

# INTERDISCIPLINA Y ARTE TOTAL FUNCIONALIDAD Y POLÍTICA

**Julsrud López, Sara\***  
Universidad de Guanajuato  
**González Compeán, Francisco Javier\*\***  
Universidad de Guanajuato  
México

## Resumen

Las manifestaciones creativas interdisciplinarias que se realizan en el contexto global del arte desdibujan las fronteras contenidas en los territorios disciplinares artísticos, a través de las diferentes conceptualizaciones de la multi, inter y trans disciplina encontramos nuevas funcionalidades y posibilidades para las manifestaciones creativas artísticas; dichas manifestaciones conllevan la evolución del medio y el lenguaje disciplinar a través de la convivencia entre diferentes símbolos y correspondencias. La convivencia interdisciplinar y de la obra de arte total, además proporciona una interesante muestra de las posibilidades de interacción tecnológica en el arte.

Dicha funcionalidad atañe en ocasiones al ámbito político, como podemos observar en tradiciones históricas emanadas del manifiesto del arte total de la escuela Wagneriana la cual contiene en sí misma una preocupación de índole social-política; dicha funcionalidad política adquiere rasgos filosóficos y místicos con la evolución del manifiesto interdisciplinar y la obra de autores como Scriabine, John Cage y Kandinsky; dichos autores pueden considerarse influencia en la obra de colectivos y autores de diferentes disciplinas los cuales en muchos casos trabajan eludiendo la centralización artística emanada de las características económicas que actualmente imperan en gran parte de los países occidentales.

**Palabras Clave:** Interdisciplina, Arte Total, evolución artística, escuelas artísticas.

\*Doctora. Profesor-Investigador de la Universidad de Guanajuato adscrito al Departamento de Artes Visuales. E-mail: sarajulsrud@yahoo.com

\*\*Doctor. Profesor-Investigador de la Universidad de Guanajuato adscrito al Departamento de Música. E-mail: javcompean@yahoo.com

**Finalizado:** México, Enero-2015 / **Revisado:** Abril-2015 / **Aceptado:** Junio-2015

## Abstract

Interdisciplinary creative events held in the global context of art blurs the lines contained in the artistic disciplinary territories, through the different conceptualizations of multi, inter and trans disciplinary we encounter new features and possibilities for creative artistic expressions; such statements involve changes in the average discipline and language through the coexistence of different symbols and correspondences. Interdisciplinary and the German *Gesamtkunstwerk* also gives an interesting example of the possibilities of interaction in the art.

Such functionality sometimes regards to politics, as seen in historical traditions emanating from the manifesto of all Wagnerian art school which contains in itself a concern of social-political nature; functionality that from politics becomes philosophical and mystical features with the evolution of interdisciplinary manifestos and works of artists like Scriabine John Cage and Kandinsky; these authors can be considered influential in the work of groups and artists from different disciplines who often work eluding emanating artistic centralization of economic characteristics that currently prevail in much of the Western art.

**Key words:** Interdisciplinary, Total Art, artistic development, artistic schools.

## Interdisciplina y Arte Total. Funcionalidad y Política

La disciplina, en el arte visual, es entendida como un grupo de técnicas y procedimientos que tienen un común denominador. Hablamos de interrelación cuando existe una relación recíproca entre dos o más individuos, cosas o manifestaciones; en el arte, la obra intermedial o interdisciplinar se refiere a aquellas obras que trazan una relación mutua entre dos o más disciplinas en una sola pieza; es por medio de la interdisciplinariedad como eje central en la obra de arte, que es posible encontrar un punto en medio de las dos partes en donde se comuniquen para así unir las. La interdisciplinariedad estimula tal comunicación que lleva a la hibridación de dos áreas o disciplinas ajenas como podría ser la escultura sonora o el arte multimedia, debido a que la interdisciplinariedad es aquello que está en medio de dos o más medios que ayuda a desdibujar las fronteras entre ambos y por tanto les permite trabajar juntos.

El uso de este tipo de prácticas pueden ser observadas a lo largo de la historia, varios son los movimientos artísticos que en los últimos 150 años han buscado crear interrelaciones entre diferentes lenguajes del arte en una sola obra, teniendo gran éxito en sus resultados; podríamos mencionar numerosos factores que sustentan la anterior afirmación, sobre el éxito de la creación interdisciplinar, ya que tenemos aún en nuestros días los múltiples ejemplos creados por movimientos artísticos visuales que anunciaban en sus manifiestos la realización de un arte total como son los futuristas, dadaístas, de la escuela Bauhaus, así como del movimiento fluxus los cuales han sido gestores de nuevas formas de expresión como la poesía visual, el arte sonoro, el performance, la instalación, entre otras más.

