperatura (tonalidad cálida o fría). Puede darse también en valores de grises”. (Arts4x.com).

En la música, el concepto de tonalidad se establece a partir del periodo barroco aunque ya venía en construcción desde el renacimiento

“Cuando construimos una obra usando una escala mayor o menor, la tónica de esta escala se convierte en el centro tonal. La pieza encuentra su reposo o descanso en esta nota. Decimos entonces, que estamos en la tonalidad relacionada a esta escala. Por ejemplo, si la escala fuera la de re mayor decimos que estamos en la tonalidad de re mayor”.

(diccionario de música - MEC.es).

Por lo general, en música cuando nos referimos a que una obra está en determinada tonalidad, nos referimos a que ésta es la tonalidad principal, sin embargo, existe la posibilidad de la modulación hacia otras tonalidades dentro de la misma obra, bien sean pasajeras o definitivas. (Ver anexo 23. Min 04:27 – 05:43)

2.5 Ritmo

Esta es una parte del corto elaborada con la colaboración de cuatro amigos y consiste en componer un dibujo con golpes y sonoridades o tímbricas generadas por los lápices, carboncillos y colores. Son cuatro lados de la hoja y cuatro manos que van interviniendo y proponiendo un

ritmo de dibujo musical. El resultado es el dibujo casi infantil de una tormenta en las montañas, con nubes negras, pájaros y rayos.



Ilustración 13 Tomada de fragmento film minuto “Ritmo”

En este film minuto se busca evidenciar la muy estrecha relación existente entre el ritmo musical y el ritmo pictórico. Cuando se pinta o se dibuja, cada línea dibujada posee un tempo y un tiempo, cada punto de contacto del lápiz con el papel produce rítmicas y contiene temporalidad, así, las formas tienen una temporalidad y las líneas y puntos una duración.

Se quiere hacer explícito el hecho que suscitan las reflexiones de Kandinsky sobre la dinámica propia de las formas, en que éstas sugieren un movimiento que nos lleva a la percepción del ritmo en la plástica. Así, lo primero es el “pulso” que está dado por las gotas de lluvia de color rojo dibujadas por la primera mano con un color, lo que le da así mismo una tímbrica particular; al esperar un tiempo prudencial se introduce en la construcción del dibujo la segunda mano con un carboncillo, realizando dos montañas, al dibujar la sombra de las montañas esta mano realiza una división del pulso con algunas variaciones rítmicas además del particular

timbre del carboncillo, muy distinto al del lápiz. Ingres a la construcción del dibujo la tercera mano con un marcador de punta gruesa –lo que genera una tímbrica más robusta y metálica- y realiza el dibujo de las nubes improvisando libremente y realizando un juego rítmico muy interesante, se podría decir que ésta es la voz cantante del dibujo. Por último ingresa la cuarta y última mano a dibujar con tizas de color azul y amarillo, generando una tímbrica más pastosa, redonda y suave, realizando con el azul la célula rítmica de lo que podría traducirse como: silencio de corchea, corchea y negra en un compás de dos cuartos, esta célula rítmica corresponde con el dibujo de pájaros que vuelan sobre las montañas atravesando la tormenta. Mientras que la tiza amarilla realiza tresillos, que corresponden con el dibujo de rayos en la tormenta. (Ver anexo 23. Min 05:44 – 07:08).

2.6 Obra: “Qué gonorrea de contradicción”. Canción: “Sentirte libre”

Leandro Sabogal (Guitarrista y compositor egresado de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional), escogió la pintura llamada “Qué gonorrea de contradicción” (autoría de la escritora del presente trabajo monográfico) para componer una canción titulada “Sentirte libre”, cuyo texto pertenece a un poema del joven poeta Bogotano Omar Garzón. (Ver anexo 23. Min. 07:09 – 09:51).

La obra fue realizada con la técnica de acrílico sobre tabla y se trata de cuatro elementos que flotan en el espacio, uno de ellos es de mayor tamaño y se encuentra detrás de los otros tres que están alineados en el primer plano. La fuente de luz de la esfera mayor (la que se encuentra

detrás) está a la derecha del cuadro desde la perspectiva del observador, mientras que la fuente de luz de las tres esferas se encuentra a la izquierda. Cuando se estudia la luz y la sombra, se atiende a la lógica de las fuerzas físicas, de tal modo que si existe una fuente de luz proyectada sobre una esfera, la sombra se produce del lado contrario, pero si existen dos fuentes de luz a lado y lado de la esfera respectivamente, la sombra será mínima y posiblemente, esta ocurra en la cara (y contra cara) o costado frontal de la esfera, así como arriba y debajo de la esfera. Sin embargo, en la pintura ocurre algo físicamente imposible, y es que existen dos fuentes de luz situadas en posición contraria la una de la otra, pero la fuente de luz derecha sólo afecta a la esfera mayor (la que se encuentra detrás) cuando no a las tres esferas pequeñas, mientras que la fuente de luz izquierda sólo produce efecto sobre las tres esferas frontales cuando no en la esfera mayor, por tanto se trata de una contradicción. A pesar de dicha contradicción en el juego con la luz, sorprende saber que este efecto no es captado a primera vista por los espectadores, ya que ninguno de ellos ha manifestado este hallazgo hasta haber observado detenidamente el fenómeno, es decir, a una segunda o tercera observación de la pintura.

Sobre este fenómeno nos habla Leandro Sabogal, quien compuso la canción para esta pintura sobre el texto de Omar Garzón Pinto: “el cuadro, aparentemente y en su lógica, está bien construido; sin embargo, si uno se pone a detallar, la luz realmente hace alusión al nombre, verdaderamente es una “gonorrea de contradicción”. Normalmente en mis composiciones o en los textos que elijo para mis composiciones, busco que haya ese tipo de contradicción. Por lo tanto ese cuadro me llamó la atención por la sutil contradicción”. Así mismo, cuando se pregunta al compositor por la razón que tuvo para escoger esta pintura en su ejercicio compositivo, él responde reforzando lo anteriormente dicho: “Principalmente por la

contradicción misma que presenta la luz. En mis composiciones me gusta que haya cierta tensión y esta de una manera muy sutil, sobre todo en la armonía, entonces esta obra “Qué gonorrea de contradicción” presenta precisamente eso, una sutileza en su composición en la que la tensión de la luz es muy agradable a la vista”. (Ver anexo 15).

