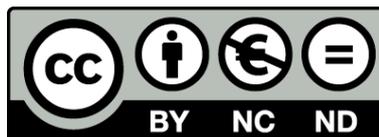




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Interrelación entre pintura, poesía, música y la actitud del público ante el estímulo artístico

Marianna Escribano Guerrero



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Tesis doctoral:

"INTERRELACION ENTRE PINTURA, POESIA,
MUSICA Y LA ACTITUD DEL PUBLICO ANTE
EL ESTIMULO ARTISTICO"

Presentada por:

Marianna Escribano Guerrero.

Facultad de Bellas Artes San Jorge

Universidad de Barcelona

Mayo 1987

Dirigida por el Dr. Jaume Muxart

Vº Bº



Indice

0. INTRODUCCION

0.1 Justificación del tema.	pag.	2
0.2 Delimitación del tema.	"	11
0.3 Metodología y descripción del proceso en la parte de creación artística.	"	18
0.4 Notas.	"	28

I. RELACION ENTRE OBJETO/POEMA-MUSICA Y PINTURA

0. Introducción.	"	43
I.1 Ideas y aspectos conceptuales del conjunto pictórico/poético/musical.	"	47
I.2 Etapas y proceso evolutivo del trabajo de investigación.	"	60

I.3 Realidad interior/ exterior.	pag. 71
I.4 Notas	" 80

II. CONDUCTA DEL PUBLICO
ANTE EL ESTIMULO ARTISTICO

0. Introducción	" 83
II.1 Experiencias re- ceptoras a partir de estímulos artísticos.	" 90
II.2 Niveles de sensi- bilidad.	" 100
II.3 Niveles de perce- pción interior/exterior.	" 113
II.4 Diferencial semán- tico. Test-encuesta.	" 123
a) niveles de sensacio- nes-	
b) niveles de percep- ción interior-	

c) niveles de sensibilidad-	pag.	154
II.5 Notas.	"	162

III. ANTECEDENTES DIACRONICOS EN MI OBRA PICTORICA

D. Introducción	"	164
III.1 Período 1977/80		
Abstracción lírica.	"	167
III.2 Período 1980/82	"	
Variaciones sobre un cuadrado.	"	173
III.3 Período 1982/85		
Poética espacios		
Poética silencios		
Poética vacío		
Poética ausencias	"	178
III.4 Notas	"	183

IV. ANALISIS PERSONAL DE
LAS CRITICAS SOBRE EL MON-
TAJE DE INTERRELACION ENTRE
PINTURA/OBJETO-POEMA/MUSICA
Y FOTOGRAFIAS.

O. Introducción.	pag.	185
IV.1 Críticas.	"	186
IV.2 Análisis y conclu- siones.		189
IV.3 Fotografías corres- pondientes a los siguien- tes períodos:		
Período 1977/80: Abstrac- ción lírica.	"	194
Período 1980/82: Variacio- nes sobre un cuadrado.	"	196
Período 1982/85: Poema- Pintura.	"	198
Poética espacios		
Poética silencio		
Poética vacío		
Poética ausencias		

Período 1985/87: Interre- lación pintura, poema/ob- jeto, música.(Desarrollo del trabajo de investi- gación)	pag. 202
V. BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA	" 208
VI. BIBLIOGRAFIA GENERAL	" 212

0. Introducción

O.I Justificación del tema

A veces los aspectos internos y verdaderos de la creación artística se escapan con las palabras al intentar justificar su significación. Esto es algo que tengo muy presente cuando intento verter todo mi pensamiento en un espacio capaz de hacer llegar su comprensión al lector. La intención de esta introducción no es más que el intento de aclarar y establecer esquemas básicos para la comprensión de lo que pretendemos.

Desde hace tiempo, la idea de aglutinar diversas manifestaciones artísticas me lleva a plantear este trabajo de investigación sobre el tema "Interrelación entre pintura, poesía, música y la actitud del público ante el estímulo artístico"

No pretendemos elaborar una tesis doctoral basada en los criterios habituales o tradicionales sino más bien adoptar

otros criterios, u otra forma de cientificidad.

Yo, como artista me baso principalmente en mis conocimientos a través de las sensaciones, que me hacen descubrir más que provocar, mostrar más que analizar los aspectos intrínsecos del propio pensamiento creativo, que va más allá de la propia envoltura estética.

Justificar el tema de esta tesis nos lleva a plantear el por qué de toda una cuestión artístico/estética. Ello no es más que una breve proyección de mi pensamiento que se evapora al verter las palabras en un intento de constatar o explicar aquello que objetivamente no pueda ser traducido a palabras.

Como todo creador estético, busco antecedentes que me sirvan para apoyar toda una teoría que desarrollo a lo largo del presente trabajo.

Estos aspectos los encuentro principalmente en W. Kandinsky, (1) y me sirven como punto de partida.

Para él, la unidad consistía en aglutinar la música como primera manifestación, la pintura y la danza.

"Así se descubre que cada una ~~X~~ de las artes posee sus fuerzas, que no pueden ser substituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que hoy se presiente: El verdadero arte monumental". Kandinsky, U.1977, p,51.

Este arte total que alude Kandinsky es el inicio de una estética ya planteada hace muchos años, con intento de justificarla por parte de no menos artistas.(2)

Sin embargo, la idea de aglutinar estas tres manifestaciones mencionadas, nos lle-

va a centrar todo el interés entre la diferencia que existe al contemplar todo un proceso de creación y la estética que se desprende del mismo, ya que nuestro planteamiento no es, en cierta forma, buscar una justificación al proceso creativo, sino ir más allá de la propia creación para verificar todo lo que se desprende al comprobar la incidencia del espectador. Sería a partir de este momento cuando podemos comprobar la interrelación de diversos estímulos artísticos mediante las vistas perceptivas del propio espectador, por lo que queda involucrado dentro del proceso creativo.

He trabajado durante varios años la poesía experimental paralelamente a la pintura, llevándome al terreno del dualismo de realidades sincronizadas y compartimentadas mediante el sentido irreal que ambas adquieren al contemplarlas.

Estas dos vías receptoras enlazan a su vez sonidos musicales intercalados mediante una previa selección, interrelacionando persistentemente los vocablos estéticos que se desprenden al asimilar las sensaciones que transmite el conjunto.

Por tal motivo, la elección de este tema de investigación se centra principalmente en evocar por un lado los aspectos más genéricos de la propuesta - interrelación pictórica/poética/musical- y la estética que desprende el conjunto a través de la participación, en cierta forma activa, del propio receptor, quien debe asumir la responsabilidad de manifestar a través de los sentidos todas las sensaciones que se desprenden al contemplar la correspondencia entre diversos códigos.

Tal vez la respuesta podamos encontrarla en un cierto dualismo de realidades, la exterior por una parte y la interior por

otra, la naturaleza interior, (3) a la que alude Kandinsky en sus teorías.

Ciertamente, en este tipo de planteamientos juega un papel muy importante la psi- que del individuo, a esta me refiero, será ella precisamente la que traducirá de forma invisible los códigos, mientras que de forma tangible sólo podemos hablar de equivalencia entre lenguajes.

Todo ello nos lleva a una nueva forma de mirada, que comporta una ética nueva, haciendo desembocar todo el conjunto en una estética a partir de la cual será el propio espectador el protagonista de la obra de arte.

Como vemos, el conjunto en sí no intentará comunicar un mensaje, sino que será el grado en que cada uno de los individuos sea capaz de reaccionar delante del mismo. Será más bien, situar al espectador en niveles de percepción superior a donde todo el contenido aglutinado en la "pirá-

vide", tendrá necesidad de hablar al subconsciente para que de alguna manera haga consciente la definición o limitación de todo lo que contempla por primera vez en su totalidad.

Todo ello depende en gran medida del grado de percepción en que cada individuo está situado, es decir, lo que es capaz de sentir en función del nivel en que se encuentre.

Como realmente nos situamos delante de una situación nueva, es fácil darse cuenta que cuando más definimos más nos limitamos y, lo que pretendo no es limitar horizontes, sino abrir, desplegar, interrogar, reconocer las otras "Realidades" que será donde encontremos el principio de esta percepción.

Otro factor a tener en cuenta es el estado de ánimo que se desprende al contemplar el conjunto piramidal en la psique del individuo, por lo que nos damos cuenta que

estamos actuando por empatía o resonancia entre espectador y la propia obra. Sería algo así como reconocer algo que está fuera del tiempo o un lugar que nunca se ha visitado.

Nos sería válida una cita de Racionero:

"Una comprensión intuitiva que produce dentro del cuerpo/espíritu una experiencia psicológica que, como el aroma de una rosa, no puede ser explicado en palabras".(Racionero, L, 1983.p,20.)

Esta sensación/percepción que se manifiesta en nuestra psique, no será la idea que pretende el artista-mensaje/contenido-sino lo que cada uno de nosotros seamos capaces de recibir en función de: Grado de empatía que se utilice la "pirámide"; nivel de isomorfismo en que está situado el espectador; la necesidad de buscar "la otra realidad", cambiar la mirada y contem-

plar en la totalidad.

0.2 Delimitación del tema

El plan de trabajo que hemos llevado a cabo para elaborar esta investigación consta de dos partes diferenciadas entre sí:

- a) Exponer y justificar la interrelación que existe entre pintura, poema/objeto y música.
- b) Analizar la conducta del público ante el estímulo artístico.

La segunda se desprende de la primera ya que es el público el que aglutina y relaciona los tres códigos a través de diferentes niveles de percepción. Por tal motivo es imposible desligar una parte de otra en función de que, es a partir de ambos donde podemos desprender un resultado de investigación inédito hasta ahora en el campo de la comprensión artística, contemplada desde planteamientos estéticos diferentes.

Para ello, parto de investigaciones llevadas a cabo por científicos como Osgood, Charles E, y Guci G.J.- relación color música y aplicación del diferencial semántico- (4), y A. Leprince quien en sus escritos sobre sonidos y colores se extiende a olores y sabores coloreados (5) Hay antecedentes sobre el significado connotativo de los colores. La interacción musica-creación dramática. Simbolismo pictórico- chistes o caricaturas. Todos ellos intentan determinar los factores o dimensiones que subyacen en los significados estéticos.

Según estos:

"La conducta de una persona en una situación depende de lo que la situación signifique o represente para ella". (Osgood, C. Guci, G. Tarmendab, P. 1976. p,9)

Parace ser que:

"La forma de estimulación de un signo nunca es idéntica a la forma de estimulación de un objeto determinado". (Osgood, C. Guci, G. Tarmendab, P. 1976, p, 11)

Por ejemplo, la palabra lápiz no tendría el mismo estímulo que el objeto que significa, pudiendo comprobar la correlación que existe entre acontecimientos materiales e inmateriales, es decir, los mentales.

Tanto estos científicos como otros mencionados en la bibliografía adjunta, nos han servido para corroborar estas investigaciones.

Sólo intentamos mostrar los antecedentes que subyacen en los acontecimientos que se desarrolla en este trabajo.

Para ello, deseo destacar la incalculable influencia que ha ejercido sobre mí W. Kandinsky con sus teorías. No sólo han sido

éstas base de mis planteamientos sino también su propia actitud ante el hecho artístico y la pura necesidad intrínseca de buscar otros aspectos más espirituales. La elaboración de toda esta propuesta estética me ha servido para darme cuenta que si W. Kandinsky preconizaba un arte total, éste no era fruto de su tiempo. Pienso que fue un verdadero precursor, avanzando por muchos años la perspectiva del arte que ahora comienza.

Sin duda alguna, su pensamiento espiritual retornado y transmitido a través de sus escritos, me dan mucho que pensar y analizar, sobre todo a cerca de los últimos acontecimientos que se devienen últimamente en el campo de la filosofía y el arte en general.

No es precisamente un intento de recoger la hipotética antorcha esgrimida por él, sino más bien una especie de comunión entre dos pensamientos paralelos que en el fondo proponen los mismos planteamientos,

con la diferencia de que W. Kandinsky no estaba en el pensamiento de su época y por lo tanto fue un inadaptado a las corrientes del momento, motivo por el cual no pudo ver realizado ninguno de sus proyectos teóricos sobre la pirámide artística.(6)

Yo deseo realmente que este fenómeno artístico ya preconizado por él, sea una vía de comunicación entre la propia idea concebida a principios de siglo y la puesta en escena a finales del mismo.

Y con un deseo de ampliar este pensamiento transcribo aquí la introducción a la primera edición del libro, De lo espiritual en el arte, pudiendo comprobar a través de sus palabras como realmente estaba convencido de que no era su momento.

Pero nos dejó un maravilloso legado para que pudiéramos seguir un camino ya comenzado. Nos abrió la verdadera vía de sentir y comprender el hecho artístico desde su interior.

Prólogo a la primera edición suiza, año,
1912:

"Las ideas aquí desarrolladas son resultado de observaciones y experiencias que he acumulado en el curso de los cinco o seis años últimos. Hubiera deseado escribir un libro más extenso sobre el tema, pero hubieran sido necesarios muchos experimentos en el terreno de los sentimientos. Acaparado por otros trabajos también importantes, he tenido que renunciar de momento a este plan. Otro lo hará más a fondo y mejor ya que la empresa se impone. Me veo pues obligado a mantenerme en los límites de un esquema sencillo y a contentarme con llamar la atención sobre este gran problema. Me daré por satisfecho si mi llamada no se pierde en el vacío." (W. Kandinsky, 1977,p,17)

A veces hacen falta muchos años para llegar a un fin, y en el arte como en la filosofía los pasos son lentos cuando se piensa desencadenar un verdadero movimiento ascendente.

Yo no tengo dudas al respecto y sé que este arte monumental ha comenzado ya, habiendo muchos artistas que trabajan en este terreno pero que precisamente por su anonimato sólo podemos contemplar la pequeña punta de un iceberg que resurgirá pronto. Todo esto está cerca de ser un vehículo hacia aspectos más sensitivos, donde cada individuo puede encontrar respuesta a todo aquello que se plantea y solucionar la crisis de un arte que en estos momentos no tiene salida, ya que evoluciona hacia su misma involución, concretándose en un círculo que desprende visiones colaterales de algo que fue y que en estos momentos no tiene sentido su recuperación.

0.3 Metodología y descripción del proceso en la parte de creación artística.

Hablar de procesos y etapas en una creación artística es tener que citar, comentar, dialogar sobre uno mismo, a la vez que justificar los centros que envuelven el contenido del propio ego hacia aspectos relacionados con los demás para llegar a su comprensión. Por tal motivo describiremos esta primera etapa del proceso y justificaremos como he llegado a ella.

Comenzaré por expresar la sensación que me transmite la poesía a los sentidos y la relación que tiene con la pintura, llegando a crear un tándem que visualmente no se aprecia, pero, si contemplamos el otro espacio - interior- veremos que son inseparables.

Los efectos que recibimos con la poesía han de ser comparables a los que recibimos visualmente al contemplar una pintura.