El término alemán “*Gesamtkunstwerk*” (traducible como “*obra de arte total*”) se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales, aunque su afán

era para todas las artes posibles:

Ni siquiera una sola capacidad ampliamente desarrollada de las artes individuales permanecerá sin utilizarse en la obra de arte integral (*Gesamtkunstwerk*) del futuro. (...) Así complementándose en el corro siempre cambiante, las artes hermanas reunidas se manifiestan y se dan a valer, bien sea en conjunto, bien a dúo, bien en solitario. (Wagner, 2007, p. 57)

Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes; la separación de las diversas disciplinas del arte las dividió en dos grupos: el primero contenía a la música, a la poesía y a la danza, disciplinas que a su parecer surgían de los desvelos de un “hombre artístico”, y el segundo grupo que incluía a la pintura, la escultura y la arquitectura mismas que las hizo dependientes del “hombre artístico” que necesitaba dar forma a “entidades naturales”. (Gompertz, 2013, p.236)

Wagner con su idea del arte total influyó a los creadores de su tiempo así como en las vanguardias artísticas de principios de siglo XX como puede ser visto en la obra de Wassily Kandinsky, artista visual nacido en Moscú en 1866 (Ruhrberg, Schneckenburger, Frike, Honnef. 2003. p. 745.), y considerado como uno de los precursores del abstraccionismo, el cual durante su vida establece “una serie de asociaciones entre los colores y fenómenos musicales” (González. 2012. p. 154), lo anterior a partir de la escucha de la ópera de Wagner “Lohengrin” en el teatro Bolshoi de Moscú durante el cual según, el autor del libro *¿Que estás mirando? 150 años del Arte Moderno*, Will Gompertz, escribe que Kandinsky declaró “Vi [...] colores [...] delante de mis ojos. Formas salvajes, casi enloquecidas se agitaban delante de mí” (Gompertz, 2013, p.337), esto motivó a Kandinsky a cambiar de profesión y migrar a Alemania para iniciar con sus estudios de arte visual; Además de la influencia de

Wagner décadas después, Kandinsky, también se influenciaría de la música de Schoenberg con la cual logra aún más sintetizar la forma y el movimiento; puede considerarse que la interdisciplinariedad trabajada entre el sonido formal y la pintura fue una de las múltiples motivaciones o herramientas que permitieron a Kandinsky el desarrollo de su obra.

Siguiendo con la línea dictada por Wagner con respecto al arte total, para 1909, Filippo Tommaso Marinetti literato fundador del movimiento de arte futurista, publica el *Manifiesto futurista* en el periódico “*Le Figaro*” de París. El futurismo es la vanguardia artística que significa el principio de la convivencia inter, multi y transmedial entre diferentes áreas disciplinares, lo anterior es observable en los diversos manifiestos artísticos publicados por sus miembros en activo durante los años que duró el movimiento.

En el manifiesto Futurista escrito en 1913 por Carlo Carrà “La pintura del sonido, ruido y olores” (*Manifesti La pittura dei suoni, rumori e odori*) se señala la originalidad de la propuesta futurista por la inclusión del elemento sonido y ruido a las obras visuales declarando que antes del siglo XX el arte fue del silencio ya que en el renacimiento, en el seiscientos y en el setecientos los artistas nunca se antes se habían planteado la posibilidad de representar el sonido y el ruido. Carrà también escribió que sería hasta la aparición de los impresionistas quienes, en su revolución, hicieron un tímido intento por representarlos, aclarando acto seguido la diferencia existente entre el tímido intento de los impresionistas al arte futurista quienes en sus obras abordaban de lleno estas nuevos elementos para así conseguir un “*arte total*”.

El artista futurista que incursionara un poco más en la unión del sonido ruido a la escena visual es Luigi Russolo quien en compañía de Ugo Piatti realizara su serie de intonarumori a partir de su manifiesto “*L'arte dei rumori*” publicado en 1913, en el manifiesto incita a otros artistas visuales a

construir aparatos que generaran ruido para ser incluidos en la orquestas tradicionales; con esto la hibridación entre la plástica y el sonido se oficializa e inicia una nueva era donde las disciplinas se mezclan para crear una experiencia sensorial más completa en el espectador, una que integrase todos los sentidos en una solo obra.

El Dadaísmo surge en Zúrich en 1916 con el Poeta Tristan Tzara, en un principio el Dadá se centraba como un movimiento literario en donde se organizaban veladas músico-literarias donde declamaban poemas sin sentido con un ruido de fondo, hoy en día nombradas como poesía fonética; más tarde abarcaría música, literatura, pintura, escultura, collage y ready-made. Marcel Duchamp artista dadaísta, compuso entre 1912 y 1915 tres piezas musicales: “*Erratum Musical*”, escrita para tres voces; “*La Mariée mise à un par ses célibataires même. Erratum Musical*”, la cual mezclaba un mecanismo instrumental con las instrucciones del sistema de composición para tocarla y que quedaría inmortalizada en el vidrio del mismo nombre que realizara Duchamp en 1915; y por último la tercer pieza la cual nombró como “*Sculpture Musicale*” pieza que se tienen bocetos incompletos de la idea y entiende la “escultura musical” en una fusión de lenguajes, recogiendo la vertiente espacial de la escultura y la temporal de lo musical, de ahí que la defina “como una emanación de sonidos provenientes de diferentes lugares, que dan origen a una escultura con dimensión temporal” (Citado en Guíjar, Fernando. *La revelación del ruido secreto. Una aproximación al arte sonoro desde la ciencia acústica*); las piezas llamadas “*Erratum musical*” y “*Sculpture musicale*” de Duchamp, se encuentran dentro de su obra que publicara en 1934 titulada “*Green box*”, la otra pieza titulada “*La Mariée mise à un par ses célibataires même. Erratum Musical*” con las instrucciones para tocarla, se encuentran solo en manuscritos los cuales pertenecen a colecciones personales, una copia la posee John Cage y la otra Teeny Duchamp. Existe la grabación realizada por el compositor Petr

Kotik de las dos primeras obras mencionadas (*Erratum Musical* y *La Mariée*); Kotik transcribió y ejecutó junto con su ensamble *S.E.M Ensemble* en la década de los setenta (1976) las piezas realizadas a partir de las anotaciones que dejara Duchamp dentro de la “*Green box*”.