Esta pintura busca representar (según la autora) un estado interior humano donde aquellas cosas que creíamos saber de nosotros mismos quedan en las sombras y aquellas donde antes había sombra quedan al descubierto, es el momento donde nos comportamos de manera que nos desconocemos a nosotros mismos, turbados entre luces y sombras, envueltos en grandes contradicciones e inconsecuencias entre lo que pensamos, decimos, sentimos y hacemos. Esos momentos donde no sabemos el lugar exacto de la luz y por tanto dudamos y sospechamos de nosotros mismos y de los demás.

El compositor Leandro Sabogal, encontró elementos musicales que el cuadro le insinuó para poder componer la canción “Sentirte libre” y sobre esto manifiesta: “el cuadro representa -en la oscuridad- esa amalgama para que pueda surgir el efecto de la luz en las tres esferas que están presentes en él; el amarillo muestra el sentido mismo de esa contradicción, pero la oscuridad resalta ese sentido”. Más adelante nos cuenta más concretamente cómo ocurre el diálogo entre las dos obras:

Para esta obra no sólo utilicé elementos musicales propios, si no que utilicé el texto de un poema de Omar Garzón Pinto, el cual también

describe esa contradicción de luces y sombras. Musicalmente, utilicé acordes que en su armonía mostraran contradicción, como el acorde mayor con sexta, que da esa sensación de “acorde mayor” o “acorde menor”, no se define como alguno de los dos, se queda en el medio. También utilicé posiciones fijas en la guitarra, que se desplazan por el diapasón, utilizando los bajos en la guitarra para darle oscuridad; sin embargo la melodía tiene otro carácter, como si con los acordes estuviera describiendo la parte oscura del cuadro y con la melodía la luz, pero la letra o texto del poema, hace que estas dos se mezclen. (Ver anexo 15).



Ilustración 14 Obra: “Qué gonorrea de contradicción” acrílico sobre tabla. Film minuto

“Qué gonorrea de contradicción – sentirte libre”

Por último, Leandro Sabogal reflexiona sobre su experiencia desde el posible efecto emocional que le produjo este ejercicio compositivo a partir de la pintura en cuestión: “El efecto emocional que experimenté al realizar esta canción fue el de la palabra en portugués que no tiene traducción al español: “Saudade”, es una combinación o una mezcla entre alegría y tristeza, en sí mismo, una “gonorrea de contradicción”. (Ver anexo 15).

2.7 Sincrotimbremelódico

En este film minuto, aparecen tres elementos visuales - musicales (acompañados por el sonido de una guitarra). Hay una mano que comienza a sangrar, esta sangre corresponde con una voz femenina que canta lamentándose. En seguida aparecen dos elementos: un líquido azul y otro verde; el líquido azul pertenece al sonido de un violín y el verde corresponde a una voz masculina. Los dos líquidos se acercan a la mano (momento en el cual canta la voz femenina, el violín y la voz masculina en simultáneo) hasta desaparecer, entonces la voz femenina que canta lamentándose desaparece, la mano se encuentra con el puño cerrado y aparecen los dos líquidos rebosados de entre la mano, momento en el cual solo suenan el violín y la voz masculina, ya que estos corresponden con dichos líquidos.

Por otra parte, esta propuesta estética, trata el tema del “dolor humano”, por eso la sangre, que va aumentando hasta ocupar casi toda la mano. Pero la aparición de los mencionados líquidos, es la manera como la artista busca representar los elementos de contraste o puntos de giro, donde el azul representa la “vida” y el verde la “esperanza”. Llega el momento en que el dolor, la esperanza y la vida suceden al mismo tiempo, pero cuando la esperanza y la vida entran en la mano o humanidad que sangra o que experimenta el dolor, éste desaparece a causa de la purificación y sólo quedan la vida y la esperanza, dándole sentido a la experiencia profunda del dolor que nos purifica y del que sólo puede quedar (si se sabe vivir el dolor) la esperanza y la vida.



Ilustración 15 Tomada de fragmento film minuto “Sincrotimbremelódico”

El nombre “sincrotimbremelódico” obedece al tipo de relación existente entre los elementos visuales y los musicales, ya que dicha relación abarca la sincronía visual-musical, cada elemento visual atañe un timbre particular y existe una exploración desde lo melódico a partir del significado simbólico de los elementos. Sobre las relaciones en la intersección músico-pictórica podemos pensar que se dan aquí de modo natural, tal como lo dice Laura Ortega (pintora) en entrevista para la presente tesis, “el movimiento orgánico que sugieren como experiencia vital; así como se mueven las ondas sonoras, lo mismo del pensamiento a la acción del artista (cualquiera que sea su desarrollo particular: pintura o música), es una relación orgánica natural, como se expresa la vida, como el fluir orgánico en movimiento” (ver anexo 17), o bien, así mismo se expresa el pintor Adolfo Solarte en entrevista “es una correlación natural y en lo natural pasa como en el universo, puede haber caos y tranquilidad a la vez” (ver anexo 18).

La música es producto de una improvisación realizada por el grupo musical “Amapola”, integrado por Paula Hernández en la voz, María José Pineda en el violín y Harvey Mancera en la voz y la guitarra. Dicha improvisación se realizó observando la animación o *stop motion*, cada músico escogió uno de los elementos propuestos por la pintura e interpretó libremente con su instrumento lo que iba observando. (Ver anexo 23. Min. 09:52 – 11:11).

De este modo se concluye lo que se denominó como la propuesta personal. Este cortometraje fue presentado al público a manera de obra cerrada, donde el producto estético se presenta terminado. Sin embargo, la búsqueda artística personal se nutre del espectador en la medida que éste pueda expresar el significado de la propuesta. En este sentido, no hay un mejor medio para la expresión sobre una propuesta estética que en los mismos términos de la propuesta, es decir, a partir de la realización artística y práctica del lenguaje propio del arte. En este caso, el artista o propositor le pasa la experiencia a otros a manera de compartir la creación.

Capítulo 3

Obra abierta

En todas las manifestaciones artísticas encontramos las creaciones y propuestas llamadas “obra”, realizadas por los autores, toda obra de arte tiene un proceso de gestación donde se organizan una serie de “efectos comunicativos” que, cuando nacen, son llevados a un público observador de la obra, para que ésta pueda ser comprendida. Sin la observación del público, las obras de arte no tendrían sentido. Ahora bien, en la tradición clásica, el público se acerca a la obra, la recibe y se va, lo que éste haya podido interpretar casi siempre es un total misterio. Se puede pensar que estas son obras definidas y conclusas, ya que el autor las entrega al mundo tal y como éste las concibió, sin embargo, la realidad es que no existe ninguna obra de arte totalmente hermética, en razón de que existe precisamente la lectura de un público, y aunque nos quede oculta la interpretación total de éste, ella existe y por tanto la obra adquiere una cierta apertura, sin verse comprometida por ello su singularidad; “cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual”. (Eco, 1979, p. 33).