La vista transmite a nuestra sensibilidad

y se recoge de igual manera.

Lo que se proyecta no es la realidad a la que aludimos constantemente, sino, otra dimensión de realidad. Sería la que me aproxima a una nueva mirada, a los espacios vacíos que abarcan las ausencias, las huellas, aquello que no vemos pero que existe.

Deseo encontrar una relación íntima que enlace la actitud del poeta con la del pintor, aquello que se va configurando poco a poco en nuestra mente y se manifiesta en caminos paralelos como son la pintura y poesía.

Tal vez sea el hecho de que al recibir estas sensaciones visuales nos lleve a terrenos diferentes que cuando son recibidas por el pensamiento. Si nos describen algo, lo fabricamos mentalmente como lo imaginamos, pero si la imagen nos viene dada a través de la percepción visual no somos capaces de adoptar la misma actitud.

Es posible que esperemos captar aquello que aparentemente nos parece realidad, lo que nos viene dado por la propia visión, la representación o puesta en escena. Sería como una nueva forma de mirada que se recibe a través de la visión pero, se comunica mediante otros sentidos superiores o, quizás, inexplicables, intuitivos y transgresores de la propia personalidad.

Recibo poemas, creo imágenes. Recibo imágenes, creo poesía.

Estos sonidos abstractos configuran una poesía en nuestra mente y la transmiten a todos los sentidos superiores, llevándonos a campos inmateriales e inaccesibles de cada individuo.

Tanto la poesía como la pintura, son dos elementos configuradores de mi pensamiento artístico. Intento acaparar con ambos la poética del silencio; la poética de las ausencias; la poética del vacío.

Ausencia. Espacio. Silencio. Vacío. Este es mi "universo".

Todo ello se materializa por vías paralelas, poema-pintura, pero se enlazan mentalmente por medio de equivalencia entre lenguajes hasta llegar a un discurso óptimo entre ambos.

A manera introductoria, valdría nombrar un poema de Chuang-Tzu, que servirá para reforzar el desarrollo de este discurso, dice:

"El propósito de las palabras es transmitir ideas.

Cuando las ideas son comprendidas

las palabras se olvidan.

¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya olvidado las palabras?

Con éste me gustaría hablar!

(Chuang-Tzu, 1889)

Evidentemente hay que hacer un esfuerzo para comunicarse sin palabras.

A pesar de todo, un poema o una pintura está más cerca de la verdad ya que dice sin decir, contempla sin mirar, expresa sin diálogo, sugiere sin intención, evoca sin manifestarse, etc.

Todo ello tiene una riqueza que hay que descubrir entre las ausencias, los intervalos, aquello que no está escrito pero que incluye todo un mundo y una verdad.

"El poeta y el científico ven el sol de forma muy diferente y ambos tienen razón. Lo que importa es el efecto que cada forma tiene sobre la vida de la persona que lo percibe. Para manipular la naturaleza, es buena la visión del científico, pero para comprenderla sirve mucho mejor la visión del poeta". (Racionero, L. 1983. p,20)

Ciertamente, no puede traducirse a palabras aquello que la pintura o poema significa, pero sí puede haber relación parale-

la entre poesía y pintura como son la comprensión y visión del mundo.

Otro poema de Chuang-Tzu nos dice:

"Recogo crisantemos al pie del
haya
y contemplo en silencio las mon-
tañas del sur;
el aire de la montaña es puro en
el crepúsculo
y los pájaros vuelven en bandas
a sus nidos.

Todas estas cosas tienen una
significación
pero cuando intento explicarla,
se para en el silencio". (Chuang-
Tzu, 1889)

Realmente todo se pierde en el silencio
si no somos capaces de acaparar el espa-
cio que envuelve a las palabras. Las ausen-
cias presentes y el vacío que incluye
el sentido de toda forma de expresión.

"Nada más en el vacío, reside lo verdaderamente esencial. Encontraríamos, por ejemplo, la realidad de una habitación, no en el techo ni en las paredes, sino en el espacio que estas entidades limitan."

(Okakura, K. 1978. p. 60)

Como pienso y contemplo al comienzo de este capítulo, al plantearme mi universo ¿Dónde están los límites? Reflexiono al darme cuenta que si somos capaces de encontrarlos, ellos se refieren sin duda a una realidad o su "apariencia", pero, en los bordes de estos límites será donde se sitúe todo el continente de una "aparente realidad"- exterior- y será este espacio vacío el universo que aglutine la comprensión del mundo, la visión del poeta y del artista.

"Unimos treinta radios y lo llamamos rueda;

pero es en el espacio vacío donde

reside la utilidad de la rueda.
Moldeamos arcilla para hacer un
jarrón;
pero es en el espacio vacío
donde reside la utilidad del jarro.
Abrimos puertas y ventanas al cons-
truir una casa;
son estos espacios vacíos
los que dan utilidad a la casa.
Por tanto, igual que nos aprovechamos
de lo que es,
habríamos de reconocer la utilidad
del que no es". (Lao-Tse, 1974.p,23)

Todo este período que configura paralela-
mente pintura y poesía comienza con un
cambio de actitud delante de la obra,
intentando a partir de este momento,
decir, sin decir. No dar un mensaje,
sino sugerir.

Si nombramos un objeto, en cierta manera
estamos suprimiendo gran parte de la
sugestión que comporta el hecho de adivi-

nar poco a poco. Todo ello nos lleva a la poesía como medio en ocasiones para traducirla a pintura o viceversa. Es como un intercambio que no sé ciertamente donde comienza la pintura y acaba la poesía.

Cada una de las imágenes me sugieren un poema, o al revés.

Todo ello comporta un cambio en mi pintura ya que ésta se transforma en metáfora que evoca y sugiere vocablos poéticos.

Estos espacios acaparados entre poesía y pintura se sincronizan de forma lineal y directa en los sonidos agrupados.

anárquicamente por las corrientes intrínsecas de la propia música.

Esta no sobrevalora lo anterior, sino que viene a corroborar lo citado, lo evocado, lo sugerido, lo añadido... Con los sonidos musicales todo el conjunto se transporta a otra dimensión de realidad haciendo "real" lo no apreciado visualmente. Patentiza el espacio sensitivo del subconsciente que recibe en su

totalidad todos los vocablos ausentes
evocados a través de un presente.

"Desde el no-ser comprendemos su
esencia;
y desde el ser, sólo vemos su apa-
riencia.

Ambas cosas, ser y no-ser, tienen
el mismo origen,
aunque distinto nombre.

Su identidad es el misterio.

Y en el misterio
se halla la puerta de toda maravi-
lla". (Lao-Tse.1974.p,13)

Todo ello patentiza el espacio sensitivo
del subconsciente al recibir en su tota-
lidad todos los vocablos ausentes evoca-
dos a través de un presente.

Este bello pensamiento de Lao-Tse nos
sería suficiente para expresar todo el
contenido de estos papeles.

0.4 Notas

(I) Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte. Barral, Barcelona, 1977.

"La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, sólo tiene éxito si la inspiración no se extrema sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como 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 esa utilización. En lo que se refiere al empleo de la forma, la música puede obtener resultados inasequibles a la pintura. La música por otro lado, no tienen alguna de las cualidades de la pintura. Por ejemplo, la mú-

sica dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, no posee estas características, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante". p,50.

El amarillo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono de clarín."
 " El azul claro corresponde a una flauta, el oscuro a un violoncelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo"
 "Musicalmente describiría yo al verde absoluto en los tonos tranquilos, alargados y semi-profundos del violin"
 "El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse"
 "El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades"(op. cit.p,81 a 86)

(2) Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte. Barral, Barcelona, 1977.

Refiriéndose a la Sra. Sacharjin-Unkowsky:

"Copiar la música de los colores de la naturaleza, pintar los sonidos de la naturaleza, ver los sonidos en colores y oír los colores musicalmente" (Estos métodos se reconocieron en 1910 en el conservatorio de San Petersburgo).p,58.

Marco, T.: Historia general de la música. ISTMO, Madrid, 1983.

Refiriéndose a Alexander Scriabin (1872-1915) cita:

"Este utilizó el método de la Profesora Sacharjin Unkowsky en la ópera Prometeo (1911). En afanes renovadores lleva a la música al terreno de significado metafísico, creando un acorde especial- Acorde místico- (Estas ideas musicales están dentro del campo de la Teosofía) "Prometeo, poema de fuego", donde intenta una correspondencia entre sonidos y

colores que para la época es muy avanzada aunque su realización fuera necesariamente rudimentaria, Cuando murió, trabajaba en un vasto proyecto músico/teatral. Se incorporaban los sonidos, acciones y colores, olores". p,23.

Refiriéndose a Otto, Hans: "Experimental, al que interesaban principalmente los aspectos gráficos para una música libre que después desemboca "environnement".

Otto se dedica a la creación de objetos musicales que prácticamente no son repetibles, sino que cobran su sentido en un lugar y unas condiciones determinadas para los que son creados". op.cit.p,248.

Refiriéndose a John Cage-1912 cita:

Orientado hacia el Zen, practicará una música aleatoria en la que será el proceso de realización, y no propiamente el de composición, el que le interesa.

Cage junto con el pianista David Tudor realiza una serie de experiencias que

tienen que ver con el teatro musical
y con la indeterminación absoluta.
También, a través de sus trabajos con
la compañía de Ballet de Merce Cunningham
puede experimentar en estos terrenos."
op.cit,p,286/87.

(3) Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte.: Barral, Barcelona, 1977.

"La enseñanza más rica nos la da la música. Con pocas excepciones y desviaciones, la música es, desde hace siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia en tonos musicales". p,49

"La música, por otro lado, no tiene alguna de las cualidades de la pintura. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, que no posee esta característica, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante" op. cit, p, 50.

(4) Osgood, G. Guci, G. Tarmendab, G.: La medida del significado, Madrid, 1976.

Estudios sobre sinestesia color-música es donde apareció el diferencial semántico, remontándose a 1938 y refiriéndose a Karwoski y Odbert. p, 28

Refiriéndose a Karwoski y Eckerson-1942-; " Estudian la relación del color-música humor o estado de ánimo.

1º Dar música- indicar humor según adjetivos- ordenados en un círculo de estados de ánimo.

2º Dar nombres de colores apropiados a la música.

(Se descubrió que los colores seguían los humores apropiados a la música)

3º Adjetivos de humor (Aparacieron relacionados más contundentemente con colores adecuados sin estimulación musical). op. ct, p, 29

"El proceso de la metáfora en el lenguaje, así como la sinestesia color-música, puede describirse como el alineamiento paralelo de dos o más dimensiones de la experiencia, que puede definirse verbalmente por pares de adjetivos, dándose traslaciones que ocurren entre fragmentos del continuo" op. cit, p, 31

"Espacio semántico:

-Definido por un par de adjetivos polares (Opuestos en significado)

1º Dirección Depende de selección de términos polares.

2º Distancia: Radicalización posiciones.

1º Corresponderá al tipo de reacciones que son provocadas por el signo.

2º Corresponderá a la intensidad de las reacciones.

ejem:

Término polar X --.--.--.--.--.Tér.P.Y
I 2 3 4 5 6

1-6 Exceçionalmente

2-5 Bastante

3-4 Ligeramente

Ni X ni Y, o igualmente X e Y.

op. cit.p,36

(5) Leprince, A.: Los colores y los metales que curan. Las mil y una ediciones, Madrid, 1986.

(Licenciado en Ciencias por la Universidad de Caen; Medicina y Farmacia en Montpellier (Francia)).

"Al igual que los colores, los sonidos pueden clasificarse en grupos:

1º El grupo de las notas fundamentales: Do, Mi, Sol, que corresponden a los colores Rojo, Amarillo, Azul.

2º Grupo de las notas complementarias: Re, Fa, La, Si, cuyos sonidos se superponen a los colores complementarios Naranja, Verde, Indigo, Violeta.

El La, juega en la música el mismo papel que el indigo (Especie de mezcla de azul y violeta), estableciendo según Rancoulet el enlace entre los sentimientos psíquicos evocados por el Si y aquellos de naturaleza corporal y vital engendrados por el Sol.

De este modo se puede superponer notas de la gama a los siete colores contenidos en la luz solar.

Desde el punto de vista psíquico, los sonidos graves (Do, natural) corresponden al rojo, dando impresiones de calor y de fuerza y creando sentimientos y pensamientos materiales.

Los sonidos correspondientes a Mi, coinciden con el color amarillo, realizando el equilibrio del estado general y procurando un cierto bienestar armonioso.

Los sonidos más elevados en tonalidad como el Sol, corresponden al azul, y son los exaltantes de nuestra sensibilidad orgánica. El Re, es la nota complementaria del Sol, como el naranja es el color complementario de azul.

El Fa es la nota complementaria del Do, como el verde es el complementario del rojo.

El Si es el complementario del Mi, como el violeta es el complementario del amarillo.

Las relaciones entre vibraciones que existen y las siete notas de la gama son según Dussau, idénticas a las relaciones entre las vibraciones que se encuentran en los diferentes colores del espectro. Son las mismas cifras las que controlan la belleza de la gama sonora y la gama lumínica. Estas cifras son: 24-27-30-32-36-41-45. Pero estas cifras se encuentran en las distancias que separan los planetas que giran alrededor de las estrellas en el cielo y en las distancias que separan los electrones del núcleo del átomo.

De lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, los colores, los sonidos, los olores, los sabores se corresponden. Es una armonía universal"p.p.53/57.

"Así la ciencia acaba de confirmar la visión de Baulaire, y el poeta y el sa-

bio se unen para afirmar la unidad de
la naturaleza:

"La naturaleza es un templo, en el
que los pilares vivientes
a veces dejan salir confusas palabras
El hombre la atraviesa en medio de
bosques de símbolos
que le observan con miradas familia-
res,

como largos ecos, que se confunden
desde lejos.

En una tenebrosa y profunda ciudad,
vasta como la noche y como la claridad
los perfumes, los olores y los soni-
dos, se corresponden".p.p. 57-59.

(6) Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte. Barral, Barcelona, 1977.

"La danza futura, que situamos a la altura de la música y la pintura contemporáneas, automáticamente será capaz de realizar, como tercer elemento, la composición escénica, que será la primera obra de arte monumental.

La composición escénica constará de tres elementos:

- 1) Movimiento musical
- 2) Movimiento pictórico
- 3) Danza

p.p. 107-108.

I. RELACION ENTRE OBJETO/POEMA-MUSICA
Y PINTURA.

0. Introducción.

Con este capítulo pretendemos desarrollar toda la estructura interna de interrelación entre los diferentes códigos utilizados en este proceso creativo.

Se compone de tres epígrafes delimitados, contemplando en primer término, toda la etapa evolutiva del trabajo, acabando con una exposición sobre la importancia que tiene el asociar las diferentes vertientes de percepción asimilada colateralmente desde diferentes puntos de vista.