Kurt Schwitters perteneciente al dadaísmo berlines perseguiría la creación de un arte totalitario, en su escrito “El concepto del *Merz*”, el declararía que su “objetivo es la obra de arte total *Merz*, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística”. (González García, Calvo Serraller, Marchan Fiz. 1999. p. 223). “*Merz*” para Schwitters significa “nueva modalidad de la simultaneidad y del collage” (González, Calvo, Marchan. 1999. p. 202) cuyo propósito perseguía la creación de la obra de arte total.

La escuela Bauhaus surge en Alemania es fundada en 1919 por Walter Gropius el cual tenía la idea de la arquitectura como un espacio donde convergen todas las artes, Bauhaus significa casa de la construcción, Amalia Martínez en el libro de su autoría “*Arte y Arquitectura del siglo XX. Vanguardias y utopía social*” comenta que en el escrito fundacional se lee:

La meta final de toda producción artística es la construcción... Creemos juntos la nueva construcción del futuro que será todo un conjunto: Arquitectura y escultura y pintura. (Martínez. 2001. p. 108)

En la década de 1920 Lazlo Moholy Nagy que fuera profesor de la escuela Bauhaus, trabajó sobre soportes fonográficos al realizar intervenciones directas con “signos gráficos” a los discos para gramófono; Moholy Nagy al trazar incisiones directamente con una punta de metal sobre los surcos del disco para gramófono trabajó en base a una simbiosis entre la gráfica y el sonido, él opinaba que:

Los signos gráficos posibilitan la exposición de una escala tonal gráfica-mecánica nueva, es decir, el origen de una armonía mecánica nueva, al

estudiar signos gráficos de una manera individual y proponer una ley con respeto a su relación. (Laboratorio de Creaciones Intermedia. 2004. p. 80.)

A este quehacer se le unirían varios compositores que siguieron la experimentación a lo largo de la década de 1930 como es el caso de los músicos Hindemit y Toch, quienes al igual que Moholy Nagy, realizaron obras a través de la intervención directa sobre discos grabados para gramófono. En junio de 1930, introducen a la escena musical lo que Toch definiera como “*grammophonmusik*”, un nuevo tipo de composición basado en el intento de crear una nueva pieza a partir de la intervención directa de discos grabados para gramófono, esto sucedió durante el concierto titulado “obras originales de discos para gramófono” (*Originalwerke für Schallplatten*) presentado en Berlín.

La escuela Bauhaus es cerrada en 1933 por el partido Nazi, pero la utilización de sonido en conjunto con el arte visual no se detendría con eso sino que seguiría evolucionando a través de las propuestas de músicos y artistas plásticos que migrarían huyendo de la guerra a diferentes países del mundo, siendo los Estados Unidos de América una de las paradas más recurrentes por ellos.

Es justamente un alumno de un compositor exiliado, aquel que es considerado por diversos autores como Brandom Labelle que escribiera el libro “*Background noise: perspectives on sound art*” como el principal artista que influenciaría el desarrollo del ruido y del sonido como expresión artística, a partir de la década de 1950 en los movimientos de vanguardia que surgieron contemporáneos a esos años, como fue el fluxus, el happening y posteriormente el performance: John Cage.

Jonh Cage, músico compositor de formación, después de estudiar primero con Henry Cowell y posteriormente con Arnold Schönberg (Schoenberg), dedicó su vida al estudio del sonido ruido ya que para él todos los sonidos pueden ser música, incluidos el silencio, al cual definía como “todos los

sonidos que no hacemos consientes” (Licht. 2007. p. 85) Cage precursor de la música aleatoria así como la electroacústica, opinaba que la música está en todas partes, en todos los sonidos que nos rodean, el declara: “a donde quiera que valla, yo siempre escucho a los objetos” (Licht. 2007. p. 200), Cage creía firmemente que “la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe” (Ariza Pomareta. 2008. p. 94) concebía al sonido como un arte posible de apreciar a través de todos los sentidos, una idea no muy separada a lo que el compositor Igor Stravinsky hubiera declarado años antes a Cage: “la música se percibe tanto por los oídos como por los ojos” (Ariza. 2008. p. 94).