Ahora bien, existe en el caso de la música una posibilidad aún mayor de apertura de una obra, ya que el compositor la crea de determinada manera, escribe su partitura (incluso partituras llenas de indicaciones de todo tipo, de fraseo, digitación, indicaciones de carácter, etc.) y ésta llega a manos de los intérpretes; por mucho que el intérprete consiga la mayor fidelidad posible a la composición original, no podrá realizar una reproducción exacta a la del compositor, por un

sinnúmero de razones, que van desde factores socio-culturales, hasta la técnica instrumental aplicada, pasando por el mundo íntimo del intérprete y sus muchas maneras de ver la pieza musical. “La comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual” (Eco, 1979, p. 33).

La estética como disciplina filosófica, ha discutido la “conclusividad” de las obras de arte, así como su apertura, encontrando que en toda obra coexisten estas dos realidades, ya que el artista realiza una propuesta, la entrega al mudo y éste la apropia y enriquece, dándole una serie de resonancias, giros e interpretaciones que la hacen abierta, sin que ésta pierda su “mismidad”, condición que la hace obra cerrada. Dicha duplicidad sucede independientemente del grado explícito de apertura o cierre de una obra de arte.

Sin embargo, hablaremos ahora de un tipo de apertura en las obras que va más allá de la libre interpretación de los lectores o ejecutantes de las mismas y tiene que ver con la posibilidad de que el receptor sea quien termine la obra, es decir, obras inacabadas o lo que Umberto Eco llama “Nuevas obras”, aunque el autor se refiere específicamente al campo musical, nos interesa adoptar la reflexión de Eco cuando habla de éstas como obras que no llevan un “mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente... Se presentan no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente” (Eco, 1979, p. 35).

Son obras que el autor ha decidido llevar por el camino de la apertura categórica o lo que Eco llama “obras abiertamente abiertas”, es decir, que desde su concepción han sido ofrecidas a la intervención de sus receptores, obras abiertas en un modo más tangible y menos alegórico.

Según Umberto Eco, ya desde la edad media, muchos de los más activos teólogos y activistas de la iglesia, proponían (para la lectura de las sagradas escrituras) realizar una lectura en tres modos de interpretación que trasciende la literalidad; la primera es la lectura alegórica, donde se descifran los símbolos, la segunda forma es el sentido moral, donde se produce la conversión y apropiación de lo encontrado en la lectura y se refleja en la propia vida, y por último, la lectura anagógica, que consiste en la contemplación del misterio encontrado en la lectura, casi a manera de meditación profunda o lo que podemos llamar la lectura realizada por el alma. Lo anterior sin duda nos señala una primera pista sobre el significado de la apertura en la historia humana.

Es hasta el renacimiento que se da una clara manifestación cultural de las formas abiertas, puesto que se pone de manifiesto el movimiento de las formas (tanto en el arte como en la ciencia), donde la inventiva del hombre nuevo le llevaba a realizar diversas exploraciones, aunque entonces no se había realizado ninguna teorización al respecto de la apertura como tal. Más adelante (entre el clasicismo y el iluminismo) van perfilándose reflexiones más conscientes sobre el acto creativo como tal. “De las afirmaciones de Burke sobre el poder emotivo de las palabras, se llega a las de Novalis sobre el puro poder evocador de la poesía como arte del sentido vago y del significado impreciso” (Eco, 1979, p. 35). Sin embargo, es hasta el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX, cuando comienza a existir una consciencia de la obra abierta como tal: “Más extremas y comprometidas son las afirmaciones de Mallarmé:

"Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu á peu: le suggérer... voilà le rêve..."⁴ Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe: el espacio blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas". (Eco, 1979, p. 36).

Podemos hablar de una "poética de la sugerencia", donde la obra se plantea de manera que ya no va a comunicar fielmente el único sentido dado por el autor, sino el reflejo interior profundo del intérprete o lector de la obra que le lleva a una respuesta propia. Esta concepción consciente de la apertura fue creciendo conforme la evolución del arte lo iba permitiendo, hasta el punto en que en el arte contemporáneo el uso de los distintos tipos de apertura es muy amplio y permea a todas las artes particulares.

Un claro ejemplo en la dramaturgia lo encontramos en Bertolt Brecht, ya que sus obras no resuelven el conflicto, sino que lo dejan a la libre resolución del espectador, dando un tipo de apertura que se puede comparar con un debate abierto, el público participa así de la "pedagogía revolucionaria" realizando un aporte intelectual teórico. Pero así mismo encontramos distintas miradas en este tipo de apertura:

"En cambio, una composición como Scambi, de Pousseur, representa algo ulterior: mientras que, escuchando una obra de Webern, el que escucha reorganiza libremente y goza de una serie de relaciones en el

⁴ "nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo del poema, que está hecho de la felicidad de adivinar poco a poco: sólo sugerirlo... he ahí el sueño". Traducción.

ámbito del universo sonoro que se le ofrece (y ya completamente producido), en Scambi el usuario organiza y estructura, por el lado mismo de la producción y de la manualidad, el discurso musical. Colabora a hacer la obra”. (Eco, 1979, p. 38).

Las artes plásticas expusieron el ideal de obra abierta a través de las llamadas “obras en movimiento”, con los famosos *mobiles* de Calder o el pintor Bruno Munari con sus pinturas en movimiento que generaban efectos ópticos muy interesantes, pero sin duda, uno de los mayores exponentes del llamado “arte cinético” es Jesús Soto (autor ya mencionado en el primer capítulo), que concibe un arte absolutamente vivo precisamente por el grado de apertura que contienen sus obras, donde incluso el observador se convierte en parte de la obra, como sucede con sus *penetrables*, los cuales son estructuras muy grandes con tiras plásticas que van del techo al suelo en las cuales el espectador se adentra, esto visto desde afuera, genera el efecto en que se cree estar viendo fantasmales siluetas inmersas en aquellos *penetrables*.

“Yo no estaba seguro de lo que era una abstracción, pero veía que la música ya tenía una invención abstracta, que nada de eso estaba en la realidad y esa era mi preocupación, ¿cómo hacer que el arte plástico o visual, dejara de ser representativo?. Yo veía que la gente se quedaba oyendo a los músicos, esperaban el tiempo de desarrollo de la pieza hasta el final -como en el teatro- yo decía ¿Porqué la gente ve (incluso la “Gioconda”, el cuadro más grande que hay), pasa, lo ve, lo recibe y se va. ¿Cómo hacer que el arte plástico pueda atrapar a la gente en el

tiempo? Y esto fue lo que me llevó a resolver problemas de lo que se llama hoy el arte cinético”. (Vera, 2003). (Ver anexo 21min. 0:00 a 1:09).