A través de lo expuesto, intentaremos buscar una relación entre las tres manifestaciones teniendo que proyectar todos los interrogantes hacia planteamientos que estudien las relaciones formando un triángulo imaginario que utilizaremos para desarrollar la equivalencia entre

diferentes interdisciplinas. De esta manera podremos comprobar como, la equivalencia de estas tres manifestaciones se articulan.

Para poder argumentar la idea de la que partimos- tres lenguajes diferentes como son pintura, música y objeto-poema, con un mismo significado- habremos de admitir que estas tres manifestaciones unifican una forma más amplia de discurso, llevándonos a un imaginario hilo conductor que especifique las "cualidades" de cada uno de ellos.

No cabe duda que la sensación que recibimos al escuchar música es diferente a la contemplación de una obra pictórica, ya que ambas poseen caracteres diferentes, sin embargo, al utilizar los dos con un fin específico, a la vez que proyectar un mismo sentido en su contenido, estos se complementan.

Si intento buscar una trilogía para aumen-

tar la unificación de tres aspectos diferentes con cualidades intrínsecas y diferenciadas en los mismos, es con el fin de poner de manifiesto lo que acontece cuando no podemos desglosar los argumentos substraídos del subconsciente y hacerlos llegar a metas establecidas de ante mano. Sólo entendido como interferencias entre vocablos unívocos podemos comprender la trilogía de la unidad básica de pensamiento extraída a partir de la similitud que comporta cada carácter y la cualidad que significa cada vocablo.

Si contemplamos un triángulo imaginario que posee tres caracteres diferentes y que aglutina las cualidades de cada uno de ellos en su especificidad y en su globalidad, sería posible su realidad existencial- que en este caso sería la amalgama de las tres manifestaciones-.

Así contemplamos como de todo ello se desprende la necesidad de remitirnos al receptor ya que será él quien reciba

los impulsos que transmite la pintura asimilada a través de su expresión, la música como elemento sensitivo y la metáfora que contiene el objeto/poema.

El esquema de relaciones quedaría configurado de la siguiente manera:



I.1 Ideas y aspectos conceptuales del conjunto pictórico/poético/musical.

El ser poeta o artista es algo más que una vocación. No es suficiente el escribir libros o pintar cuadros. Lo importante es entender la vida de otra forma.

Posiblemente los poetas mejores, como los artistas, son aquellos que no ejercen, porque no viven de su profesión, pero sí viven las dos alternativas y transforman la vida cotidiana.

Hay quien cree que la actitud del artista es la de actuar como revulsivo ante la sociedad, ciertamente y casi siempre, por muy individualista que sea, tiene una finalidad social, ya que pone de manifiesto un estado determinado de cosas haciendo que la obra interese a los demás y que no forme parte de una experiencia personal.

Como cita R. de Venter, refiriéndose

a Schelley, (Defensa de la poesía):

"La creencia de que la poesía y el arte son la imagen de la Vida y la Realidad y, que sus sentidos son- realidades objetivas en el mundo que sólo el artista sabe descubrir-" (R. e Ventos, 1979.p, 376)

El artista y el poeta descubren precisamente aquello que contemplamos cada día y nos pasa inadvertido, porque sus ojos muestran "otra forma de mirar", "la otra realidad", aquello que no vemos pero que existe, y que sólo somos capaces de reconocer a través de la visión del artista.

Este no inventa, sino muestra estas "realidades" de forma que parecen descubrimientos para el espectador llevándonos incluso al terreno de lo irracional-irreal- para otros ideal como Heidegger.

"Lo que hay que entender como argumento o tema de la obra: La relación del individuo con las cosas que se materializan y asociaciones ideales entre los mismos y que revelan un sentido que de otro modo no aparecerían. Este y no otro, es el significado de la obra de arte.

¿Es un objeto real? irreal? o ideal?. Los términos ideal o irreal explican el estado de las cosas que son objetivas pero no reales". Carontini, E. Peraya, D. 1979. p, 73.

Este mundo irreal al que aludimos al revelar el "sentido" de la obra de arte, nos permite dar cuenta que no podemos referirnos a nada lógico o palpable, bajo el punto de vista racional, sino que su explicación nos vendrá dada por otros caminos o vías paralelas expresadas en un

contexto de comprensión hacia nuestro entorno. Podríamos decir que es la diferencia entre sentir y analizar. Un artista siente su mundo interior/exterior, mientras que un científico lo analiza. Todo este amplio discurso de "vivir" y "sentir" será el que nos acerque a la "realidad" de la "irrealidad", aquello que no vamos pero que existe, es el lenguaje que utiliza el poeta o artista para comunicarse.

"¿No se trata más bien de que en el arte o en la poesía el "contenido" ha sido descrito o elaborado de un modo especial, y que esto precisamente es lo que nos atrae, detiene o encanta? Si es así, no cabe entender el nuevo sentido que adquiere el signo artístico sino como un nuevo modo de sernos ofrecido su conteni-

do, como un modo distinto que tienen las palabras poéticas o las formas artísticas de hablarnos de los mismo. Su comprensión no podrá nacer entonces más que de un estudio del modo de aludir a su significado, y en ningún caso de un abstracto estudio de estas formas o palabras desde sí mismas".

R. de Ventos, 1979.p,378.

Ruber de Ventos, habla de aludir al significado, ciertamente, este modo de hacer nos puede llevar a la certeza de algo, si yo digo: "El oscuro manto nos envolvió a todos, recogiéndonos en su inmensidad"-, pensamos que esta alusión es la noche, pero además de este significado -noche- existen otros elementos -causantes- de esta alusión metafórica y que en su forma más intrínseca conlleva el hecho propio de la creación poética, como es en este caso.

¿Dónde está la poesía? ¿En el significado?

¿En la alusión?

Si todo ello lo trasladamos al terreno del significado contemplaríamos este esquema:

Poesía=

<u>noche</u>	<u>oscura</u>	<u>manto</u>	(I)
icono	índice	símbolo	

Si somos capaces de "desnudar" una obra a través de todas estas hipótesis y llegamos al punto en que ya no podemos extraer nada más, a ese núcleo incomprensible que no podemos medir, desmenuzar, clasificar, significar, etc, allá donde reside el verdadero contenido artístico y su propio sentido, nos daremos cuenta que, a esa parcela, al parecer inteligible, sólo podremos acceder a través del terreno de la "irrealidad". Al espacio de "sentir" desde dentro y hacia afuera, Con ello me remito a una cita de Racionero que encaja perfectamente en este con-

texto:

"Para manipular la naturaleza, es buena la visión del científico, pero para comprenderla es mucho mejor la visión del poeta". Racionero, L 1983.p,20.

Y esa visión inteligible, con mirada irracional nos dará posibilidades de comprensión más cercanas a la "realidad artística".

En este terreno de las sensaciones, es donde intento justificar la comprensión de los aspectos conceptuales del conjunto pictórico/poético/musical y su interrelación, siempre contemplado como cualidades o caracteres interdisciplinarios.

A partir de aquí, dejaré traslucir más claramente mi propio pensamiento que comienza en la intrínseca necesidad de utilizar más utensilios a la hora de expresarme estéticamente.

Mi poesía contiene las ausencias, los silencios, el vacío que existe en el recuerdo, funcionando paralelamente con la pintura y, llevándome de forma natural a la necesidad de complementarlos para obtener entre los dos una forma más amplia de discurso.

El no expresarme dentro de la poesía convencional predispone al espectador a recibirla con una cierta frescura y espontaneidad cuando la contempla en su simpleza, ya que se muestra desnuda y sin argumentos. La diferencia la observamos atribuida a un cambio de "soporte". El convencional sería aquel que todos conocemos con un código literario, mientras que el utilizado en este contexto, corresponde a una poesía que podríamos denominar "experimental", sin respaldos tradicionales y planteada como un auténtico ensayo de lenguaje diferente.

De todos es sabido la fuerza que está obteniendo la imagen en la década de los ochenta, el objeto cotidiano y la propia reflexión contemplada bajo una conciencia diferente. ¿Por qué no utilizar otros soportes para la poesía evolucionando estos paralelamente con las otras artes?

La solución del objeto/poema, hizo en su momento poder interrelacionarla con mi pintura de forma más directa creando a la vez un vínculo de conexión entre ambos. Este sería sin duda el "tema" o "argumento" - el mundo irreal- que vendrá manifestado sin palabras retóricas y en su desnudez, llegando al espectador de forma unívoca y proporcionándole sensaciones a partir de contemplar todo el conjunto, que aflora de forma diferente que si lo contemplamos por separado.

La música, como piensa Kandinsky, además

de otros músicos contemporáneos, actualmente, ya no funciona como resultado de vibraciones acústicas, sino que se ha encaminado hacia el terreno de las sensaciones puramente anímicas (2), por tal motivo ya no tiene sentido el utilizar la música como telón de fondo o refuerzo, ya que no es fruto de asociaciones y recursos caducos, sino que viene a decir lo que no se puede medir en su significado, conllevando la cualidad de ofrecer sonidos inteligibles, provocando sensaciones abstractas en nuestra mente.

Esta cualidad hace que la utilice de forma similar a un objeto para que sea capaz de referirse con otro lenguaje a los aspectos condicionados de las otras manifestaciones, construyendo entre los tres una vía de manifestación más amplia y completa.

Sobre el fenómeno musical contemporáneo no voy a extenderme, pero sí quiero citar

unas palabras de Tomás Marco, refiriéndose a Cage:

"Su influencia sobre la música ha sido determinante en toda una serie de corrientes, pero si en parte su obra encuentra un antecedente no musical en el pintor M. Duchamp, Cage devuelve con creces la deuda al influir sobre toda una escuela de pintura americana". Marco, T, 1968.p,288.

Se refiere a Oldenburg, Rauschenberg, etc y sobre el desarrollo de los grupos de Happening y otras manifestaciones teatrales y literarias- Allan Kaprow, G, Brecht, Jackson Laclow, etc

Si la música lleva a la pintura y ésta nace de la influencia de un objeto descontextualizado como son los ready-mades de Duchamp, me hace referir otra cita para reforzar este contexto:

"El acontecimiento que hizo posible comprender que se podía "hablar de otro lenguaje" y continuar teniendo coherencia artística fueron los primeros ready-mades de M. Duchamp. Con los ready-mades el arte cambió su enfoque de la forma de lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una función.

Este cambio- de la "apariciencia" a la "concepción"- fue el principio del arte moderno". Battcock, G. 1977, p, 66.

Con este pensamiento deseo acabar este capítulo. La función y el sentido que puedan tener el interrelacionar tres manifestaciones artísticas tiene como finalidad llegar a la "concepción", a descubrir el núcleo invisible, a extraer ese reducto "irreal" de lo real y lo aparente de todo un discurso que comienza y acaba en

un círculo de intercomunicaciones, lo que hace más patente su verificación de realidad dentro de su propia experiencia. Será el espectador a través de su sentir, el que traducirá y amalgamará en su psique todo lo que recibe, llegando a un complejo entramado de sensaciones que le hará sentirse incluido en el conjunto.

I.2 Etapas y proceso evolutivo del trabajo de investigación.

Todo el proceso de experimentación e investigación se divide en dos corpus que plantean por separado unidades de elaboración y proyectación diferentes, siendo a la vez conectados e interrelacionados a partir de la actitud que comporta el introducir la participación del espectador ante el propio estímulo artístico. Sin ella sería imposible argumentar el primero y a su vez extraer las consecuencias a través del segundo. Siendo así el espectador o receptor el núcleo que enlaza y fusiona los dos corpus dándonos a la vez planteamientos suficientes como para poder desarrollar toda una teoría relacionada con aspectos que vienen a modificar una estética convencional y abre en cierta manera la posibilidad de entender el

hecho artístico como una posible interrelación entre la asimilación de lo que se recibe y la traducción de lo que contemplamos.

Esta está sugerida a través de vocablos unívocos y expresada con caracteres diferentes por lo que se recibe sin interferencias y en su desnudez. Todo ello comporta el hecho de darnos cuenta que estamos planteando unos "soportes" nuevos que enmarcarán a partir de los mismos planteamientos estéticos que desembocaran en fusiones a partir del propio pensamiento con estados de ánimo y agrupamientos de sensaciones.

Toda esta nueva estética que planteo, sería la fusión de aspectos relacionados con un ego particular que comprende la actitud del espectador, relacionada con argumentos extraídos del subconsciente que nos dicta el carácter motriz de estos intervalos y caracteres para transportarnos a estados de conocimiento superiores

o, de "percepción sensorial", que sería el verdadero planteamiento estético que se desprende al interrelacionar tres intervalos diferentes con unidades básicas concretas y aglutinadas en un mismo terreno y que sea capaz de asimilar el contexto experimental dentro del espacio ético y filosófico que plantea, dándonos formas equiparables a senderos inexplicables de la mente que pueda llegar a conectar con otras esferas verificables a partir de los sentidos más sensoriales.

Sería elevar el propio pensamiento perceptivo del individuo a esferas superiores situándolo en otro estado de percepción que vendrá dado por la interrelación de diferentes vocablos unívocos, lo que hace una más fácil comprensión del hecho artístico dentro de esta estética que planteo como iniciática en esta tesis doctoral. Este es el principio básico del trabajo que intentaré llevar a cabo más tarde y

del cual sólo puedo plantear aspectos generales, pero que me lleva a comprender que los años de aprendizaje eran necesarios para llegar a este punto y asimilar la amplitud de estos planteamientos, que serán el principio de una estética en evolución hacia esferas superiores.

Como creo que estoy en una primera fase de aprendizaje, me voy a referir a los aspectos que me han llevado a seguir los impulsos de este trabajo de investigación contemplado como un proceso y sus etapas. En la introducción ya planteamos el hecho de comprender la necesidad de fusionar mi pintura con la poesía. Esta no se crea a partir de las palabras retóricas, sino que viene a decir aquello que verbalmente no se puede configurar. Es entender la poesía en su esencia y sin argumentos que enmascaren la inmediatez del mensaje.

La pintura corre por caminos paralelos a la propia poesía creándose entre ambos una corriente que circula desde su interior dándole un carácter de unidad con respecto a la intención o "argumento" de la "irrealidad" de la obra. En esta primera etapa o fase de trabajo, se enriquece la idea inicial al colaborar de forma indirecta los aspectos que transmiten efectos sensoriales al conjunto, se trata sin duda alguna de la música. No sería elegir una melodía concreta o seleccionar un tipo determinado de música. Eso se ha hecho con frecuencia y es totalmente ajeno y superficial al conjunto que planteo. Yo inicio la interrelación con vocablos paralelos y divergentes a su vez.