Las partituras de John Cage son un cúmulo de formas gráficas que, debido a que no utiliza la escritura formal musical, necesitan de la traducción de las mismas para poder ser interpretadas por un solista. Cage tiene una variedad de partituras representadas con dibujos y diagramas, la partitura de su Dúo para Platillo y Dúo de Piano, Trío, etc., “*Cartridge Music*” consta de 20 láminas numeradas con diversas formas impresas, una lámina transparente con puntos, una lámina transparente con círculos, una lámina transparente con un círculo dividido en forma de cronómetro, una lámina transparente con una línea curva punteada y un círculo en uno de sus extremos (Ariza. 2008. p. 94); a través de la superposición de las láminas siguiendo diferentes pasos es que la pieza se desarrolla. Al igual que Cage, Christian Rosset en la década de los 60 del siglo XX, realiza varias partituras gráficas señalando la no existencia de ninguna ruptura entre la actividad realizada como artista plástico y compositor (Ariza. 2008. p. 107).

Dick Higgins, cofundador del movimiento Fluxus que fuera alumno en la clase de composición de John Cage en *The New School of Social Research* en la ciudad de Nueva York entre 1958- 1959 también puede ser mencionado dentro de aquellos artistas que trabajaron entre el grafismo musical y la

gráfica; un buen ejemplo de eso es su serie *A Thousand Symphonies* (1967/97) en donde a través de pintura esparcida de forma aleatoria, compone, sobre papel pautado, diversas piezas musicales a lo largo de tres décadas.

En 1966, Dick Higgins escribió el ensayo “*Statement for intermedia*” (1966), en dicho ensayo menciona por primera vez el término de arte intermedial; Higgins escribió que el Fluxus, al igual que los cubistas, buscaba tener una visión diferente de las cosas, agregando que a diferencia de los primeros, los artistas del Fluxus pedían una búsqueda más global y totalitaria; lo anterior, era permitido en parte gracias a la evolución temporal y artística, ya que los tiempos para mediados de siglo XX, a diferencia de principios de siglo con los cubistas, ya habían cambiado, la tecnología junto con los medios masivos de comunicación comenzarían a representar a una sociedad global de consumo y guerra, por lo que para ellos era necesario crear un arte intermedial, es decir, un arte en el cual se combinen dos o más disciplinas en una obra.

El futurismo, el dada, la escuela Bauhaus y el fluxus dictaron pauta para la hibridación de varias disciplinas con el fin de crear un arte totalitario que conjugase todos los sentidos, a partir de ellos la convivencia intermedial entre las artes, fue y es cada vez más totalitaria logrando con ello la creación de nuevas y diversas convivencias entre distintos medios como puede ser la experimentación intermedial entre el sonido y la plástica sobre discos de vinilo, como lo hizo el artista Canadiense Ian Murray entre 1969 y 1970, al intervenir directamente con una punta de metal para luego estamparlos sobre papel (Ariza. 2008. p. 100); su serie “*Radius Etch-Flock Repetition*”, consta de cuatro discos de vinilo intervenidos a manera de grabado, al realizarles una incisión radial para provocar, al sonar el disco, que este brinque de forma aleatoria provocando una indeliberada sonoridad (Ariza. 2008. p. 98); el resultado de la serie “*Radius Etch*” se muestra en 1972

dentro de la galería “Halifax” en Canadá, y es un audio-cassette que contiene 60 minutos de grabación originada de los cuatro discos de vinilo intervenidos (*Radius Etch-Flock Repetition*).

En cuanto a la utilización de los signos gráficos de la escritura musical en combinación con técnicas gráficas podemos mencionar a, Hanne Darboven artista conceptual alemana, que realiza a principios de la década de los ochenta (1980) una serie gráfica titulada “Wende >80<”, en la serie Darboven, cuya formación es de pianista, en base composiciones para órgano de su propia autoría, realiza una correspondencia entre números y notas para, con la ayuda de un compositor, orquestarlas y grabarlas en once discos de larga duración, incluyendo dentro de la misma serie, 416 litografías e impresiones en offset, donde mezcla sobre las partituras grafismos y textos.

En 1986, K. P. Brehmer realiza su obra cuyo título es “*Komposition für Tim Wilson II*”; es un dibujo en espiral que imita los microsurdos grabados que poseen los discos de larga duración, a manera de homenaje a Tim Wilson, británico que tenía la habilidad de “leer” los surcos de un disco de vinilo, Wilson podía identificar qué estaba grabado en el disco con solo observar los microsurdos. (Ariza. 2008. p. 99). Ese mismo año (1986) Stuart Sherman produce su obra “Lissten” en donde según las palabras de Javier Ariza “combina elementos gráficos con ideas sonoras” (Ariza, P. 2008. p. 99); la obra es un “disco” armado de dos partes: una mitad es un disco de vinilo y la otra mitad es una partitura, ambas pertenecientes a “La sonata en Si bemol mayor” de la autoría del compositor Franz Liszt (Ariza. 2008. p. 99).

Paul DeMarinis, artista estadounidense, compositor de música electrónica, artista multimedia y programador de videojuegos para la compañía Atari inc., y Scholastics software; produce entre 1989 y 1993, “El Efecto Edison” (*The Edison effect*), esta es una serie en la cual DeMarinis usa diferentes

dispositivos de reproducción de sonido para sondear a través de un rayo láser, al igual que se leen los surcos del CD, los surcos de discos de vinilo así como de cilindros de grabación y otros objetos para reproducir su sonido, logrando con gran éxito la reproducción del sonido en los diferentes soportes fonográficos.