En el presente trabajo monográfico se ha querido realizar el diseño de una experiencia de creación interdisciplinar pictórico-musical, de aquí que se haya apropiado el término de obra abierta para tales fines. A continuación se hará una explicación de dicha aplicación.

3.1 Cine taller de creación plástico-musical o *happening*.

En esta ocasión hablaremos de la aplicación del experimento acerca de la fusión músico-pictórica, la cual constituye el elemento de análisis del presente trabajo monográfico; la obra está compuesta en dos momentos y se presenta al público en ese orden respectivamente. En el primer momento se presentó el cortometraje de la propuesta personal o propuesta de la autora (obra cerrada), donde los receptores de la propuesta actuaban como observadores pasivos, realizando su silenciosa observación del material, que les permitiera adquirir e inferir algunas relaciones músico-pictóricas que la propia autora manifiesta en dicho cortometraje a través de los siete film minutos contenidos en la propuesta personal (propuesta descrita en el segundo capítulo del presente trabajo. Ver anexo 23).

Durante la observación de los siete film minutos, el público se manifestó acerca de las relaciones entre música y pintura encontradas en la propuesta de la autora de la siguiente manera: “Interpretación, ritmo del dibujo, perspectiva, interacción...” (ver anexo 1), “Las artes se

encuentran integradas consciente e inconscientemente y por lo tanto relacionadas como acompañantes y complementos. Se observa que una puede dar resultado a la otra” (ver anexo 2), “Relaciones de formas articuladas entre pintura y nota musical: la relación puntualmente es sinestésica”... en el cortometraje se vieron la relaciones “en las sensaciones recíprocas que produce tanto la música como la pintura” (ver anexo 3), “Sí, fue bastante interesante la unión de lo musical con lo visual, casi sinestésico” (ver anexo 4), “Las relaciones que encuentro entre estas dos disciplinas es la de la expresión según emociones y/o colores” (ver anexo 6), “Se relacionan en el ritmo, la inteligencia para las dos disciplinas de crear y la expresión de sentimientos que aumentan y hacen vibrar el ser” (ver anexo 7), “Hay toda la relación, en cada área debe haber una armonía solamente que la vimos esquematizada en la música. La misma naturaleza tiene sonido y color ligado, solo tenemos que mirarlas juntas y el sonido que producen adecuado a su clase” (ver anexo 8), “La respiración y el “ataque” a la hora de pintar y la intensidad y cualidad de la fuerza que proyecta la mano a la hora de pintar se relaciona con el ritmo de la música”, en el cortometraje “Pude sentir la relación entre la sangre de la mano cuando iba apareciendo y el lamento. Relación entre el ritmo y el sonido que produce el pincel sobre el papel que se está pintando” (ver anexo 9), “La música hace un llamado directo a la relación sentidos-pensamiento, creo que en esta relación facilita la práctica plástica concreta en mediación con los sentimientos, pensamientos y realidades” (ver anexo 10), “En lo personal siento que estos dos lenguajes permiten descubrir, expresar, incitan a la experimentación, al auto-descubrimiento, generando la relación entre emoción, color, sonido, sentimiento” (ver anexo 11), “Al juntarlas podemos desarrollar una liberación de muchos pensamientos y sentimientos” (ver anexo 12). (sic)

Así, podemos ver cómo los espectadores encontraron asertivamente las distintas relaciones trabajadas en el cortometraje a lo largo de los siete film minutos, de manera que se consideran positivos los alcances de la propuesta “cerrada” ya que los objetivos fueron alcanzados, al lograr comunicar el diálogo pictórico-musical en cuestión.

En el segundo momento del experimento, se presentaba un video o animación llamada “ciega edad”, donde aparece un hombre a través de la ventana de un edificio, se acercan unas sombras que oscurecen aquél lugar donde se encuentra el hombre, en seguida aparecen unos rayos de luz que llegan hasta él como queriendo ayudarlo, pero aquellas tinieblas han penetrado en el fondo de su ser, llevándolo a apagar aquellas luces dejando salir de adentro la oscuridad que lo embargaba, y era tanta la oscuridad que aguardaba, que no sólo ennegrece los rayos de luz, sino toda luz posible, incluyendo la luz natural que atravesaba por la ventana, hasta quedar en la total oscuridad donde nada se distingue. (Ver anexo 24 desde 0:00 a 1:51).

La animación fue realizada con técnica de *stop motion*, a través de la realización de dos dibujos que se iban modificando, el primero es el anteriormente descrito y el segundo es la animación de la misma situación descrita acerca del hombre atormentado por las tinieblas internas, pero visto desde el interior de la habitación donde se encuentra aquel hombre. La animación no presenta ningún acompañamiento musical, solamente algunos sonidos incidentales de maquinarias, viento y el latido del corazón. (Ver anexo 24 desde 1:52 al final).



Ilustración 16 Tomada de fragmento film minuto “Ciega edad”

La intención de la animación era que el público pudiera realizar la música que suscitaban las imágenes en su interior, para ello, se realizaron dos observaciones de la animación, en la primera todavía no realizaban el ejercicio musical, ya que primero debían interiorizar aquellas resonancias musicales de los dibujos para, ya en la segunda observación del material, poder exteriorizar los sonidos propios de la imagen. Para ello se dispuso el aula con diversos instrumentos musicales como xilófonos, placas, platillos y en general percusiones pequeñas. El taller se realizó con doce estudiantes de las tres licenciaturas (visuales, escénicas y música) de tercer semestre, una estudiante de semestre avanzado de la licenciatura en música y un estudiante de ingeniería de sistemas, para un total de catorce participantes.

Efectivamente los participantes realizaron la respectiva intervención musical, de manera que cada uno pudo expresar musicalmente los sonidos internos de las imágenes, sin verse afectado por el paralelo desarrollo musical del resto del grupo, es decir, que en medio de que todos tocaban a la vez, se percibe la independencia de cada interpretación como única. (Ver anexo 26).