La poesía y la pintura salen de la propia elaboración creativa, mientras que la música me viene dada en su inmediatez al estar trabajando constantemente con todo

tipo de efectos timbrados y en constante evolución sensorial. Ellos son los que me llevan a la pintura. Es como elaborar algo que dicta la sensación que percibo a través del sonido. Este algo que emite y yo recojo, es una esencia verificable en otras dimensiones no perceptivas visualmente, pero que hacen desembocar todo su sentido en la creación pictórica y poética. Todo ello me lleva a corroborar el hecho de que el conjunto de interrelaciones tiene como eje principal la psique del propio creador que aglutina las ondas que recibe a través de su percepción sensorial, mediante el código musical, y los transporta o equipara a otras percepciones que hacen posible evolucionar todo el conjunto en un núcleo uniforme y homogéneo resumido en su totalidad mediante todas sus manifestaciones polarizadas en el mismo.

Esta primera etapa podríamos denominarla perceptiva/creativa/sensorial, que desemboca, mediante todo el proceso, en un hecho medible y materializado cuando contemplamos su evolución llegando a un resultado intercompartimentado e interdisciplinar de las tres manifestaciones que en este caso son pintura, música y poesía. Como todo este proceso evolutivo tiene un significado intrínseco, éste nos lleva a la ubicación de todo el conjunto en espacios comprensibles al espectador, quien tiene que asimilar de forma indirecta y a través de su psique, las sensaciones perceptivas que recibe y darle un sentido global a la interdisciplina de códigos que se contempla en un estado de inmediatez.

Esta participación y a la vez "ubicación" del receptor, está esencialmente ligada a la pretendida confluencia de lo mani-

festado, con legados de anacronía investigativa, ya que hay aspectos que no se pueden medir o clasificar dentro del terreno científico, pero que son indispensables utilizar para llegar a entender como el receptor forma parte integral del conjunto, ya que este no pretende expresarse con la finalidad de la contemplación, sino que viene a decir aquello que la imagen por sí sola no puede expresar y, que sólo es posible su realización y concepción a través de la proyección directa en la psique del receptor, quien argumenta, mide, emite y transcribe, a la vez que evoluciona, hacia otros sentidos no medibles, todo un conjunto de sensaciones emitidas por mediación de su propio estado anímico/sensorial, por lo que nos damos cuenta que cada receptor capta o recibe de diferente manera, llegando a componer entre varios un conjunto de sensaciones tan válido que pueden ser capaces

de transformar planteamientos establecidos a priori, ya que como argumentamos en un principio, la "hipotética pirámide" no intenta comunicar un mensaje/contenido. Hasta aquí podemos ver como el primer corpus del trabajo enlaza con un segundo por mediación del receptor, siendo este imprescindible para la comprensión del conjunto, viniendo a argumentar de forma más científica, la actitud del público ante el estímulo artístico.

Para ello y ante la posibilidad de comprobar todo lo expuesto, hemos llegado a esta parte del trabajo realizando un montaje pictórico/poético/musical, para comprobar y analizar la participación del espectador. Para ello hemos acaparado la ayuda de varios grupos de personas que han colaborado desinteresadamente como receptores en esta parte de la investigación.

El trabajo de recerca artístico fue presentado y contemplado por el público en la Galería Canals de San Cugat del Vallés

(Barcelona) durante todo el mes de Diciembre de 1986.

El montaje estaba compuesto en su mayoría por un espacio pictórico que abarcaba cuarenta y dos cuadros además de cuatro objetos/poema y la composición "Stimmung" del compositor Karlheinz Stockhausen.

Esta realización supuso catorce meses de trabajo en el taller, teniendo que prescindir de gran parte de la obra- principalmente los objeto/poema- en función del espacio y ubicación en la sala de exposiciones.

De todo este trabajo- que expongo parte en la Sala de Exposiciones de este centro- hay recogido una cinta de vídeo realizada por T.V.E el día 24 de Diciembre de 1.986, en forma de reportaje/entrevista, para el programa regional Tres per Quatre, que pasaremos a la hora de leer esta tesis, además de adjuntar fotografías y críticas sobre el mismo en el capítulo IV. Todo ello servirá para ampliar la

•exposición del proceso creativo y sus etapas de realización.

I.3 Realidad interior/externo.

Siempre que nos planteamos aspectos relacionados con estados alterados de conciencia, habremos de atribuir los resultados del mismo a factores extraídos desde el exterior.

El establecer dualidades sobre las relaciones que acontecen en nuestro entorno, no es equiparable al sentido que pretendo establecer mediante la conexión exterior de nuestra percepción y lo establecido en nuestra psique al descifrar las citadas percepciones.

No se trata de utilizar los aspectos exteriores de la visión, sino más bien sería el establecer una serie de analogías entre lo que vemos o creemos ver-aparencia- y lo que realmente existe -conciencia- Pero para ello, debemos someter este planteamiento a un breve interrogatorio que nos servirá para aclarar todas las suce-

sivas consecuencias a partir de las mismas.

Dicho de forma algo poética, quizás podremos llegar a desarrollar este dualismo sin tener que ausentarnos al terreno de la filosofía pura, ya que no pretendo argumentar nada mediante propuestas filosóficas ya establecidas, sino más bien todo lo contrario.

Sin basarme en el contenido de estas teorías y siempre en términos generales, es como puedo conectar todo un argumento con el esquema de situaciones que yo intento demostrar.

Empezaré por verter todo el pensamiento de una realidad en el subconsciente para comprobar su exacta irrealidad.

Nosotros, cuando contemplamos, abstraemos del propio elemento sus cualidades intrínsecas por lo que desproveemos al objeto de todo contenido interior. Esta mirada se acerca a la real y física que nos aleja de la apariencia, sin embargo, habría

que distinguir dos calificaciones dentro de la propia realidad exterior que sería la apariencia de lo comprometido y la existencia de lo natural.

Así de este modo, entre la "apariciencia" y la "existencia" podremos bloquear un aspecto de realidades exteriores. Lo que vemos y como lo vemos.

Cuando nos referimos a la otra realidad-interior-, los aspectos conceptuales cambian ostensiblemente. Por un lado, ya no utilizamos la percepción exterior con una finalidad concreta, sino que el resultado sería la utilización de un medio objetivo -percepción exterior- para describir un resultado subjetivo mediante los impulsos sensoriales que transmitimos a nuestra psique.

Esta composición "subjetiva", se nos transforma en una mirada universal, ya que deforma las estructuras de nuestro ego particular en alteraciones sensoriales

que se esparcen de forma incontrolada hasta llegar a una comprensión diferente de nuestro entorno.

No vemos aquello que existe. Más bien existe aquello que vemos.

La existencia no está en el objeto que contemplamos ni en su apariencia. La realidad está en su interior que actúa a modo de tabernáculo para hacernos llegar la existencia de la no existencia, de la propia apariencia del objeto.

Visto así, parece sencillo darnos cuenta que la apariencia y la existencia son dos entes por sí mismo establecidos de antemano para poder desarrollar este apartado y encontrar una conexión con otros aspectos relacionados a través de nuestro pensamiento y, que nos servirá más tarde de soporte para establecer una conexión más amplia con toda la percepción, tanto exterior como interior.

Siempre buscando respuestas a mis propios

planteamientos, es como he llegado a comprobar que la realidad aparente de la existencia no existe, es una pura ilusión óptica.

No puede existir la representación sino existe la realidad del objeto representado, por lo que sería en total la suma de error sobre error.

Si buscamos la verdad en la propia realidad la encontramos mediante articulaciones que nos permiten establecer analogías con otras apariencias ya aprendidas y, que nos sirven de soporte para comprender que todo ello no es más que una estructura puramente teatral. La realidad de la irrealidad.

Mientras que si somos capaces de encontrar el sentido puro y latente de nuestra percepción interior, estaremos preparados para comprender y contemplar con los ojos del alma, aquellos que nos dirán la verdad sin engañarnos.

(Leer capítulo II.2 Niveles de sensibilidad)

Pero aquí, como en todo planteamiento dualista hay un engaño. Esta realidad también es falsa en el sentido de que proviene de la estructura exterior medida a través de la realidad aparente del objeto, apartándonos de aspectos relacionados con el subconsciente, ya que éste no es capaz de desglosar los dos bloques para su análisis, por tal motivo no podemos analizar, desglosar o comprobar la realidad de estas "irrealidades".

Nuestro pensamiento, cuando contempla se recrea en la apariencia para comprender la existencia, transformándose en un intercambio de sensaciones subjetivas que nos llevan al terreno del dualismo y, éste no es más que la existencia de la no existencia, por lo que está consumiendo una realidad verdadera, lo que somos capaces de sentir.

Nada más cierto que este sentimiento íntimo del individuo cuando contempla una obra de arte al intentar describir la realidad de lo que contempla, ya que éste no traduce la existencia y sí su apariencia, y ésta no es otra cosa que el sentimiento que transmite su contemplación.

Por tal motivo, cada individuo reside en su propia "irrealidad" al contemplar en ausencia de realidades existentes, por lo que se acerca al terreno de la propia capacidad de sentir y transmitir.

Todas las realidades que contemplamos se traducen en aspectos extraídos de irrealidades sentidas, o quizás, irrealidades existentes en nuestro pensamiento, por lo que utilizamos siempre una doble vía de comprensión que va desde la percepción exterior a la percepción interior. Esta se articula para hacer posible establecimientos y conexiones colaterales entre las mismas, acusando los aspectos más cualificables de ambos e interfiriendo

en un discurso óptimo y ampliado.

No quiero acabar este breve parágrafo del capítulo sin mencionar que la justificación del mismo no es otra cosa que el hacer llegar al lector planteamientos estructurados de mi pensamiento al establecer conexiones similares en mi obra de interrelación entre pintura, objeto/poema y música, para su comprensión.

Si no intentamos buscar la conexión de paralelismo entre estas dos realidades, tampoco podremos establecer conexión entre la obra representada y la obra asimilada; entre el análisis de precisiones establecidas y la situación que se desprende del mismo.

No sería posible comprender la contemplación y lectura de la irrealidad existente entre pintura, poema/objeto y música, sin establecer estas dos vías exterior/interior para su comprensión a posteriori.

Es en este momento cuando podemos estable-

cer la doble vía de comunicación entre la realidad exterior y la realidad interior. Será el propio espectador el que articule mediante su comportamiento la conexión, haciendo posible su asimilación. Todo ello no son más que verdades ya aprendidas anteriormente, pero que no se manifiestan hasta que somos capaces de reaccionar ante estímulos paralelos, como es el caso de la interrelación de tres vocablos diferentes. Ellos son una especie de espoleta retardada en nuestra psique para hacer posible su asimilación al establecer la doble vía de realidades mediante la estructura retiniana y a través de sus sentidos más analíticos, para desembocar la percepción en aspectos colaterales de la propia estructura ausente.

I.4 Notas

Peirce, Ch, S.: La ciencia de la semiótica, Nueva Visión, B. Aires, 1974.

(1) Todo el sistema peirciano se organiza a tres niveles, y la cifra tres juega en él el papel de matriz organizadora.

Distingue tres variedades de signo:

Icono; Índice; Símbolo.

Icono: Es el signo que se refiere al objeto que denota en virtud de sus características propias

Índice: Es el signo que refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente atañido por éste.

Símbolo: Es un signo constituido como signo fundamental por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal. P.

(2) Marco. T.: Historia general de la música. ISTMO, Madrid, 1983.

Refiriéndose a Schoenberg, creador del atonismo que abre las puertas a la "melo-

día de timbres", haciendo que el concepto de la música cambie ya que a partir de este momento todas las sensaciones musicales pasaran de ser acústicas a puramente anímicas.

"Da paso a la disolución de la tonalidad empezando a componer en un atonalismo libre. p,91

Opina que el atonalismo es limitado y se dedica a reflexionar sobre cómo sistematizarlo en un sistema coherente capaz de asegurar piezas largas de la misma manera que el sistema tonal permitía. *ib, p, 93*

"Los dos términos se emplean indistintamente. En rigor, el dodecafonismo es un sistema que ordena las doce notas cromáticas en una serie, mientras que el serialismo sería un método de composición con series, tanto de notas como de género. Más adelante, el concepto serie se aplicará a todos los componentes del sonido (métrica, timbres, intensidades, etc) *ib, p, 93.*

II. CONDUCTA DEL PUBLICO ANTE EL ESTIMULO
ARTISTICO

O. Introducción.

Si contemplamos al público y analizamos su comportamiento mediante estímulos básicos elaborados a partir de fraccionar los obstáculos que subyacen en el subconsciente de cada uno de ellos, estamos obrando de forma científica y corroborando lo que se puede citar, mencionar, solventar, e incluso remediar.

Sin embargo este tipo de comportamiento se aparta de la pretendida situación que envuelve el hecho artístico con la finalidad contemplada desde su centro y emisor, como si se tratara de ver aquello que imaginamos y, ocupando nuestra visión interior de la comprensión globalizadora de nuestro entorno. Por tal motivo y, basándome en estudios realizados por Os-good, C. Guci, G. Tarmendab, P, entre otros, citados anteriormente, no serán sus planteamientos base de mis experiencias, sino

que me sirven para comprender la diferencia que existe entre un análisis concretado en el convencimiento y un extracto de sensaciones adquiridas por un comportamiento que parte de asimilar todas las sensaciones que recibe.

Por tal motivo, este trabajo y recogida de datos, no tiene la extensión métrica del tiempo acumulado para constatar un hecho concreto, sino que viene a decir aquello que prácticamente ya sabíamos, pero sin embargo nos parece incomprensible. Sensación y actitud nos lleva a terrenos diferentes de comprensión, pero utilizo el segundo concepto para corroborar esta parte de investigación, intentando que su utilización nos sea válida para ulteriores comparaciones con estados de ánimo que se desprende de dichas actitudes y las asimilaciones diversas que coinciden en individuos con disposiciones similares o convergentes.

No intento ampliar ningún estado de conciencia ya elaborado sobre este terreno, ya que no podemos centrar esta investigación en hechos ocurridos con particularidades diferentes.

Todo lo investigado hasta ahora, está totalmente fuera de este contexto que yo intento desbrozar para su comprensión.

No tendría sentido contemplar simplemente las reacciones de ciertos grupos en relación a otros, delante del mismo estímulo provocado, ya que me llevaría a soluciones ya corroboradas y aplicadas en otros campos pedagógicos para su posterior aplicación, mientras que en estos terrenos se analiza el "por qué", yo intento buscar el "como" de una serie de teorías que esbozan fenómenos aislados sin dar explicación a los mismos.

El terreno del "por qué", lo dejaremos al científico que estudia estos estímulos desde el mismo y con aplicaciones diferentes, buscando una respuesta lógica a un

hecho concreto. Pero aquí y ahora, no tenemos aspectos regulares de comportamiento que puedan darnos respuesta a los planteamientos basados en actitudes de estímulos sensoriales extraídos de un ego plural que cada individuo conlleva y comparte paralelamente con los demás.

Sería transportar el conocimiento verdadero a un estado de conciencia en completa involución para contrarlo en lo infinito de cada uno de nosotros.

Así comprenderemos que cuando se estimula un cerebro para que actúe y reaccione delante de un hecho que no se puede medir o analizar, no es igual que cuando se le pide algo parecido ante comportamientos que se devienen de hechos culturales asimilados.