Con respecto a proyectos interdisciplinarios en México, entre la gráfica y el sonido, propuestas que unan a ambas a través de un concepto en común, existen algunos colectivos y artistas que experimentan con ambas disciplinas; un ejemplo de ellos es el grupo de creación interdisciplinaria de nombre “Música de cámara”, creado en México en 1984; el grupo realizó un proyecto el cual gira en torno a las relaciones sinestésicas de la representación gráfica de la partitura con su evocación y poética sonora, es decir para este grupo, el cual es conformado por Ángel Cosmos, Arturo Márquez y Juan José Díaz Infante, el interprete es clave en la decodificación de los signos gráficos que contienen las partituras: “el músico ve, y, en consecuencia, crea sonido” (Ariza. 2008. p. 109).

Otro ejemplo aparte de Ian Murray de artistas que han realizado un grabado sobre algún tipo de soporte fonográfico es Ioulia Akhmadeeva, Maestra grabadora de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, de nacionalidad Rusa, gran parte de su vida ha radicado en la ciudad de Morelia Michoacán, México, en donde se desempeña como artista y docente; Akhmadeeva en 2004 realizó una serie de grabados titulada “Memoria Grabada” en donde, en palabras de la artista: “plantea imágenes que reflexionan en catástrofes antiguas y contemporáneas de su vivencia personal así como del mundo que le ha tocado vivir”; en la serie mezcla técnicas tradicionales así como contemporáneas de la gráfica incluyendo en las imágenes impresiones de discos compactos “Grabados” directamente con una punta de metal, ya que para ella:

Un CD grabado con una imagen grabada sobre él y posteriormente impresa, guarda la memoria que reflejan sus pensamientos sobre la vida tan bella, rica y tan absurda que nos tocó vivir. (Akhmadeeva. catálogo “memoria grabada” 2004).

La necesidad de proponer mecanismos nuevos de producción de obra en el arte, hace indispensable la generación continua de nuevas vías para expresar una idea. A partir de la idea Wagneriana de la creación de un arte total, los movimientos de vanguardia del siglo XX y del gran progreso que han sufrido los soportes fonográficos y los materiales en los que son presentados, han facilitado la manipulación de los mismos para combinarlos con otras disciplinas entre ellas la gráfica, dando como resultado propuestas interdisciplinarias que al romper con las fronteras disciplinares que poseen como manifestaciones independientes y proponen nuevas lecturas que suman a cada una de las mismas.

### **La otra línea, de Wagner a Scriabine; política, mística y el arte sinestésico.**

El término “arte total”, tal como lo conocemos ahora, fue empleado por primera vez, por Richard Wagner, músico alemán del siglo XIX, quien se refería con esta etiqueta, a cierto tipo de “Ópera” en la que se unieran varias disciplinas al mismo tiempo en el foro. Existen antecedentes en la música de Berlioz y Franz Liszt:

Las sinfonías del francés Héctor Berlioz tendrán un carácter programático, dando unidad a sus movimientos por medio de un motivo conductor. (...) a diferencia de los verdaderamente románticos, que consideraban a la música autosuficiente en la expresión; Liszt y sobre todo Wagner ya no piensan así, pues buscan apoyarse en el significado de las palabras (historia, etc.) que serán reforzadas por la música (poemas sinfónicos). (Alcover, laFuente, 2011, pp. 341-343)

Para Wagner, no bastaba con el hecho de que distintas manifestaciones creativas nos fueran ofrecidas de manera simultánea,

el esfuerzo no era solo de forma, cabe destacar, que le era un requisito el hecho de que todas las disciplinas artísticas debían mantenerse en lo posible, en un mismo plano de importancia, hacer lo necesario para que no estuvieran solamente acompañando a la música, sino unidas de forma intrínseca a ella. Había además, un componente comunitario fundamental para definir una ópera como obra de arte total: la búsqueda de una experiencia trascendente para el público, así como conseguir una transformación de la sociedad por medio del arte, para de esta forma, conseguir el efecto de la creación de un arte nuevo, al que le acuñó el término *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total):

El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del *afán común de todas las artes* por comunicarse del modo más inmediato a la *opinión pública común* (...) Ni siquiera una sola capacidad ampliamente desarrollada de las artes individuales permanecerá sin utilizarse en la obra de arte integral (*Gesamtkunstwerk*) del futuro. (...) Así complementándose en el corro siempre cambiante, las artes hermanas reunidas se manifiestan y se dan a valer, bien sea en conjunto, bien a dúo, bien en solitario, de acuerdo a lo exigido por la acción dramática, que es la única que da la medida y señala un objetivo. (Wagner. 2007, p. 57)

Wagner utilizaba textos mitológicos que podían ser encasillados dentro del sentimiento nacional alemán, para de esta forma, conseguir una más profunda interacción con el público, las historias de “Parsifal”, “las Walkirias”, “Tristán e Isolda”, eran bien conocidas por su público. Como una consecuencia de su época, así como de su búsqueda de una experiencia de vida a través del arte, podemos afirmar que algunos de los rasgos más característicos de las óperas de Wagner, pueden considerarse el deterioro de la razón para favorecer la exaltación sensorial, el nacionalismo, y la exaltación de lo instintivo.