Se pudo observar cómo cada participante tuvo un desenvolvimiento muy positivo, una entrega intuitiva a lo que se proponía. La mayor parte de los participantes no dominaban ninguno de los instrumentos musicales puestos a disposición, del grupo de catorce participantes solamente habían cinco músicos, los demás tuvieron que salir de su experticia para interpretar musicalmente los dibujos presentados, lo que demuestra la universalidad del lenguaje artístico. Cabe mencionar que una de las expresiones utilizadas en este momento del taller para guiar la intervención era pedir al público “meditar las imágenes en su interior” para poderlo expresar musicalmente. Dice el profesor Alberto Leongómez en entrevista: “Son lenguajes diferentes por su “significante” o medio de expresión, pero intentan expresar un mismo “significado”. Es este último el que crea las relaciones y revela las interconexiones” (ver anexo 20).

Así mismo, se plantea este tipo de intervención desde el lenguaje artístico y se evitó recurrir en demasía a explicaciones verbales, con miras a que la obra pudiera “hablar por sí misma” y guiar la intervención. “Este -qué- es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios” (Kandinsky, 1996, p. 31).

La interpretación del público en este caso, se podría acercar a lo que Pousseur llama “*Actos de libertad consciente*”, por tanto se podría hablar de una ejecución libre a partir de la percepción o interpretación del público de la propuesta del artista compositor. Es entonces cuando aparece el concepto de “Intervención guiada” (Eco, 1979, p. 43). La guía en este caso, estaba dada por la propia obra, el espectador tocaba el instrumento musical de acuerdo al dictamen de la intuición consciente, es decir, del acto de despertar conscientemente la intuición en la emergencia de una respuesta creativa profunda. El público puede o no despertar su conciencia respecto a la propuesta, si se logra la “unión de la subjetividad”, es decir, la implicación o abandono del ser en el acto creativo, la oblación a la creación que implica varios campos perceptuales, la *sinestesia espiritual*. (Capítulo 1, sobre la sinestesia).

“En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras de sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero solo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general se puede lograr mediante la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad”. (Kandinsky, 1996, p. 68).

Así también, se presentó una composición musical para orquesta de cuerdas con grabaciones de sonidos incidentales y efectos de sonido (inspirada en las técnicas compositivas del siglo XX

como la música concreta) llamada “música para pintar”, esta pieza tiene una duración de 6:54 min. Los participantes realizaron una intervención pictórica del material musical, cada participante tenía acuarelas y un formato para pintar lo que podían intuir de la música. (Ver anexo 25 y anexo 27).

En suma, “tonadas sobre lienzo” tuvo multiplicidad de intervenciones personales pero a la vez guiadas u orientadas, hubo un ejercicio de la libertad individual, pero dentro de los parámetros que pedían hacer la música de las pinturas y pintar la música que se escuchaba, la invitación a intervenir la obra no era amorfa ni pedía intervenciones indiscriminadas, a pesar de la incertidumbre sobre el rumbo que podía tomar el experimento.

Se puede decir que, para este tipo de intervenciones de una obra, se requiere de una cierta sensibilidad pero sobre todo de una flexibilización máxima de los “instrumentos de asimilación”, es decir, la implicación de la persona en su integridad, poniendo sobre la mesa su intuición, razón, emoción, sensorialidad, percepción, sensibilidad y espíritu; por tanto es importante para la solución efectiva de la obra que la participación del público sea lo más consciente posible. A continuación haremos el análisis de la experiencia.

Capítulo 4

Análisis de la experiencia

En este capítulo se realiza el análisis de la experiencia creativa interdisciplinar desde la propuesta personal, la experiencia del público tras la intervención de la obra o happening, así como el rumbo que toma la obra y la posible resolución o cierre de la misma. Veremos cómo fueron utilizados en este proyecto los conceptos encontrados y sus evidencias en la obra. Así mismo, se resaltan los alcances y posibles usos de la monografía y su proyección futura.

4.1 Elementos significativos en la realización de la experiencia creativa interdisciplinar.

A lo largo del presente trabajo monográfico, se trabajaron diferentes elementos conceptuales que permitieron la emergencia de la experiencia creativa propuesta, tales elementos se señalan a continuación:

- Interdisciplinariedad

Este término se referente a la unión de varias disciplinas en algo que se lleva a cabo, en el presente trabajo, se apropia desde las disciplinas de la pintura y la música unidas en una experiencia creativa de carácter experimental. Ambas prácticas son desarrolladas en igualdad de profundidad e interrelación y por tanto hemos querido extender el término a lo que estuvimos llamando en esta monografía como “intersección músico-pictórica”. Así mismo vale la pena traer a colación lo que nos dice la pintora Laura Ortega sobre la interdisciplinariedad: “Nos da la

visión holística o bien el efecto holístico de disfrutar cualquier ciencia, arte o trabajo” (ver anexo 17).

- Tonalidad

En el segundo capítulo, cuando se habló del film minuto llamado “Tonalidad” (el número 4 del cortometraje), se realizó la comparación entre la concepción de dicho término tanto en la pintura como en la música y se encontraron factores comunes que vale la pena resaltar, como el hecho de que exista en ambas una clasificación de los sonidos y los colores correspondientemente, lo que genera una estabilidad o disonancia de acuerdo a la escala musical o cromática elegidas para la composición, dependiendo del orden de uso de las mismas. Así, tenemos hasta el momento correspondencias pictórico-musicales en el orden de las escalas, organización y composición según las elecciones de los artistas en ambas disciplinas. Teniendo en cuenta todo esto, se realizó el experimento registrado el cortometraje bajo el nombre de “Tonalidad” donde se realiza el diálogo entre color y tono musical (ver anexo 23).

- Ritmo

Vimos cómo este término, a pesar de que aparentemente puede ser exclusivo de la música como disciplina, también es utilizado en todas las demás prácticas artísticas, desde la literatura hasta el teatro. Kandinsky nos sugiere la posibilidad del ritmo en la plástica de varias maneras, donde cada forma plástica es realizada con tempo y ritmo desde su nacimiento en el trazo del artista, así como las formas acabadas, donde el espectador puede observar el movimiento de las formas puras en la sugerencia del ritmo como parte de la esencia primitiva de las formas, las líneas y los puntos dentro de una composición pictórica. En la presente monografía, se encontró

la manera de unir -desde el lenguaje artístico- la expresión del ritmo musical por medio del ritmo pictórico y viceversa en el film minuto número 5 llamado “Ritmo”.

- Armonía

En el presente trabajo monográfico fue muy interesante el desarrollo que sobre este término se realizó, ya que nunca se vio por separado la armonía en pintura y en música. Desde los primeros experimentos estaban completamente unidas las dos concepciones en una sola, ya que se elaboró en la obra (film minuto número 1) una especie de contrapunto acumulativo, donde absolutamente todos los elementos visuales tenían correspondencia con los elementos musicales, las líneas musicales eran independientes entre sí al igual que los elementos plásticos, había una interacción acumulativa y simultánea entre todos los elementos, además de tener en cuenta los factores de la composición armónica del color.