El otro ego, nos indica sensaciones incontroladas e inverificables a nuestro cerebro y éste exterioriza sus sentimientos a través de los sentidos interiores de

nuestra psique, lo que hace posible comprender el significado que pueda tener una obra de arte sin la posible justificación de la misma por parte del propio individuo.

Realmente el "como" de una cuestión, no es un factor analizable ya que no se plantea de donde proviene, ni que camino tomará, sólo constata "como" se manifiesta el fenómeno.

¿Qué estímulo provoca una obra de arte?

¿Cómo se produce?

A estos interrogantes buscaremos respuesta mediante la aportación pedagógica del trabajo que me ocupa, además de medir diversas cuestiones como son:

Niveles de percepción interior/exterior.

Niveles de sensibilidad a manifestaciones poéticas, pictóricas y musicales.

Relación de comunicación entre emisor-receptor.

De lo que extraemos respuestas de forma global y compartimentada a los interrogantes enunciados.

Para llevar a cabo todos estos aspectos, hemos controlado diversos tipos de público seleccionado en niveles diferentes:

- a) General
- b) Individual

El tipo de público es un hecho globalizador del conjunto que me lleva a expresar mi agradecimiento y a la vez admiración ante las diferentes actitudes de comportamiento por parte de los mismos, fruto a partir del cual hemos podido elaborar toda una teoría de comprensión y estímulos artísticos no mesurados hasta ahora desde el punto de vista sensitivo y exteriorizado a partir de un ego universal.

Los tipos de público son los siguientes:

- a) Alumnos de la Facultad de Bellas Artes San Jorge de Barcelona. (Quinto curso de carrera)
- b) Alumnos de la Facultad de Geografía e Historia de Barcelona (Asignatura Sociología del Arte)
- c) Artistas, críticos e historiadores de

la Facultad de Geografía e Historia de
Barcelona, especialidad Arte.

e) Grupos de personas no calificables,
dando respuesta a público general.

La recogida de datos consta de dos partes:

1ª Información al visitante y diferencial
semántico

2ª Preguntas cerradas y preguntas abiertas.

II.I Experiencias receptoras a partir de estímulos artísticos.

No cabe duda que el público cuando recibe sensaciones a través de estados inconcretos de su psique está predispuesto a desarrollar otros factores que al parecer están latentes dentro del mismo.

Al recibir estímulos su intelecto se mueve por senderos básicos y concretos que aportan claridad a las sensaciones que recibe a través de los sentidos más comunes. La visión vibra de forma diferente que un estímulo olfativo o auditivo, sin embargo, será su intelecto el que recibe y sitúa en diferentes parcelas de su cerebro las sensaciones capaces de establecer un hilo conductor a partir de lo que recibe por primera vez en su totalidad. Ello viene reforzado por la necesidad subsonciente de conocer otras sensaciones capaces de traducir lo que recibe.

La mente humana no es dispersa cuando recibe a través de diferentes intervalos ya que esto precisamente hace que se dirija hacia un punto de conexión, al parecer invisible de nuestra psique.

Toda la consistencia que es capaz de aglutinar es paralelo a los estímulos que recibe cuando contempla algo relacionado con la naturaleza, pero con la diferencia de que ésta no es útil al traducir las sensaciones, ya que es inamovible y lineal, mientras que el estado de ánimo que recibimos por estímulos inconcretos de elementos básicos de nuestro subconsciente, hace posible el conocimiento de aspectos relacionados con otros valores aprendidos o recordados de nuestro subconsciente, archivados en otras ocasiones por medio de experiencias paralelas o que por lo menos nos han causado la misma estimulación. Todos estos conceptos de percepción móvil, nos lleva al terreno de la comprensión

artística de forma diferente, ya que cuando vemos no sólo contemplamos, sino que analizamos, seleccionamos y sentimos. Pero si somos capaces de añadir otros estímulos, la línea de emisión se encierra en un círculo que se recibe a intervalos fraccionados pero interrelacionados con otros estímulos ya aprendidos y archivados, llevándonos al terreno de la "irracionalidad" a la que aludo anteriormente.

Aquí podemos comprobar como, individuos capaces de olvidar lo que contemplan por el estímulo que reciben y, son capaces de sentir sin saber constatar, llegarán a la comprensión y protagonismo de todo tipo de relación o estímulo que provoque el hecho artístico, mientras que si su constatación viene dada por la impronta de sus cualidades culturales, no será capaz de transgredir aquello que comporta ver realizado un hecho concreto sin su conocimiento.

Todo ello es posible siempre que contemplemos el ego desde nosotros mismos, enfrentado a su entorno y queriendo acaparar los sentidos que subyacen en su interior para llegar a un período de acomodación y proyección dentro del terreno de las sensaciones comparadas.

Partiendo de un material que podríamos calificar de mediocre e insuficiente, como son las encuestas tipo test, entrevistas a nivel particular, vídeo, etc, y después de reflexionar partiendo de los planteamientos e interrogantes que nos habíamos establecido, llegué muy a pesar mío, al desconsuelo. Me di cuenta que lo que pretendía justificar en esta etapa del trabajo, no podía llevarlo a cabo a consecuencia de no poseer información suficiente para responder con verdadera solidez a lo que pretendía.

Si comento esta parte de mi pensamiento, es con el fin de hacer llegar al lector

el consabido temor que me apoderó al darme cuenta que no podía seguir o concluir todas las teorías que me había planteado. Sin embargo, me di cuenta que estaba cayendo en la misma trampa que aludo al mencionar la diferencia que existe entre la actitud y el estímulo.

Los estímulos que había recibido para constatar una actitud no me servían ya que aportaban información paralela de otros estímulos que subyacen entre la intención del emisor y la conducta del receptor ¿Cuál era la diferencia?

Simplemente me había equivocado de planteamiento al pensar que el público me daría respuesta a lo que pretendía, siendo posible comprobar que la información que había recibido era mil veces más rica en contenido que lo que en un principio había planteado.

Comprobar que los niveles de percepción no se miden desde las sensaciones, es un hecho que se desprende al analizar el

resultado de las encuestas, y que yo no me había planteado como otros tantos interrogantes.

Partiendo de las propuestas que planteo en un principio, puedo constatar el hecho de que los estímulos que aparecen en el ego particular de cada individuo no son paralelos a los que el mismo individuo proyecta ante un estímulo causal, tal y como queda demostrado en investigaciones como las del Dr. Páulov (I).

La sensación/percepción que se recibe a través de la contemplación de una obra de arte, nos lleva al terreno de la "irracionalidad" o "irrealidad", por lo tanto, el estímulo que se proyecta nunca es igual en cada individuo.

Los experimentos llevados a cabo en la exposición, donde se pone de manifiesto la reacción ante tres manifestaciones diferentes, corrobora esta tesis al ver como actúan intervalos de acciones, llevadas a cabo con un mismo fin, por medio

de vocablos artísticos elaborados en condiciones de comprensión alternativa, haciendo que el espectador centre toda su sensibilidad en medir lo que recibe por diferentes vías de percepción en un solo recipiente. Lo que hace posible comprobar como estos intervalos recibidos en el subconsciente hacen consciente los estímulos que se reciben dispersos en su extensión, transformándose en acciones del pensamiento encaminado a elaborar una sola corriente o vía de comunicación paralela a la que detecta cuando sólo utilizamos un vocablo como estímulo convencional.

Con ello, podemos comprobar como un sólo estímulo nos lleva a la sensación mediante la acción, dos actúan transformándose en emoción. y canalizando el resultado hacia la comprensión del carácter artístico de forma más amplia.

Con la interrelación de tres vocablos unívocos, hemos comprobado que la acti-

tud del público al recibir las sensaciones que transmite, se acerca a pensamientos elaborados desde su interior con aprendizajes de causas establecidas para comprobar que lo que recibe no se ajusta a lo aprendido, por lo que tiene que desbloquear el subconsciente para recibir los estímulos de forma que pueda llegar a la psique en su totalidad.

De este modo comprobamos como un estímulo le alerta y provoca a la acción de pensar, mientras que dos (pongamos como ejemplo música/pintura), produce el estímulo de la emoción. Pero añadiendo un tercero, el cerebro tiene que hacer un esfuerzo para fraccionar los intervalos e intercalarlos, llegando a su completo desbloqueo, motivo por el cual asimila sin problemas todo lo que recibe sin interferencias, estando en situación de "sentir" plenamente la interrelación de diversas sensaciones.

Todo esto hace que se unifiquen en un bloque interdisciplinar mediante la correlación que supone el abstraer los diferentes vocablos y sus caracteres específicos, llevándonos al terreno de lo "irracional"- subconsciente- para hacer consciente lo que contempla en su totalidad a partir de tres estímulos diferentes. Con el trabajo de experimentación estética, hemos llegado a la comprensión de la racionalidad dentro de situaciones que aportan planteamientos simétricos y articulados a partir de una sola visión colateral por parte del individuo. Es decir, que el espectador o receptor que utiliza una sola vía de estímulo está abocado a una comprensión simplemente lineal y conservadora, teniendo en cuenta los caracteres universalmente establecidos en estos vocablos independientes. Mientras que si utilizamos varias vías de sensaciones, éstas aportan estímulos subyacentes y descontrolados en el individuo,

transportándolo a terrenos de imaginación programada y provocando la recepción de estímulos unificados a partir de la compartimentación mental del espectador, además de su propia transgresión como individuo ante un hecho sin posibles connotaciones culturales.

Todo ello hace pensar y corroborar el hecho de que la provocación estimulada por diferentes vocablos o vías interrelacionadas, provoca un estímulo capaz de comprensión sin obstáculos.

II.2 Niveles de sensibilidad.

Aquí verdaderamente nos introducimos en terrenos a veces incomprensibles e inverificables de toda una serie de propuestas establecidas en un principio.

Desde luego no hemos pretendido reconocer los estímulos que causan las sensaciones anímicas al contemplar una obra de arte, partiendo de verificaciones visuales y estados de conciencia analizada tras los comportamientos estéticos convencionales. Si así fuera, nos daríamos cuenta que no tiene sentido intentar medir o calcular la cantidad de sensibilidad que puede verter la asimilación de una obra de arte, mediante la contemplación.

El arte no se puede medir o pesar, como si de oro se tratase, si así fuera, nos encontraríamos ante un dilema fácilmente solucionable.

Pero cuando nos acercamos a planteamientos que admiten conductas extramesurables, es decir, cuando somos capaces de comprobar la diferencia que existe entre sentir y calcular, estamos en situación de recibir sin calificaciones todo tipo de expresión artística en su justa medida: La sensibilidad.

Sólo de esta forma podremos enfrentarnos ante una situación capaz de darnos respuesta a estos interrogantes:

¿Sensibilidad?

¿Cómo se mide?, ¿Cómo se aprecia? ¿Cómo se califica? y, como demostramos la capacidad de percepción sensitiva en el subconsciente del espectador a partir de los datos extraídos en este trabajo de investigación.

Para ello, me pregunto a priori:

¿Qué es la sensibilidad?

Al consultar el diccionario encuentro estas respuestas:

Sensibilidad: F. Facultad de sentir//

Sentir: Experimentar sensaciones//

Sensación: F. Impresión que las cosas producen en el alma por medio de los sentidos.//

Fácilmente nos damos cuenta que no podemos medir con órganos receptivos exteriores los niveles de sensibilidad que acumulamos al contemplar manifestaciones artísticas. Por tal motivo, no puede servirnos de guía ningún tratado científico o valorado bajo las perspectivas calificables ya que sería absurdo.

Sin embargo, hay algo que existe de forma subterránea en cada individuo, que podemos llamarlo "alma", o cualquier otra cosa, que sí es capaz de organizar toda una estructura de valores consiguiendo desmenuzar las particularidades intrínsecas que subyacen en cada individuo al contemplar o recibir mediante sus sentidos la obra de arte.

Sólo es posible expresar una sensación comparándola con otra sensación (Ver capítulo I.1 Ideas y aspectos conceptuales del conjunto pictórico/poético/musical), de ahí la utilización de tres sensaciones interrelacionadas para poder extraer al espectador referencias medibles a través del subconsciente- cuando aparece en su psique el bloqueo que produce la contemplación de las tres vías o manifestaciones-.

Sólo y a partir de este momento, el espectador está suficientemente preparado para recibir en su totalidad la obra de arte, ya que el desbloqueo le facilita la comprensión de todo un sentido que ejerce la triple vía de comunicación, haciéndole partícipe e infravalorando su inteligencia al dejarse llevar por aspectos calificados de inconscientes. Sentir musicalmente un color nos da valores de sensibilidad que difícilmente detectaríamos si provocamos una visión

retiniana con las consabidas peculiaridades formales de comportamiento y, cargas adicionales de cultura artística establecidas.

Sin querer, analizamos desde fuera lo que contemplamos buscando un sentido o una razón a la existencia de la propia obra. Con la interrelación de tres códigos, que a su vez transmite sensaciones diferentes al espectador, tiene que desbloquear el subconsciente, por lo que se desprende de todo tipo de calificaciones, y se incluye en la obra de forma consciente, ya que siente en su totalidad y en una realidad presente los estímulos de los diferentes vocablos.

A partir de aquí, si estamos en disposición de medir ciertos niveles sensitivos en el receptor, también podremos obrar de forma consciente al ejercer valores de comportamiento a estados periféricos de nuestro ego universal, lo que nos

acerca a un cierto parentesco de asociaciones entre la cosa establecida por similitud y los aspectos extraídos del subconsciente a partir de hacer consciente la contemplación asimilada en su totalidad.

No estamos planteando una tesis retórica al respecto, si incidimos en estos planteamientos es sobre todo para que quede claro que no estamos verificando acciones de conducta basadas en hechos medibles y calificables como se hace comúnmente. Si así fuera, no tendría ningún sentido el hablar de sensibilidad y de percepción interior.

Me refiero a valores latentes en nuestro ego particular que articulan acciones específicas de comportamiento mediante las asociaciones que se extraen por medio de la acción de contemplar sin interferencias periféricas una obra de arte.

Un nivel de sensibilidad equivale a un estado de conciencia fuera de sentidos asentados sobre circunstancias sólidas y específicas.

Es el establecer una doble vía en un circuito cerrado que desbloquea las emisiones recibidas por las percepciones convencionales y aprendidas, lo que nos lleva a actitudes de comprensión basadas en causas sin efecto, o mejor, situaciones con bloqueo ordinario en su contemplación.

La sensación se recibe plenamente a través de nuestro ego universal, vertiendo sus fluidos genéricos mediante el sub-consciente en el ego particular de cada uno de nosotros.

Universo----- Unidad

Reverso----- Anverso

Es como si quisiéramos duplicar un conjunto de emisiones y ampliarlas para su comprensión colectiva, con la diferencia que estas ampliaciones ya vienen dadas desde su creación y el receptor tan sólo tiene

que asimilar más fácilmente ya que viene dado por vías más sencillas.