Paralelismo al Drama Griego con la búsqueda de una experiencia comunitaria

que utiliza Wagner en su ciclo de óperas, al incorporar textos que eran familiares al pueblo alemán, Wagner busca la interacción a fondo con su público, esperando el crear una experiencia trascendental, más que de entretenimiento banal en los asistentes a la experiencia artística. Un arte comunal, que a través del conocimiento compartido del drama representado, permita la elevación de los asistentes a ser participantes de la obra:

“¿quién será el artista del futuro? ¿el poeta? ¿el actor? ¿el músico? ¿el artista plástico? – Digámoslo en una palabra: *el pueblo. El mismo pueblo, al que hoy en día nosotros mismos le debemos la única obra de arte verdadera que habita en nuestro recuerdo y que no hemos imitado sino deformándola; el pueblo que es el único que le debemos el arte en general*”. (Wagner. 2007, p. 164)

Esta unión del público con la obra, parece ser una de las metas fundamentales en la búsqueda de la obra de arte total, búsqueda que aún en nuestros días parece continuar. Siguiendo un impulso similar al de Wagner, el pianista y compositor ruso, Alexander Scriabine, en el siglo XIX no solo establece una correspondencia de colores con la música, en lo que podríamos describir como una “correspondencia sinestésica”, sino que además, en su obra inacabada “Mysterium” que comenzó a principios del siglo XX, nos recuerda este anhelo por la creación de un arte comunitario, el cual recuerda la participación de los griegos en sus eventos artístico-político-religiosos.

“Mysterium” de Scriabine, obra inacabada, nos llega a través de bocetos que el compositor nos dejó, así como de reconstrucciones de una fracción de la obra que han abordado diferentes artistas. Estaba planeada como una obra monumental, de siete días de duración continua, en un “templo” construido *ex profeso* para la representación, dotando con esto a la obra de un componente místico-religioso.

Del mismo modo, cuando en la Grecia antigua se realizaba el festival a Apolo, a los

Bacantes, o a otra divinidad, interactuaban la arquitectura, la escultura, la danza y la música en una experiencia artística que no solo tenía componentes creativos y religiosos, además contenía una fuerte carga política, que quedaba subrayada por la sensación mística de poder que envolvía a la población asistente al acto. Esta carga política de la obra de arte total, podemos vislumbrarla en la unión de texto y música que se realizó durante el movimiento de Reforma y Contrarreforma religiosa de la sociedad europea en el siglo XVI.

En la actualidad, esta búsqueda del “arte total” es retomada por las posibilidades que la tecnología unida al arte, nos brinda. Cuando en 1895 los hermanos Lumiere comienzan a proyectar diferentes actividades cotidianas por medio de un cinematógrafo, podemos considerar que comienza la historia (polémica) del cine, como una nueva forma de arte total. En un comienzo el cinematógrafo permite la inclusión de un concepto nuevo en la historia, la proyección en un espacio fijo de imágenes en movimiento, supone una revolución en el mundo del arte visual; por esta misma vía de la unión tecnología-arte, pronto, lo que conocemos como cine incorpora el sonido y el color a sus proyecciones, y con esto, de inmediato, el texto y el guión se hacen presentes en la obra cinematográfica como una parte integral de la obra.

Como espectadores podemos darnos cuenta en distintas obras de estos autores, del afán artístico detrás de la obra, que sobrepasa lo que se ha vuelto un común denominador del cine, como una mera forma de entretenimiento cotidiano; nada más alejado del concepto de “obra de arte total”, que a través de la historia, nos da referencia al arte como una herramienta para la búsqueda de la mejora del hombre y de la sociedad.

En algunas de las obras del género, podemos contemplar cómo se les dota además de un trasfondo político (defensa de derechos civiles, denuncia social, etc.) o de contenidos de búsqueda filosófica u onírica (Bergman o Lynch), al dotar a la imagen en movimiento de

estos contenidos de fondo, podemos afirmar que el contenido y búsqueda del director de cine, en este caso se vuelve artística, ya que en un paralelismo que viene desde Grecia y el romanticismo alemán, se busca, por medio de la unión de distintas disciplinas artísticas, crear una sensación de vinculación casi mística en el espectador, transformar su mundo y/o mejorar el entorno social en el que vive.

Quedaría por observar si el espectador realmente puede ser calificado como un elemento más de la obra artística en el medio cinematográfico, objetivo que tradicionalmente persigue la obra de arte total. En el cine, observamos la desventaja de la poca o nula participación del espectador en la obra, el público se encuentra “adherido” a la butaca y queda como un mero “vidente” de la pantalla de proyección, desvirtuando así, uno de los propósitos más fundamentales del arte total.

Una vía de exploración paralela al arte total a través de la historia podemos encontrarla en lo que conocemos a día de hoy como “arte sinestésico”, un rompimiento de fronteras con enfoques distintos al arte total, de búsqueda de correspondencias entre diferentes disciplinas artísticas en las cuales, sus elementos propios disciplinares se “correspondan” de una manera simbólica con los elementos de otra disciplina, se vuelvan equivalentes.