- Sinestesia

Es la activación de varios campos perceptuales a partir del estímulo dado por un campo perceptual de origen, permitiendo experiencias multi-sensoriales. La sinestesia fue uno de los términos abordados para describir la experiencia creativa en la intersección músico-pictórica. Sin embargo, vimos cómo el término fue tomando un rumbo donde se pueden abarcar no sólo los sentidos físicos sino todas las maneras de percibir los fenómenos estéticos, es decir, que nos permite explorar la creación artística desde la holística del ser humano, en sus múltiples dimensiones perceptuales, a lo que decidimos llamar *sinestesia espiritual*.

- Sonido interior – espiritualidad

Kandinsky fue una de las grandes figuras teóricas desarrolladas en el presente proyecto, y en sus reflexiones se procura la indagación sobre aquellos elementos que caracterizan un arte “auténtico”. El sonido interior en esta monografía fue utilizado como una categoría de análisis en el total de la experiencia (tanto en la exploración personal, como en el trabajo realizado por todas las personas que participaron de la obra “Tonadas sobre lienzo”), ya que significó la manera de traducir el lenguaje verbal al lenguaje artístico, ya que, tanto la música como la pintura, contienen esencias y elementos propios que se pudieron desarrollar en cada experiencia creativa. Así mismo, la intersección músico-pictórica permitió el despertar de la intuición consciente e imprimió dicha experiencia en el interior profundo de quienes participaron de la obra, o a lo que el propio Kandinsky se refirió como el “alma”. Por lo anterior, se puede hablar de una experiencia del espíritu.

- Cine experimental

El cine experimental fue el medio de la experiencia creativa en la intersección músico-pictórica, y se utilizó de la manera que se encuentra descrita en el primer capítulo, sobre el cine.

- Obra abierta

La obra abierta se entendió en este proyecto desde el diseño de una experiencia, también llamado happening, donde no sólo había libre interpretación por parte de los receptores de la obra, sino que la obra era intervenida de muchas maneras, tornándose una obra “abiertamente abierta”, es decir, que se propuso una apertura categórica.

- Interpretación

Vimos a lo largo de la monografía cómo existen diferentes maneras de interpretar o apropiarse las obras de arte y la intersección pictórico-musical. Estuvo incluida la lectura alegórica de las obras, la lectura personal y la anagógica, entre otras; pero el punto de elevación de todas las formas de interpretación en el presente trabajo, sucedió en el contexto del dictamen dado por la *sinestesia espiritual*, donde ocurre lo que llamamos como el “despertar de la intuición consciente”, que tiene lugar en la implicación total del ser en el acto creativo interdisciplinar, momento que lo conduce al estado de meditación en el cual es inevitable el compromiso emocional, la emisión de recuerdos personales, el viaje interior del ser que movilizan la emergencia creativa. Esta sería pues la máxima de la interpretación encontrada en este trabajo.

4.2 Análisis de la experiencia del público: La obra se completa.

En este aparte nos referiremos específicamente al momento de la obra en que el público interviene musical y pictóricamente. En la intervención musical de los dibujos, se pudo observar que las imágenes podían suscitar un ritmo en los participantes, como lo señalan algunos de ellos cuando dicen: “Hice ritmo de lo que suscitaba la imagen partiendo de sonidos duros y graves” (Ver anexo 7). “Al tocar el plato busqué llevar el ritmo según las imágenes” (ver anexo 10). Lo anterior nos permite demostrar que la concepción del ritmo pictórico-musical en este proyecto fue claramente apropiada por el público creador. (sic).

Así mismo, algunos participantes hicieron la intervención musical de acuerdo a la experiencia del color y exploraron el instrumento de acuerdo a ello: “Lo que significan los colores es algo subjetivo cada color puede ser un recuerdo o una sensación. Cuando veo algo oscuro lo relaciono con notas graves” (ver anexo 5). Se dieron relaciones desde el movimiento de las formas, relaciones de velocidad o tempo pictórico-musical, “En la música manejé ritmos suaves y violentos cuando la imagen era mas rápida, oscura y variaban entre la lentitud y la rapidez” (ver anexo 2). Encontramos en esto que los aportes teóricos realizados por los autores trabajados en la presente monografía acerca de la tonalidad pictórica y musical y el movimiento de las formas plasticas en correspondencia al tempo musical, también presentan coincidencias, es posible que el público participante (por ser estudiantes de arte), tuviera un mayor grado de sensibilidad que le permitió las exploraciones logradas. (sic).

“A medida que se desarrolla el ser humano, se amplía el círculo de las cualidades que encierra en sí diferentes objetos y seres. Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente, un *sonido interior*. Lo mismo sucede con el color, que provoca sólo un efecto superficial cuando el grado de sensibilidad no es muy alto; el efecto desaparece al finalizar el estímulo.” (Kandinsky, 1996, p. 52).

Algunos de los participantes se refirieron a la intervención en términos más “psicológicos”, “Hice sonidos repetitivos, rápidos e invasivos” (ver anexo 11), llama la atención en particular el uso de la palabra “invasivos” refiriéndose al tipo de exploración sonora, ya que esto denota la

identidad personal con los dibujos, que en sí mismos contenían una incesividad dramática, tal como se menciona en la descripción de dicha animación. (sic).

En cuanto a la intervención pictórica de la música escuchada, se encuentra que varios participantes señalan como factor de mayor influencia en su intervención, la unión entre el color y la música, reforzando la concepción histórica que ha desarrollado el arte occidental alrededor de ésta concreta unión: “En caso de la pintura cuando escucho notas agudas el color se torna mas cálido , hacia los amarillos y rojos” (ver anexo 5), “La intervencion fue la exprecion de la música en el fluir del agua, mientras que el color se relaciona con el tomo de la musica” (ver anexo 10), “Plasmé el movimiento de las vibraciones y de las tonalidades que creía identificar” (ver anexo 11), “Busqué conectar la música con los colores” (ver anexo 14). (sic).

Hubo participantes que al escuchar la música pudieron pintar a manera de “dictado”, por así decirlo, tal como se sugiere en el primer capítulo de la presente monografía, cuando Kandinsky nos revela la ritmica de las formas plásticas y acerca del movimiento pictórico-musical, una participante del taller nos puede confirmar dicha afirmación: “Pinté imitando el ritmo con el moviemento del pincel, como habían varios sonidos superpuestos me quedó una pintura mezclada de colores” (ver anexo 9). (sic)

“En la imagen pinté dos plantas, una roja y otra azul, que muetran moviento y violencia, luego desde ellas dos animales saliendo que habitaban dos espacios ambiguos” (ver anexo 2), de la anterior cita podemos deducir que la participante experimentó un acto de intuición profundo, en el que los distintos campos perceptuales se movilizaron en torno a la creación.