Para recibir sensaciones hay que sentir los efectos de las causas motrices que los impulsos nos hacen llegar. Si acumulamos una sensación, nuestra psique rechazará el impulso debido a su corriente interior que lo canaliza hacia una comprensión ya aprendida por medio de su sabiduría colectiva (Personalidad asimilada a través de una cultura determinada). Mientras que si el estímulo se presenta por doble vía se recibe con interferencias al atender a dos sensaciones paralelas. Le provoca en su psique una sensación comparada a la relación que pueda haber entre frío--caliente; redondo--cuadrado. (Ver test/encuesta, capítulo II.4).

Cuando planteamos tres sensaciones, el efecto es perfecto, ya que el individuo sólo es capaz de asimilar unilateralmente.

Se le provoca un verdadero cortocircuito en su cerebro, llevándolo al terreno de lo "irreal" o "irracional".

Esta "irrealidad" viene dada por la inmediatez de los caracteres adquiridos en los vocablos, que éste no puede asimilar en su agrupación de frecuencias establecidas. Para ello, tendrá que apartar su mente compartimentada a la asimilación directa y acogerse a otra forma de recibir estímulos sensitivos.

Deberá someterse a una regulación de efectos causados por mediación del propio estímulo y, aceptando la interrelación de diversos vocablos colaterales en un núcleo de su psique que sea capaz de traducir una sola sensación lo que interrelaciona por medio de su propio ego, entendido siempre a partir de la universalidad y descrito mediante la individualidad. El presente trabajo de investigación, nos ha dado pie para poner de manifiesto cuestiones relacionadas con esta falta

de conocimiento sensorial, ya que estamos acostumbrados a recibir estímulos a través de una sola vía de comunicación. Es sólo el principio de una investigación que pienso llevar a cabo más adelante, siempre mediante la asimilación de efectos tripartitas y de forma interdisciplinar para poder ampliar los aspectos sensitivos del individuo y que estos experimentos sirvan para la comprensión, no sólo del hecho creativo, sino para el propio creador. Este, si sabe actuar de forma desbloqueada no aportará interferencias a su psique, pudiendo llegar más fácilmente a la creación estética, siendo posible el hecho de la autorrealización creadora a través de los estímulos sensoriales recibidos por vías diferentes, haciendo posible la creación de un bloque homogéneo de percepciones a partir de la propia creación interdisciplinar.

También puede conseguirse con estas actitudes, despertar el subconsciente para hacer consciente nuestro entorno, nuestras vivencias y el momento real de la propia existencia.

El "sentir", siempre actúa en un presente y en su totalidad.

Los niveles de sensibilidad recogidos en este trabajo han ofrecido resultados que podríamos denominar de catastróficos.

En el capítulo II.4 se puede comprobar los resultados de ver como grupos de alumnos de la Facultad de Geografía e Historia, no son capaces de desbloquear todos los aspectos connotativos de su propia cultura artística y "sentir" en un momento determinado los impulsos que recibe a través de la contemplación de una obra de arte.

Determinar de "racional" un conjunto de interrelaciones y estímulos capaces de hacer vibrar un estado de conciencia particular, no puede calificarse midiendo

solamente aspectos retinianos, como por ejemplo, las formas cuadradas que afloran en la obra pictórica. (Ver fotografías adjuntas, capítulo IV).

De estos aspectos también se desprende, a excepción de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes San Jorge, que el resto de los grupos dieron "cuadrado" al resultado del diferencial semántico del conjunto, mientras que los primeros lo consideraron indiferentemente cuadrado o redondo.

Del resultado general, se deduce que, los niveles de sensibilidad más acertados corresponden a los grupos de público general juntamente con artistas, críticos e historiadores de arte, por lo que deducimos que se debe tener una buena formación artística- teórica o práctica-, ya que de lo contrario es difícil desligarse de los condicionantes culturales que arrastramos cotidianamente, a excepción de un tipo de público general, que

nos han sorprendido al comprobar que eran capaces de "sentir" sin ningún tipo de interferencias, debido a su bajo nivel artístico y cultural.

- Los resultados del diferencial semántico pueden comprobarse en el capítulo II.4-

II.3 Niveles de percepción:

Interior/exterior

Cuando aludo en capítulos anteriores a niveles de percepción interior, me refiero a aquella visión no retiniana de nuestro cerebro. Todo lo que comporta el comprobar la estimulación visual a través de sentidos extraídos del subconsciente y que no se puedan verificar por mediación de la visión contemplativa, aportando datos de identificación medibles y verificables para el ojo humano.

Esta percepción convencional no tiene sentido si la aplicamos al tema concreto que nos ocupa, ya que no se trata de recibir imágenes o crear formas abstractas a partir de una asimilación mediante los sentidos periféricos. No se trata de percibir psicológicamente un color o un sonido. No se trata de sentir físicamente un paisaje.

Todo ello nos llevaría al terreno racional de comprensión y análisis, valadero para los estudios de hechos calificables y verificables.

Yo planteo otra forma de mirar y contemplar, aquella que me aparta de la realidad perceptiva y su verificación.

Mi mirada está dentro de otra mirada universal, la que me acerca a la máxima verdad de la existencia, la que nos acomoda en estados de conciencia superior y transgresora de nuestra propia psique.

Sería algo así como descubrir las sensaciones perceptivas que comporta el hecho de admitir que la causalidad es un elemento motriz de nuestro planeta y, ésto nos acerca a la versatilidad de los hechos no palpables ni verificables, pero integrado dentro de un espacio cósmico suficiente al darnos respuesta a planteamientos no verificables por otros aspectos intrínsecos de nuestro ego universal.

Esta percepción interior, no es más que la auténtica comprobación de la "irrealidad" y ésta es la constatación de nuestro ego eclosionado frente a otras realidades perceptivas de nuestra psique.

Por tal motivo, el contemplar sin mirar, nos lleva a la comprensión analítica, mientras que el mirar sin contemplar, se acerca a la percepción sensorial.

Estas dos diferencias son planteadas en este párrafo y podrían desarrollarse en otro contexto- filosófico- pero en este caso, sólo me interesa sus valores de visión globalizada en una percepción interior.

El plantearnos medir estos niveles en esta experiencia, nos ha llevado a comprobar como el individuo al mirar, observa y al contemplar, admira.

Los grupos de público han centrado su interés en aspectos colaterales del conjunto, dando más importancia a los de fisonomía sensitiva que a los perceptivos,

lo que demuestra que se recibe más directamente la obra artística a partir de las sensaciones.

Sin embargo esta percepción interior, es base de otros argumentos que subyacen al contemplar el conjunto pictórico/poético/musical al que aludimos.

Hemos comprobado como un grupo de alumnos de la Facultad de Geografía e Historia, no han sido capaces de sentir estímulos perceptivos interiorizados en base a su calidad de información artística convencional.

Si por un lado son capaces de medir interiormente la sensación que aporta las tres manifestaciones, por el otro, se alejan de la comprensión y estímulo perceptivo interiorizado, en base a una cultura artística determinada y acumulada. Midiendo el diferencial semántico del test-encuesta, hemos podido comprobar como son capaces de verificar aspectos relacionados con las sensaciones dulce-

amargo en todo el conjunto, mientras que no han podido establecer analogía entre lo que comporta asociar mentalmente la pintura con la música y la poesía, llegando al resultado de la dispersión dentro del grupo con resultados diferentes dentro de dos propuestas paralelas. Lo que hace comprender la falta de niveles de percepción interior y sensibilidad.

Todo ello es debido a la sobrecarga de información en su ego particular, lo que hace difícil el desbloqueo para recibir de forma natural los estímulos y poder desprenderse de la materia encerrada en sí misma para asimilar todo lo que recibe.

Mediante los niveles de percepción visual exterior, podemos comprobar y medir los de percepciones interiorizadas, tanto globalmente, como individualmente.

Basándonos en Osgood, vemos como a partir de un diferencial semántico como el utilizado en este trabajo, se pueden apreciar

los valores siguientes:

Estabilidad

Tensión

Novedad

Receptividad

Evaluación

Potencia

Actividad

Sin embargo, una vez recogidos los datos, estos resultados nos sirven para constatar la existencia de otras percepciones no incluidas intencionadamente. Estas percepciones son el fruto de comprobar como el individuo delante de un objeto descontextualizado relaciona su psique con el universo exterior y controla sus sensaciones mediante la autodisciplina de sus conocimientos convencionales, llevándole a compartir las sensaciones que percibe con elementos paralelos que sobreestiman su actuación, pero que le aportan suficiente información como para poder desglosar todo un sentimiento de-

sarrollado a medida que se incluye en la meditación de su propia percepción exterior.

Se percibe con el pensamiento, no con la visión. No vemos aquello que nos parece real-apariencia- sino su verdadera identidad que se centra en los estímulos que recibe el subconsciente y los aspectos que se deducen una vez finalizada su contemplación.

En este instante, queda grabado en nuestra psique elementos de confraternidad y agrupación de imágenes aprendidas anteriormente, pero con la diferencia de que estas imágenes no son fruto de nuestra imaginación sino más bien son deducciones del pensamiento creador que ha sido capaz de evaporar mediante su desarrollo- momento o acción de crear-.

Es el propio artista el que desencadena todo un contenido visual de imágenes, que subyacen interiormente en la propia obra y que han sido gestadas en su mente.

Pero al ser imágenes irreales, tan sólo somos capaces de captar aquello que visualmente se nos comunica, dejando a un lado aspectos de percepción interior que son las vías únicas de entendimiento del objeto que tratamos de comprender.

Ello no supone restar autoridad a normas ya establecidas y con un respaldo comprobado, ni pretendemos descalificar estos comportamientos de investigación, sino todo lo contrario, ellos nos sirven para corroborar que los mismos recursos pueden aplicarse intentando resguardar los resultados para una posterior comprobación dentro del terreno de la "irrealidad" a la que aludo.

Estos datos perceptivos sirven para dotar de una autoridad específica a los impulsos recibidos mediante su comprensión y desglosarlos a modo de información no receptiva visualmente, sino sensitivamente.

Sensación de visión. Sensación de color. Sensación de sonido, etc. Lo único que varía es la relación entre la percepción recibida a través de estímulos exteriores y la comprobada a través de analizar estos estímulos, lo que hace desprender un resultado paralelo de percepción siendo a la vez complementaria de la primera y pudiendo utilizar datos similares para su análisis y comprobación de niveles. Lo que nos puede llegar a demostrar como ciertos individuos están más cerca de una percepción que de otra, incluso el propio emisor puede establecer analogías entre su comportamiento y su desarrollo hasta llegar al receptor, pudiendo comprobar el grado de interferencias que puedan existir en el mensaje/contenido que se pretende.

Para finalizar este parágrafo me remito a los datos extraídos del diferencial semántico, capítulo II.4, pudiendo com-

probar los paralelismos entre estas dos percepciones.

II.4 Diferencial semántico.

Test-encuesta.

Este capítulo lo desglosamos en diferentes secuencias, fruto de las actitudes extraídas a partir del comportamiento del receptor.

Para una mejor comprensión hemos diferenciado dos aspectos básicos de la recogida de datos:

1º) Datos de percepción exterior extraídos de los grupos, nivel general y nivel individual.

2º) Datos extraídos a raíz de elaborar corrientes de percepción interiorizada mediante la documentación obtenida, pudiendo deducir y medir lo siguiente:

- a) Nivel de sensaciones
- b) Nivel de percepción interior
- c) Nivel de sensibilidad

19) Datos extraídos a partir de la participación de los grupos. Nivel general y nivel individual.

Total personas encuestadas----- 161

Resultados por grupos:

Alumnos de la Facultad de Bellas Artes
 San Jorge de Barcelona.

Total encuestas----- 31

Edad entre 22 y 34 años.

No indican sexo.

 Alumnos Facultad Geografía e Historia
 de Barcelona- Asignatura Sociología del
 Arte.

Total encuestas----- 61

Edad entre 19 y 39 años.

No indican sexo 30

Sexo masculino 10

Sexo femenino 21

Artistas, críticos e historiadores de
Arte.

Total encuestas----- 10

Artistas 7

Crítica 1

Historia 2

Público general.

Total encuestas----- 59

Sexo masculino 22

Sexo femenino 26

No indican sexo 11

Edad entre 14 y 59 años

Profesiones clasificadas:

Ag. Comercial

Diseñador

Estudiantes (10)
Periodista
Aparejador
Técnico
Químico
Camarero
Ingeniero
Publicidad
Seguros
Licenciado en Filosofía
Profesores E.G.B. (2)
Ama de casa (2)
Analista
Secretaria
Puericultora
Turismo
Ceramista
Geógrafa
Médico psiquiatra

Resultados de los test-encuesta:

Individuos encuestados----- 161

ESTA EXPOSICION ES . . .

	Totalmente	Bastante	Algo	Indiferente	Algo	Bastante	Totalmente	
Buena	11,18	50,93	25,46	10,55	0,62	—	—	Mala
Jur. ⁶	3,72	19,87	32,91	27,95	6,83	7,45	2,48	Blanda
Nerviosa	4,34	13,66	21,73	9,93	11,80	28,57	11,00	Tranquila
Nacional	9,93	21,73	14,90	6,83	10,55	22,98	15,52	Intuitiva
Redonda	2,48	8,07	21,73	21,73	11,18	28,57	25,46	Cuadrada
Nueva	20,49	24,22	23,60	10,01	8,07	6,83	—	Vieja
Insípida	6,21	4,34	16,77	27,95	18,01	26,70	7,45	Sabrosa
Negativa	0,61	2,48	5,59	25,46	14,28	37,88	14,28	Positiva
Caliente	9,93	14,90	14,90	11,80	14,90	22,36	11,18	Fría
Masculin	2,48	7,45	9,31	49,68	10,55	13,04	8,07	Femenina
Inestable	3,10	11,80	12,42	14,28	11,18	34,16	14,28	Estable
Curva	3,10	8,69	8,07	18,63	12,42	32,29	21,11	Recta
Frecuente	3,72	9,93	18,01	20,49	18,01	19,87	10,55	Infrecuente
Abierta	18,01	25,46	7,45	13,66	11,80	17,39	7,45	Cerrada
Activa	14,90	31,06	17,39	11,18	11,80	8,69	4,34	Pasiva
Débil	—	4,34	5,59	21,11	26,08	33,54	11,80	Fuerte
Beneficioso	14,28	25,46	9,93	45,34	1,86	1,86	—	Perjudicial
Heterodoxa	9,31	27,95	11,80	41,61	7,45	10,55	3,10	Ortodoxa
Original	16,77	22,98	10,01	13,04	16,77	8,07	4,34	Repetitiva
Sensible	26,70	36,02	17,39	11,80	6,21	3,72	0,61	Insensible
Intima	25,46	24,84	11,18	12,42	14,28	10,55	4,33	Distante
Controlada	21,73	31,05	18,01	8,07	7,45	4,96	1,24	Accidental
Dulce	4,34	15,52	21,73	25,46	18,01	12,42	4,96	Amarga

→ me
- Intuitiva

→ Tampoco
(Vulgar)
→ No
Extremo
→ No
inconcebible

Nervioso — sereno

Inestable — accidental

Original — Vulgar

Controlada — inconcebible

Cuando accedes a una exposición ¿qué es lo que más te interesa?