El uso de la electricidad aplicado en el arte sinestésico puede ser encontrado en Estados Unidos de América en 1877, con el instrumento de Bainbridge Bishop, al que le llamó simplemente “Órgano de color”. Recibiendo influencia de los trabajos clásicos de Grecia, en particular de Aristóteles, así como de la teoría de armonía de colores de Chevreul y Field; Bainbridge manifestó un interés temprano por la posibilidad del establecimiento de una correspondencia sinestésica entre el sonido afinado y los colores, realizando sus primeros bocetos de correspondencia a partir de las proporciones armónicas del sonido. Años después, decidió

retomar la idea de “pintar la música”, (Bishop. 1893, p.2) decidió partir de la construcción del instrumento, y paralelamente, trabajar la correspondencia.

A principios del siglo XX, numerosos pintores retoman la idea de la correspondencia sinestésica en las artes, en principio, como un medio para conseguir una nueva expresión que no fuera encontrada en el mundo académico de la forma y la pintura realista, como una herramienta para la abstracción en la pintura.

Encontramos como uno de los importantes representantes de dicho enfoque al pintor ruso Kandinsky, el cual continúa con el análisis de los elementos pictóricos de la *Línea* y el *Plano*, asignando diferentes funciones subjetivas a estos elementos y sus posibles variaciones con elementos funcionales comunes a todas las artes, y es por estos medios con los que crea su propio lenguaje pictórico; que lo lleva a afirmar que: “Así como en la música cada construcción posee su propio ritmo...igual sucede con la pintura”. (Kandinsky, 1981, p. 118)

Kandinsky realiza una exposición en Londres en 1913, con una serie de cuadros no-figurativos, abandonando por completo la figura para conseguir un efecto sonoro con su pintura, y en palabras del crítico Roger Fry, “...son pura música visual, y no tengo duda sobre la posibilidad de expresión emocional con tales signos visuales abstractos”. (V.V.A.A. 1973, p. 21)

Existen cartas de Kandinsky al músico compositor Arnold Schoenberg (1874-1951), con quien tuvo una importante colaboración intelectual, y Schoenberg en su libro de “Armonía”, describe:

Todo acorde, toda progresión musical es posible. Pero presiento ya hoy que también aquí existen determinadas condiciones de las que depende si utilizo esta o aquella disonancia. (Schoenberg, 1922, p. 32)

Esto lleva a Kandinsky a considerar a Schoenberg como un descubridor de verdaderas fuentes de nueva belleza. Para Kandinsky, estas fuentes eran las mismas para todas las artes, y que se encontraban en parte, en el mundo espiritual e interior de la *psique* humana. Mundo espiritual, que se convierte su fuente creativa, y que era compartida por Schoenberg.

Schoenberg consideraba que el parámetro que se encontraba aún más lejano de un sistema de ordenamiento en la música era el “color” o timbre musical, al que llamó “color tonal” (*Klangfarbe*), refiriéndose a la afinación, y a las leyes de la armonía, las consideró como una mera subdivisión del manejo del “color tonal”; y como una “mira al futuro” a la posibilidad de una “melodía de colores”, basada en la “unidad” del color tonal, que “Nos llevará más cerca a la materia ilusoria de los sueños” (Schoenberg, 1922, p. 421), conectándonos a lo que considera como una “vida más completa”.

(...) cuando estos artistas de origen preferentemente pictórico, se plantean una pintura en movimiento que tecnológicamente ya se lo permitía la filmación fotograma a fotograma, chocan con el tiempo cinematográfico ¿Se puede hacer una película sin contar una historia? ¿Qué sentido tiene moverse una pintura? Para resolver este dilema, recurren a un lenguaje no mimético que utiliza el tiempo, y ese es la música. Pero no para utilizarla como ilustración sonora de las imágenes, sino para crear una conexión estructural con su lenguaje. De esta forma recogen formas transdisciplinarias comunes a los dos: el ritmo, la armonía... , como otras propias del lenguaje musical: sinfonía, fuga, preludio, ballet, etc. (Molina. 2009, pp. 3,4)

La herramienta digital y sus posibilidades de conjuntar en un solo “paquete” diferentes tipos de estímulos visuales y sonoros, son una de las últimas manifestaciones trascendentes encontradas en el arte sinestésico del siglo XX; continuando la misma línea propuesta

por Fischinger y múltiples cineastas del “cine absoluto”, el arte sinestésico creado con herramientas digitales hace uso de la animación y las correspondencias entre estímulos de diferente índole.

Como toda herramienta, el uso de la plataforma digital permite nuevos tipos de interacciones y usos de los elementos ya existentes, tal es el caso del procesamiento en “tiempo real”, mediante el cual, es posible crear animaciones cuyo movimiento esté supeditado a los parámetros emitidos en el momento por la música, o viceversa. Las posibilidades del procesamiento en tiempo real, han creado además nuevas manifestaciones que manejan correspondencias de índole “Física” entre diferentes tipos de estímulos, como lo es la cultura “Vj” (Videojockey), cuyos exponentes procesan imágenes en el momento mismo de la ejecución musical, estableciendo parámetros de alteración o animación de la imagen de acuerdo a la información provista por la música o sonido. Para conseguir esto, es necesario *de facto* el establecimiento de correspondencias entre el sonido y la imagen, correspondencias que mediante el “filtrado” de los parámetros de uno de los estímulos, altera la emisión del otro estímulo; la música siendo alterada por los parámetros de la imagen, o más comúnmente en la cultura “Vj”, es a la inversa, la imagen y/o animación, siendo alterada en tiempo real, por la música.