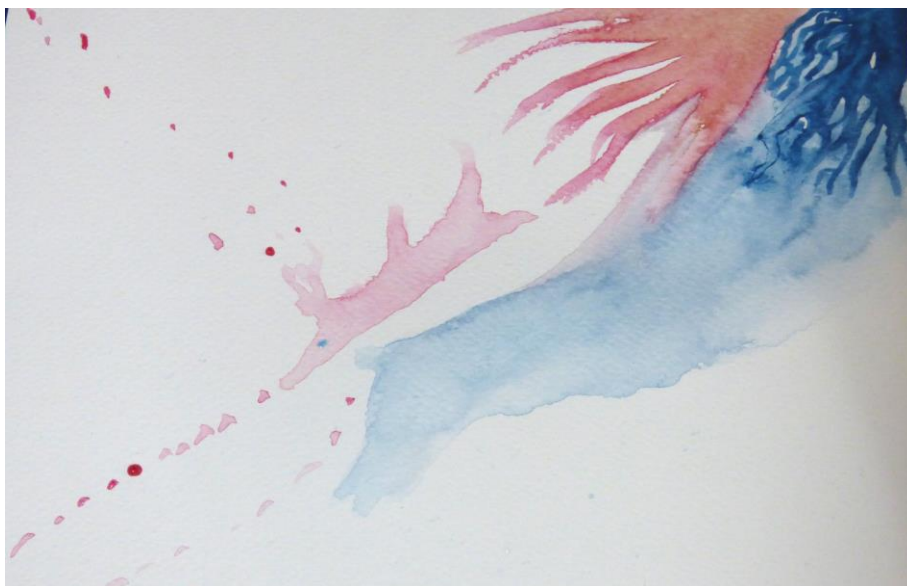


Ilustración 17 Acuarela realizada durante el happening.

Uno de los rasgos comunes en la intervención pictórica de la música, fue la implicación emocional como punto de encuentro entre las dos artes, varios de los participantes manifestaron que su intervención estuvo movilizada por un sentimiento, recuerdo o sensación correspondiente al mundo emocional personal y psicológico -si se quiere-: “La intervención fue subjetiva y abstracta en la medida que pinté experiencias y sensaciones personales que se evidenciaron en la utilización de los colores rojo, verde y amarillo” (ver anexo 3), “Pinté un vacío, una mezcla de colores que representaban la ansiedad del universo, la música ayudó a que esta pintura llevara una temática caótica y confusa” (ver anexo 6), “Pinté las imágenes que me evocaba la música sin perder la base con algo que atraviesa todo” (ver anexo 7), “Fue un momento de desahogo, tuve que hacer dibujos para expresar el sonido” (ver anexo 8), “Pinté desesperación, el sonido era ligero pero dramático, me hizo pensar en desesperación” (ver anexo 12), “Pinté bolitas felices” (ver anexo 13), “los temas que me inspiraban o que me llamaban la atención, los que eran fuertes” (ver anexo 14). La conexión que se establece en este caso, tiene que ver con el despertar

de la conciencia intuitiva, donde se implica el ser en su integridad y se manifiestan las respuestas estéticas desde lo profundo. Sobre ello nos aporta el profesor Luis Hernández al decir: “Al tocar una pieza o una obra musical basados en las artes plásticas se pueden evocar ideas o imágenes extra musicales en la mente de los espectadores generando diferentes estados emocionales; de esta misma forma el arte plástico se puede inspirar en otro, generando aquellos discursos o diálogos” (ver anexo 19). (sic).

Fue común para los participantes de la experiencia, que al permitir la implicación de todo su ser en la emergencia de la intuición consciente, se vieran personalmente comprometidos en la libre actuación de la creatividad, “el qué hacer en este caso sería pintar o dejarse ir. Se experimenta de más un devenir de emisiones internas que se asemejan al sonido que se escucha...” (ver anexo 1). Se puede decir, que este tipo de experiencia lleva al “público creador” a un estado de meditación que inevitablemente conduce hacia la expresión del mundo interior, al viaje hacia sí mismo (muy de acuerdo con las teorías de Kandinsky), de modo que la gran mayoría de los participantes experimentaron efectos emocionales y lo expresaron con palabras fuertes y que atienden por completo al mundo personal:

“experimenté la necesidad de sentir el color a partir de la música. Cómo se necesitan entre sí para recrear un recuerdo o un anhelo que me hizo sentir inpotente... recuerdos que me producían insatisfacción, impotencia y en momentos me sentí libre” (ver anexo 3), “sentí principalmente nostalgia... Como afán de expresar lo que escuchaba, fue muy interesante el ejercicio” (ver anexo 5), “sentí algo de confusión... un poco de caos y un ambiente de frialdad” (ver anexo 6), “sentí mucha soledad. Sentí desasociado e intranquilidad” (ver anexo 7), “La pintura de una

mujer y un hombre con un gesto de lamento o amargura mezclado con la música que lo acompaña me causó alguna sensación de amargura o angustia... Los sonidos que aparecían hacían que moviera el pincel abruptamente y pintaba imágenes fuertes o profundas y alargadas” (ver anexo 9), “Sentí un poco la sensación de soledad, hasta el momento en que el color comenzó a correr, pues allí la sensación se transformó en una sensación de ansiedad” (ver anexo 10), “Los sonidos y los colores generaban sentimientos de tristeza (azul), de rabia (rojo), de angustia (morado)... Me encontré con emociones relacionadas con los colores, con la mezcla y con la rapidez de la música” (ver anexo 11), “Muchos cuestionamientos y estaba interesado... Me sentía liberando sentimientos y emociones” (ver anexo 12), “Sentía Tristeza cuando veía el cortometraje... Sentía Felicidad cuando pintaba” (ver anexo 13). (sic).

En suma, se puede decir que la obra tomó el rumbo que cada quien desde su subjetividad le quiso dar, sin embargo encontramos rasgos comunes entre las experiencias propias de cada participante, logrando así que la obra tomara un rumbo espiritual colectivo, casi a manera de acto poético. Dice el profesor Luis Hernández: “Lo maravilloso de este mundo es que las relaciones para cada persona pueden ser diferentes, cada ser humano puede lograr diálogos y relaciones entre estas ramificaciones del arte” (ver anexo 19).