- El realismo de las obras: 3,74 La expresión del artista: 43,47
- Lo que el cuadro significa: 22,98 El precio de la obra: --
- La sensación anímica que te transmite: 67,70 El colorido: 17,39 Otras: 5,59

Al escuchar música ¿qué es lo que más te interesa?

- Recibir las sensaciones anímicas que te transmite: 07,60
- Si está bien interpretada: 10,55 La expresión del autor: 18,63
- El significado: 6,83 La estructura de la composición: 13,66 Otras: 6,24

Entre un poema escrito y un objeto/poema ¿qué tipo de relación se puede establecer?

- Analogía: 11,80 Subconsciente: 21,73 Traducción: 6,21 Paralelismo: 16,14
- Dualismo: 4,34 Imaginación: 36,64 Asociación: 30,64 Otras: 5,59

El montaje que acabas de contemplar ¿qué sensación te ha producido?

Vacío: 11,00 Ausencia: 17,39 Espacio: 40,37 Silencio: 27,95 Poesía: 16,77

¿Cómo ves la relación del conjunto? Marca con una x la más apropiada.

Poema/objeto-música-pintura: 32,91 Pintura-poema: 9,93 Pintura-música: 55,27

Poema-pintura: 0,62 Poema-música: --

Marca con una x los conceptos que creas están más cerca de estas tres manifestaciones:

	Vacío	Ausencia	Silencio	Espacio
Objeto/poema	: <u>16,70</u> :	: <u>0,49</u> :	: <u>26,70</u> :	: <u>31,61</u> :
Pintura	: <u>11,80</u> :	: <u>11,18</u> :	: <u>23,60</u> :	: <u>52,17</u> :
Música	: <u>14,90</u> :	: <u>11,18</u> :	: <u>20,49</u> :	: <u>40,99</u> :

¿De qué forma aceptas las manifestaciones artísticas actuales?

Abiertamente: 54,63 A veces me interesa: 13,66 Con indiferencia: --

Indiferentemente: 0,63 Con curiosidad: 33,54 Con escepticismo: 7,45

Sugerencias: -- sobre libremente lo que se te ocurra.

Alumnos Facultad Bellas Artes:

ESTA EXPOSICION ES. . .								
	Totalmente	Bastante	Algo	Indiferente	Algo	Bastante	Totalmente	
Buena	12,90	58,06	22,58	6,45	---	---	---	Mala
Dura	3,22	6,45	29,03	38,70	9,67	12,90	---	Blanda
Nerviosa	3,22	19,35	16,12	6,45	22,58	22,58	9,67	Tranquila
Racional	3,22	48,38	9,67	6,45	12,90	19,35	---	Intuitiva
Redonda	3,22	9,67	3,22	29,03	19,35	22,58	12,90	Cuadrada
Nueva	---	16,12	45,16	29,03	9,67	6,45	---	Vieja
Insípida	---	---	9,67	25,80	16,12	35,48	12,90	Sabrosa
Negativa	---	---	---	16,12	12,90	45,16	25,80	Positiva
Caliente	19,45	12,90	12,90	22,58	9,67	19,45	3,22	Fria
Masculina	3,22	6,45	9,67	48,38	6,45	19,45	6,45	Femenina
Inestable	---	9,67	9,67	12,90	3,22	48,38	16,12	Estable
Curva	6,45	16,12	12,90	29,03	16,12	16,12	3,22	Recta
Frecuente	3,22	3,22	29,03	25,80	16,12	22,58	---	Infrecuente
Abierta	9,67	32,25	3,22	16,12	12,90	12,90	9,67	Cerrada
Activa	12,90	29,03	32,25	9,67	9,67	6,45	---	Pasiva
Débil	---	3,22	6,45	16,12	45,16	29,03	---	Fuerte
Beneficioso	16,12	41,93	6,45	35,48	---	---	---	Perjudicial
Heterodoxa	6,45	6,45	6,45	48,38	9,67	22,58	---	Ortodoxa
Original	---	22,58	19,45	32,25	19,35	6,45	---	Repetitiva
Sensible	45,16	41,93	6,45	3,22	6,45	---	---	Insensible
Intima	41,93	38,70	3,22	9,67	9,67	---	---	Distante
Controlado	25,80	45,16	9,67	6,45	3,22	6,45	6,45	Accidental
Dulce	12,90	19,45	19,45	16,12	25,80	3,22	---	Amarga

Cuando vas a una exposición ¿cuál es lo que más te interesa?

- El realismo de las obras: -- : La expresión del artista: 48,38
- Lo que el cuadro significa: 6,45 : El precio de la obra: -- :
- La sensación anímica que te transmite: 74,19 : El colorido: 2,90 : Otras: 16,22 :

Al escuchar música ¿cuál es lo que más te interesa?

- Recibir las sensaciones anímicas que te transmite: 77,41 :
- Si está bien interpretada: 9,67 : La expresión del autor: 16,12 :
- El significado: 6,45 : La estructura de la composición: 10,12 : Otras: 6,45 :

Entre un poema escrito y un objeto/poema ¿qué tipo de relación se puede establecer?

- Analogía: 19,35 : Subconsciente: 22,58 : Traducción: 9,67 : Paralelismo: 19,35 :
- Dualismo: 9,67 : Imaginación : 29,03 : Asociación: 16,12 : Otras: 6,45 :

El montaje que acabas de contemplar ¿qué sensación te ha producido?

Vacío: 6,45 : Ausencia: 9,67 : Espacio: 38,70 : Silencio: 32,25 : Poesía: 22,58

¿Cómo ves la relación del conjunto? Marca con una x la más apropiada.

Poema/objeto-música -pintura: 45,16 : Pintura-poema: -- : Pintura-música: 45,16 :

Poema-pintura: 3,22 : Poema-música: -- :

Marca con una x los conceptos que creas estén más cerca de estas tres manifestaciones:

	Vacío	Ausencia	Silencio	Espacio
Objeto/poema	: <u>25,84</u>	: <u>16,12</u>	: <u>3,25</u>	: <u>32,24</u>
Pintura	: <u>12,90</u>	: <u>6,45</u>	: <u>45,16</u>	: <u>54,83</u>
Música	: <u>16,12</u>	: <u>16,12</u>	: <u>29,03</u>	: <u>41,93</u>

¿De qué forma aceptas las manifestaciones artísticas: let las?

Abiertamente: 67,74 : A través de información : 9,67 : Con rechazo : -- :

Indiferentemente : -- : Con curiosidad : 12,90 : Con esoticismo : 22,58 :

Sugerencias: sobre libremente lo que se te ocurra.

Alumnos Facultad Geografía e Historia.

EST. EXPOSICION ES. . .							
	Totalmente	Bastante	Algo	Indiferente	Algo	Bastante	Totalmente
Buena	6,55	45,90	34,42	11,47	--	--	Mala
Dura	3,27	34,43	37,70	16,39	--	6,55	Blanda
Nerviosa	6,55	16,39	29,50	4,91	13,13	19,67	Tranquila
Racional	8,47	16,39	19,67	4,91	16,39	19,67	Intuitiva
Rodonda	--	13,11	4,91	11,47	6,55	26,86	Cuadrada
Nueva	26,22	31,14	18,03	8,47	6,55	8,47	Vieja
Insípida	--	3,27	29,50	21,31	24,59	18,03	Sabrosa
Negativa	1,63	3,27	8,83	24,59	14,75	37,70	Positiva
Caliente	4,91	13,11	11,47	8,47	22,95	19,67	Fría
Masculina	1,63	6,55	11,47	47,54	11,47	13,11	Femenina
Inestable	4,91	9,83	14,75	11,47	14,75	32,78	Estable
Curva	--	6,55	6,55	8,47	9,83	44,26	Recta
Frecuente	1,63	11,47	21,31	13,11	19,67	21,31	Infrecuente
Abierta	16,39	24,59	9,83	4,91	18,03	19,67	Cerrada
Activa	16,39	26,22	22,95	3,27	13,11	14,75	Pasiva
Débil	--	3,27	8,47	18,03	18,03	40,98	Fuerte
Beneficioso	9,83	26,22	14,75	42,62	3,27	3,27	Perjudicial
Heterodoxa	3,27	37,70	13,11	27,86	4,91	9,83	Ortodoxa
Original	14,75	21,31	22,90	3,27	18,03	11,47	Repetitiva
Sensible	16,39	37,70	21,31	9,83	4,91	8,47	Insensible
Intima	16,39	24,59	11,47	9,83	18,03	16,39	Distante
Controlada	14,67	40,98	21,31	4,91	9,83	3,27	Accidental
Dulce	1,63	9,83	21,31	24,59	14,75	19,67	Amarga

¿Cuándo vas a una exposición ¿qué es lo que más te interesa?

- El realismo de las obras: 1,63: La expresión del artista: 77,70:
- Lo que el cuadro significa: 18,03 El precio de la obra: -- :
- La sensación anímica que te transmite: 72,13 El colorido: 16,39: Otras: 3,27:

Al escuchar música ¿qué es lo que más te interesa?

- Recibir las sensaciones anímicas que te transmite: 95,08:
- Si está bien interpretada: 6,55: La expresión del autor: 9,19 :
- El significado: 6,55: La estructura de la composición: 1,63 : Otras: 6,55 :

Entre un poema escrito y un objeto/poema ¿qué tipo de relación se puede establecer?

- Analogía: 11,47: Subconsciente: 16,39: Traducción: 4,91 : Paralelismo: 13,11:
- Qualismo: 3,27 : Imaginación : 34,42: Asociación: 40,98: Otras: 3,27:

El montaje que acabas de contemplar ¿qué sensación te ha producido?

Vacío: 16,39 Ausencia: 18,03 Espacio: 45,90 Silencio: 13,11 Poesía: 9,83 :

¿Cómo ves la relación del conjunto? Marca con una x la más apropiada.

Poema/objeto-música-pintura: 13,11: Pintura-poema: 13,11: Pintura-música: 9,83 :

Poema-pintura: -- : Poema-música: 3,27:

Marca con una x los conceptos que creas estén más cerca de estas tres manifestaciones:

	Vacío	Ausencia	Silencio	Espacio
Objeto/poema	: <u>11,47</u>	: <u>19,67</u>	: <u>24,59</u>	: <u>34,42</u>
Pintura	: <u>13,11</u>	: <u>6,55</u>	: <u>13,11</u>	: <u>61,93</u>
Música	: <u>18,03</u>	: <u>18,03</u>	: <u>16,39</u>	: <u>44,26</u>

¿De qué forma aceptas las manifestaciones artísticas actuales?

Abiertamente: 37,70: A través de información: 18,03: Con rechazo: -- :

Indiferentemente: --: Con curiosidad: 45,90: Con escepticismo: 4,91 :

Sugerencias: Anota libremente lo que se te ocurra.

Artistas, Críticos y especialistas:

ESTA EXPOSICION ES. . .							
	Por completo	Bastante	Algo	Indiferente	Algo	Bastante	Totalmente
Duena	40,-	40,-	10,-	--	--	--	Mal
Dura	20,-	10,-	10,-	40,-	10,-	--	Blanda
Horviosa	10,-	--	30,-	20,-	--	60,-	Tranquila
Racional	30,-	10,-	10,-	10,-	--	40,-	Intuitiva
Redonda	20,-	--	10,-	20,-	10,-	20,-	Cuadrada
Nueva	20,-	50,-	10,-	30,-	--	--	Vieja
Insípida	--	10,-	10,-	20,-	--	60,-	Sabrosa
Negativa	--	--	10,-	10,-	10,-	50,-	Positiva
Caliente	30,-	--	50,-	10,-	10,-	10,-	Fría
Andolina	--	--	10,-	50,-	20,-	20,-	Femenina
Inestable	10,-	10,-	10,-	10,-	--	60,-	Estable
Curva	20,-	10,-	10,-	30,-	10,-	20,-	Recta
Frecuente	--	20,-	--	20,-	10,-	40,-	Infrecuente
Abierta	20,-	30,-	10,-	20,-	--	10,-	Cerrada
Activa	20,-	30,-	--	10,-	20,-	10,-	Pasiva
Débil	--	10,-	--	20,-	10,-	40,-	Fuerte
Beneficiosa	40,-	20,-	10,-	30,-	--	--	Perjudicial
Heterodoxa	10,-	30,-	--	20,-	10,-	10,-	Ortodoxa
Original	40,-	40,-	20,-	10,-	10,-	--	Repetitiva
Sensible	70,-	10,-	20,-	10,-	--	--	Insensible
Intima	50,-	20,-	20,-	20,-	--	--	Distante
Controlada	40,-	50,-	10,-	--	--	--	Accidental
Dulce	10,-	10,-	40,-	30,-	20,-	10,-	Amarga

Cuando acudes a una exposición ¿qué es lo que más te interesa?

- El realismo de las obras: 10 ; La expresión del artista: 70 ;
 - Lo que el cuadro significa: 40 ; El precio de la obra: -- ;
 - La sensación anímica que te transmite: 70 ; El colorido: 40 ; Otras: 10 ;
- Al escuchar música ¿qué es lo que más te interesa?

- Recibir las sensaciones anímicas que te transmite: 90, - ;
- Si está bien interpretada: 10, - ; La expresión del autor: 60, - ;
- El significado: 10, - ; La estructura de la composición: 60, - ; Otras: -- ;

Entre un poema escrito y un objeto/poema ¿qué tipo de relación se puede establecer?

- Analogía: 50, - ; Subconsciente: 40, - ; Traducción: -- ; Paralelismo: 60, - ;
- Dualismo: -- ; Imaginación : 50, - ; Asociación: 50, - ; Otras: -- ;

El montaje que acabas de contemplar ¿qué sensación te ha producido?

- Vacío: -- ; Ausencia: 10, - ; Espacio: 80, - ; Silencio: 30, - ; Pausa: 20, - ;

¿Cómo ves la relación del conjunto? Marca con una x la más apropiada.

- Poema/objeto-música-pintura: 70, - ; Pintura-poema: -- ; Pintura-música: 50, - ;
- Poema-pintura: -- ; Poema-música: -- ;

Marca con una x los conceptos que creas estén más cerca de estas tres manifestaciones:

	Vacío	Ausencia	Silencio	Espacio
Objeto/poema	: <u>10</u> , - :	: <u>40</u> , - :	: <u>20</u> , - :	: <u>30</u> , - :
Pintura	: <u>--</u> :	: <u>30</u> , - :	: <u>20</u> , - :	: <u>80</u> , - :
Música	: <u>--</u> :	: <u>30</u> , - :	: <u>30</u> , - :	: <u>40</u> , - :

¿De qué forma accedes las manifestaciones artísticas de los?