Dichas colaboraciones de índole sinestésico tocan el contenido de artístico de una manera profunda, desde el planteamiento de contenidos estructurales que afecten al objeto artístico disciplinar a la forma de presentación pública del mismo. El Ensamble “*Vertixe Sonora*” de Galicia-España, trabajando en conjunto con la fundación “*Helga de Alvear*” trabaja la comisión de obras de música nueva con compositores de diferentes latitudes para la elaboración de música cuyos contenidos estén intrínsecamente relacionados con la obra pictórica de la colección de la fundación; obras

resultantes de la colaboración del ensamble han sido entre otras numerosas las obras “Solo II” para percusionista solo sobre la obra del pintor Queiroz “*Untitled 2008*” del compositor Javier Compeán (1978, Guanajuato-México) a través de la hibridación motívica (estreno en 2012), la obra de David Hernández Ramos “*Chiaroscuro*” y de Ramón Souto director artístico del ensamble “*Apertas para Matta-Clark*” (estrenos del 2012 en Galicia) todas trabajando de forma estructural con contenidos basados en “correspondencias” entre disciplinas artísticas.

El arte sinestésico contiene en sí mismo la posibilidad de múltiples variantes e interacciones entre diferentes disciplinas artísticas, el rompimiento de fronteras y la invasión de territorios considerados como exclusivos de cada disciplina artística, encontramos tantas variantes como posibilidades de combinaciones sensoriales existen en el cuerpo humano, y sus posibilidades imaginativas; el arte sinestésico no es exclusivamente realizado por “sinestetas clínicos”, sino por artistas, seres humanos con capacidad imaginativa, técnica y oficio en su propia disciplina, lo cual, los lleva a expandir su campo de trabajo hasta concretar esta “invasión” establecida por medio de “correspondencias” de otros lenguajes artísticos, además del que les es propio.

#### Referencias bibliográficas:

- Akhmadeeva, I. (2004). Catálogo de exposición gráfica “*Memoria grabada*”. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Alcover Alcodori, Francisco y laFuente Avedillo, Rafael. (2011). *La música y los instrumentos desde el Barroco hasta el s. XX*. Valencia: UMA Editores.
- Ariza Pomareta, J. (2008). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. 2º ed. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. (Colección monografías; nº 39).
- Ariza Pomareta, J. (2000) libreto del CD Rom de Ariza, Javier. [98.01]. Cuenca: Centro de Creación Experimental – Universidad de Castilla La Mancha.
- Bauer, Douglas. Brendan I. Koerner (ed.). (2006). *The best of technology writing*. Michigan: University of Michigan press.
- Bishop B. (1893). *A Souvenir of the color organ, with some suggestions in regard to the soul of the rainbow and the harmony of light*. New York: The De Vinne P.
- Gujar, Fernando. *La revelación del ruido secreto. Una aproximación al arte sonoro desde la ciencia acústica* [en línea] disponible en: [http://instalacionsonora.blogspot.com/es/](http://instalacionsonora.blogspot.com.es/) [Consulta 13/03/2015]
- Gompertz, Will. Federico Cooriente Basús (trad.) (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Santillana ediciones generales, S.L.
- González García, Calvo Serraller, Marchan Fiz. (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Vol. 147 de colección fundamentos. Madrid: Editorial Akal S.A.
- González Compeán, Javier. (2012). *Tonalidad Sinestésica*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Kandinsky, W.W. (1981). *De lo espiritual en el arte*. México D.F.: Premiá.
- Laboratorio de creaciones intermedia. (1984). *Ruidos y susurros de las vanguardias*. Valencia: UPV.
- Licht, Alan. (2007). *Sound Art: Beyond music, between categories*. Jim O'Rourke (introd.). New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Martínez, A. (2001). *Arte y Arquitectura del siglo XX. Vanguardias y utopía social*. España: Editorial Montesinos.

- Molina, Miguel. (2009). “¿Narciso enamorado de Eco? Cuando la imagen visual móvil persigue a la música: del absolute film a los Vj’s”. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador de Bahia-Brasil.
- Radius Etch-Flock Repetition*. [en línea] Disponible en: [http://www.kunstradio.at/HISTORY/WORKS/murray\\_rad.html](http://www.kunstradio.at/HISTORY/WORKS/murray_rad.html) [Consulta 13/03/2015]
- Ruhrberg, Schneckenburger, Frike, Honnef. (2003). *Arte del siglo XX: pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. México: Oceano.
- Russolo, Luigi. *L’arte dei rumori*. [en línea], Disponible en: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/arterumori.htm> [Consulta 13/03/2015]
- Schoenberg, A. (1922). *Theory of Harmony*. Berkeley: University of California P., Traducción al inglés de la tercera edición alemana de 1922.
- V.V.AA. (1973). *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat.
- Wagner, Richard. (2007). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València.