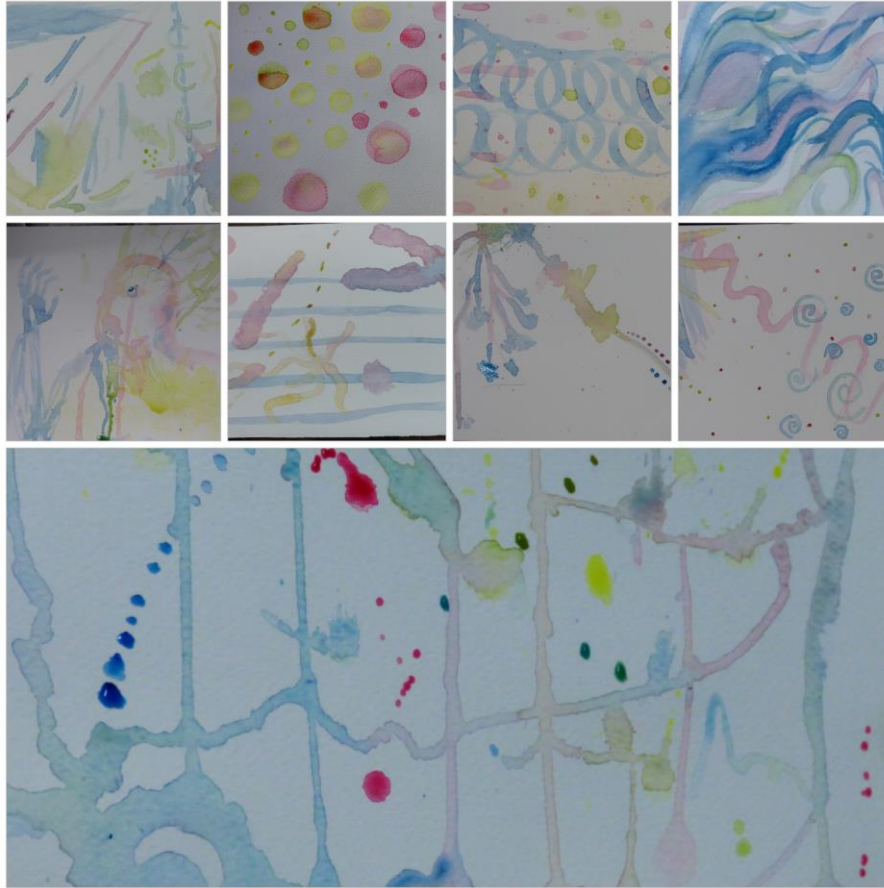


Ilustración 18 Acuarelas realizadas durante el happening

Tras haber realizado esta investigación sobre la experiencia creativa en la intersección músico-pictórica a partir de la presentación de una obra “abiertamente abierta” o *happening*, en el espacio académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional llamado “seminario interdisciplinar”, realizaremos las correspondientes conclusiones del presente trabajo monográfico.

Conclusiones

Se puede generar una experiencia creativa en la intersección músico-pictórica a partir del diseño de una obra “abiertamente abierta” por cuanto se pone en práctica el lenguaje artístico de manera directa y por los medios correspondientes de cada arte puestos en acción y diálogo interdisciplinar.

Se encontró, por medio de una breve revisión histórica del arte occidental, que la inquietud por agrupar dos o más manifestaciones artísticas en una sola obra de arte ha sido una constante histórica y que han sido muchos los artistas que desarrollaron sus discursos por estos medios.

Se encontraron numerosas relaciones músico-pictóricas que permiten reflexionar sobre la experiencia creativa, desde la sinestesia, la sensibilidad humana, la unión los campos perceptuales e incluso la espiritualidad, para finalmente, a partir de dichos hallazgos, extraer patrones de creación que permitieran la emergencia de una propuesta personal artística.

El cine es un instrumento muy eficaz por su riqueza discursiva en la elaboración de propuestas interdisciplinares y su natural capacidad para integrar diversas artes.

La intersección músico-pictórica ha demostrado ser una herramienta poderosa en el desarrollo creativo de los artistas que se acercan a este tipo de diálogos interdisciplinares en sus prácticas particulares, gracias a la mirada holística que aporta en la práctica creativa.

“Tonadas sobre lienzo” es una propuesta novedosa y de gran importancia, ya que, como vimos, la teoría es apenas una pequeña parte de lo que se requiere para la formación artística, pero bien se pudo demostrar que la experiencia es la única capaz de despertar la intuición consciente como el elemento que construye el verdadero sentido de la creación artística.

Se resalta que este tipo de abordaje práctico-experiencial de la interdisciplinariedad no es muy común en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional (a pesar de la existencia del “seminario interdisciplinar”), por tanto, se sugiere una mayor aplicación de este tipo de experiencias que potencien el desarrollo de la sensibilidad de los artistas y futuros maestros que se forman en esta universidad.

La realización de este proyecto fue de suma importancia en el proceso personal como artista, pedagoga e investigadora, ya que se apropian muchas herramientas académicas y artísticas, que permiten un más profundo desarrollo profesional, tanto en el aula como en el proceso artístico particular y su calidad humana.

Bibliografía

- (Art) Arts4x.com. (Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura) España. Recuperado de www.arts4x.com
- Compeán, Francisco Javier. (2011). *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral.
- (dic) diccionario de música – MEC.es. España. Recuperado de <http://recursos.cnice.mec.es/musica/glosario>
- Eco, Umberto. (1979). *Opera Aperta*. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. (1992). ISBN Obra completa: 84-395-2168-5 Printed in Spain - Impreso en España.
- Hernández, Luis Fernando. (2012). *Exégesis sonora de Dalí "Música descriptiva para guitarra solista, Basada en obras de Salvador Dalí"*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Monografía.
- Larrota, Daniel. (2010). *Relación entre la música y la pintura impresionista*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Monografía.
- Pavis (1996) *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Sedeño Sedeño Baldellós, A. M. (2007). *Historia de la relación música e imagen*. Sinfonía virtual, revista de música clásica y reflexión musical. ISSN 1886-9505. Tercera edición, Abril 2007.
- UdeA. (2014). *Investigación-Academia. La investigación y su relación con la calidad de los*
- Vasili Kandisnsky (1996) *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Paidós.

- Vera, Merilda. (2003). *Jesús Soto, el artista cinético y los hombres volaron de tus manos*.
<Cinta cinematográfica>. Venezuela. Cinesa, soluciones audiovisuales. J-00006794-5. (Vera,
2003)