- Abiertamente: 70, - ; A través de información: 30, - ; Con rechazo: -- ;
 - Indiferentemente: -- ; Con curiosidad: 20, - ; Con escepticismo: 10, - ;
- Sugerencias: puede libremente lo que se te ocurra.

Público general:

	Totalmente	Bastante	Algo	Indiferente	Algo	Bastante	Totalmente	
Buena	10,16	50,84	20,33	13,55	1,69	--	--	Mala
Dura	1,69	16,94	33,89	32,55	5,08	13,55	3,38	Blanda
Nerviosa	1,69	10,16	16,94	15,25	6,77	35,59	16,94	Tranquila
Racional	11,86	15,25	13,55	8,47	5,08	25,42	18,64	Intuitiva
Redonda	1,69	3,38	5,08	28,81	11,86	33,89	20,33	Cuadrada
Nueva	25,42	16,94	20,33	20,33	10,16	6,77	--	Vieja
Insipida	16,94	6,77	6,77	20,33	15,25	28,81	6,77	Sabrosa
Negativa	--	1,69	5,08	33,89	15,25	22,20	23,55	Positiva
Caliente	6,77	20,33	13,55	10,16	10,16	28,81	8,47	Fría
Masculina	3,38	10,16	6,77	52,54	10,16	8,47	8,47	Femenina
Inestable	1,69	13,55	11,86	18,64	13,55	23,72	16,94	Estable
Curva	1,69	6,77	6,77	22,03	13,55	30,50	25,42	Recta
Frecuente	6,77	10,16	11,86	25,42	18,64	13,55	15,25	Infrecuente
Abierta	23,72	22,03	6,77	20,33	6,77	18,64	5,08	Cerrada
Activa	13,55	37,28	10,16	20,33	10,16	3,38	6,67	Pasiva
Débil	--	5,08	3,38	27,11	27,11	27,11	15,25	Fuerte
Beneficios	33,55	22,03	6,77	55,93	1,69	1,69	--	Perjudicial
Heterodoxa	16,94	11,86	15,25	40,67	10,16	5,08	1,69	Ortodoxa
Original	23,72	22,03	11,86	15,25	15,25	6,77	3,38	Repetitiva
Sensible	20,33	35,59	18,64	18,64	8,47	1,69	--	Insensible
Intima	22,03	32,20	20,33	13,55	15,25	11,86	8,47	Distante
Controlada	18,64	18,64	13,55	15,25	6,77	6,77	1,69	Accidental
Dulce	1,69	20,33	20,33	30,50	16,94	10,16	3,38	Amarga

Quando acudes a una exposición ¿qué es lo que más te interesa?

- El realismo de las obras: 6,70; La expresión del artista: 33,30
- Lo que el cuadro significa: 30,80; El precio de la obra: --;
- La sensación anímica que te transmite: 59,32; El colorido: 16,90; Utras: 8,40;

Al escuchar música ¿qué es lo que más te interesa?

- Recibir las sensaciones anímicas que te transmite: 71,18;
- Si está bien interpretada: 15,25; La expresión del autor: 23,72;
- El significado: 6,74; La estructura de la composición: 16,90; Utras: 8,40;

Entre un poema escrito y un objeto/poema ¿qué tipo de relación se puede establecer?

- Analogía: 1,69; Subconsciente: 23,72; Traducción: 6,70; Paralelismo: 10,16;
- Duclismo: 3,30; Imaginación: 40,60; Asociación: 23,72; Utras: 8,40;

El montaje que acabas de contemplar ¿qué sensación te ha producido?

Vacío: 11,86; Ausencia: 18,64; Espacio: 28,81; Silencio: 40,67; Poesía: 20,33;

¿Cómo ves la relación del conjunto? Marca con una x la más apropiada.

Poema/objeto-música-pintura: 40,67; Pintura-poema: 11,80; Pintura-música: 44,06;

Poema-pintura: --; Poema-música: 1,69;

Marca con una x los conceptos que creas estén más cerca de estas tres manifestaciones:

	Vacío	Ausencia	Silencio	Espacio
Objeto/poema	: <u>18,64</u> :	: <u>20,33</u> :	: <u>23,72</u> :	: <u>28,81</u> :
Pintura	: <u>11,86</u> :	: <u>15,25</u> :	: <u>23,72</u> :	: <u>33,89</u> :
Música	: <u>13,55</u> :	: <u>16,94</u> :	: <u>18,64</u> :	: <u>37,28</u> :

De qué forma recibes las manifestaciones artísticas de los:

Abiertamente: 62,71; A través de información: 10,16; Con rechazo: --;

Indiferentemente: 1,69; Con curiosidad: 32,20; Con escepticismo: 1,69;

Sugerencias: recibir libremente lo que se te ocurra.

Contestando a la pregunta general del test-encuesta, extraemos el porcentaje medio, ofreciendo el siguiente resultado:

Esta exposición es...	
Bastante-- Buena-----	50,93
Algo-- Dura-----	32,91
Bastante-- Tranquila-----	28,57
Bastante-- Intuitiva-----	22,98
Bastante-- Cuadrada-----	22,57
Bastante-- Nueva-----	24,22
Indiferente-- Sabrosa/Insípida	27,88
Bastante-- Positiva-----	37,88
Bastante-- Fría-----	22,36
Indiferente-- Masculina/Femeni na-----	49,68
Bastante-- Estable-----	34,16
Bastante-- Recta-----	32,29
Indiferente-- Frecuente/infre- cuente-----	20,49 (H)
Indiferente-- Activa/pasiva---	31,05
Indiferente-- Abierta/cerrada-	25,46
Indiferente-- Fuerte/Débil----	33,54

Indiferente--Beneficiosa/ Perjudicial---	45,34 (±)
Indiferente--Heterodoxa/Or- todoxa-----	41,61 (±)
Bastante--Original-----	22,98
Bastante--Sensible-----	36,02
Totalmente--Intima-----	25,46
Bastante--Controlada-----	31,05
Indiferente--Dulce/Amarga--	25,46 (±)

(±) Se acerca más a Infrecuente; Beneficiosa y Heterodoxa.

Existe tensión entre Dulce/Amarga.

Cuando acudes a una exposición ¿Qué es lo que más te interesa?

Respuesta: La sensación anímica que transmite----- 67,70

Al escuchar música ¿Qué es lo que más te interesa?

Respuesta: Las sensaciones anímicas que transmite----- 82,60

Entre un poema literario y un objeto/poema ¿Qué tipo de relación se puede establecer?

Respuesta: Imaginación----- 36,64

El montaje que acabas de contemplar ¿Qué sensación te ha producido?

Respuesta: Espacio----- 40,37

¿Cómo ves la relación del conjunto?

Marca con una X la más apropiada.

Respuesta: Pintura-Música----- 55,27

Marca con una X los conceptos que creas están más cerca de estas tres manifestaciones:

Respuesta:

Objeto/poema--Espacio----- 31,67

Pintura-----Espacio----- 52,17

Música-----Espacio----- 40,99

¿De qué forma aceptas las manifestaciones artísticas actuales?

Respuesta: Abiertamente----- 54,65

Resultados de las mediciones correspondientes a los siguientes conceptos:

Evaluación:

Bastante--Buena-----	50,93
Bastante--Positiva-----	37,88

Potencia:

Algo--Dura-----	32,91
Indiferente--Fuerte/Débil-----	33,54
Indiferente--Masculina/Femenina-	49,68

Actividad:

Bastante--Pasiva-----	37,88
Bastante--Tranquila-----	28,57

Bastante--Fría----- 22,36

Estabilidad:

Bastante--Estable----- 34,16

Bastante--Intuitiva----- 22,98

Indiferente--Ortodoxa/Hetero-
doxa----- 41,61

Bastante--Controlada----- 31,05

Tensión:

Bastante--Cuadrada----- 22,57

Bastante--Recta----- 32,29

Indiferente--Abierta/Cerrada- 25,46

Novedad:

Bastante--Nueva----- 24,22

Bastante--Original----- 22,98

Indiferente--Frecuente/Infre-
cuente----- 20,49

Indiferente--Beneficiosa/Perju- dicial-----	45,34
--	-------

Receptividad:

Indiferente--Sabrosa/Insípida----	27,95
Bastante--Sensible-----	36,02
Totalmente--Intima-----	25,46
Indiferente--Dulce/Amarga-----	25,46

2º) Datos extraídos a raíz de elaborar corrientes de percepción interiorizada mediante la documentación obtenida, pudiendo deducir lo siguiente:

a) Niveles de sensaciones.

Es difícil comprobar a ciertos niveles aspectos como un individuo "siente" ante una obra de arte en general, sin embargo y, bajo la consideración de establecer paralelismos o similitudes entre los intervalos que acontecen a las expresiones específicas establecidas mediante la interrelación, hemos podido comprobar como un tanto por ciento evaluado de personas sienten de forma más íntima la relación música/pintura. Esto es debido a la consabida educación artística convencional que nos acerca más a la percepción sentida a través de los conductos auditivos y visuales que mediante los aspectos metamorfosados del objeto que alude sin

decir, muestra sin enseñar, divaga sin justificar...

La incidencia de este objeto en el conjunto, se ha comprendido como elemento configurador de una estructura abstracta en el subconsciente del individuo, quien lo reclama para atribuirle una serie de connotaciones vividas o sentidas de forma paralela en otras vivencias percibidas. Así vemos que los niveles de "sentir" sensaciones se polarizan en dos apartados:

- a) Relación música/pintura
- b) Relación música/pintura/objeto-poema.

Los grupos que contemplan la interrelación como Música/Pintura son los siguientes:

Alumnos de la Facultad de Geografía e	
Historia-----	72,13
Público general-----	44,06

Los grupos que reciben de forma circular la interrelación son los siguientes:

Alumnos de la Facultad de Bellas Artes San Jorge-----	45,16
Artistas, críticos y especialistas-----	70,80

En lo que se refiere específicamente a ver que aspectos interesan más al espectador cuando acude a una exposición o escucha música, se desprende de una mayoría globalizadora que su interés se centra en las sensaciones anímicas que transmite (Ver resultados en el párrafo anterior)

Datos comparativos entre los diferentes grupos:

Al acudir a una exposición:

Alumnos de Bellas Artes-----	74,19
Alumnos Hª Arte-----	72,13
Artistas, críticos y espec.-----	70,00
Público General-----	59,32

Al escuchar música:

Alumnos Bellas Artes-----	77,41
Alumnos Hª Arte-----	95,00
Artistas y especialistas-----	90,00
Público General-----	71,18

De todo ello se desprende que la actitud del público ante el estímulo artístico se acerca mayoritariamente a "sentir", recibiendo de forma distensionada todo tipo de vibraciones que sean capaces de incidir en su estado anímico.

El objeto-poema, al estar incluido de forma más perceptual dentro del conjunto y debido a sus connotaciones, hace que el espectador lo fraccione del conjunto asimilándolo como un elemento configurador sobre el cual hay que insistir para recibir las sensaciones anímicas que podrían establecerse si se contemplase como un elemento en sí adscrito a las corrientes verificadas por los otros instrumentos que agrupan el conjunto.

b) Niveles de percepción interior

Los resultados de medir estos niveles nos acercan a comprobar como ciertos individuos, y no en su mayoría, observan sin percibir, de lo que se desprende una falta de formación hacia estas percepciones dándonos los siguientes resultados: La totalidad de individuos que han colaborado manifiestan que, la sensación percibida en su totalidad a través de las tres manifestaciones es el espacio, así mismo adjudican el concepto de espacio a la totalidad de las tres manifestaciones (Ver resultado en diferencial semántico). Sin embargo, para establecer los niveles de los diferentes grupos, destacamos las diferencias que existen entre ellos.

Los conceptos que para ellos están más cerca de las tres manifestaciones son los siguientes:

Sumando la totalidad de los grupos.

Objetos/poema-----	Espacio----	31,67
Pintura-----	Espacio----	52,17
Música-----	Espacio----	40,99

Alumnos Facultad Bellas Artes.

Objetos/poema-----	Espacio----	32,25
Pintura-----	Espacio----	54,83
Música-----	Espacio----	41,93

Alumnos Historia del Arte.

Objetos/poema-----	Espacio----	34,42
Pintura-----	Espacio----	61,93
Música-----	Espacio----	44,26

Artistas, Críticos y especialistas.

Objetos/poema-----	Ausencia---	40,00
Pintura-----	Espacio----	80,00
Música-----	Espacio----	40,00

Público general.

Objetos/poema-----	Espacio----	28,81
Pintura-----	Espacio----	33,89

Música----- Espacio----- 37,28

A la hora de valorar globalmente la sensación que transmite el conjunto vemos como existen diferencias entre grupos- no la suma de todos, ya que estos unifican un mismo resultado de conceptos y sensaciones-. Los resultados serían los siguientes:

Alumnos Facultad Bellas Artes.

Sensación----- Espacio----- 38,70

(Se corresponden con concepto)

Alumnos Geografía e Historia.

Sensación----- Espacio----- 45,00

(Se corresponde con concepto)

Artistas, Críticos y especialistas.

Sensación----- Espacio----- 80,00

(Se corresponde con concepto a excepción de los Objetos/poema que es la "Ausencia").

Público general.

Sensación----- Silencio----- 40,67

(No se corresponde con concepto)

Al establecer entrevistas a nivel particular con dos personas de cada grupo, nos ofrecen el siguiente resultado:

Los artistas y especialistas opinan que la diferencia entre el resultado que se desprende de las encuestas es debido a que los objetos/poema ofrecen un concepto de "ausencia" de contenido, distinguiendo que no es lo mismo que espacio vacío, tal y como comprenden las otras dos manifestaciones.

Sería para ellos el espacio ausente, ya que contiene la nada del presente. (Ver fotografías en el capítulo IV)

El grupo correspondiente a Público general, ofrece resultados contradictorios debido a la dificultad que les supone asimilar los objetos/poema.

Entrevistados personalmente deducimos que, para ellos la sensación de silencio está desencadenada por la música, mientras que la pintura y los objetos/poema les remiten al espacio vacío. Sin embargo todo

ello les unifica una forma más amplia de discurso ya que pueden agrupar la sensación de silencio con la de espacio que perciben en las otras manifestaciones. Por lo que deducimos que hay grupos que no son capaces de asimilar lo percibido sensorialmente con lo percibido visualmente. Desprendiéndose como por una parte son capaces de atribuir aspectos centrados en la asimilación dada en su inmediatez mediante la contemplación del objeto/poema y, por otro lado, la incapacidad de asimilar lo recibido de inmediato y relacionarlo con lo "sentido" de forma más unilateral en su propia psique a través de otros vocablos como son la música y la pintura.

Por lo que deducimos de la comprobación que sí somos capaces de comprender aquello que recibimos a través de la percepción sensorial, pero no de coagular todo lo que se desprende al contemplar las interferencias compartimentadas que reci-

bimos de otras vibraciones sentidas y medidas por nuestra percepción interior. Todo ello no es sino una falta de conocimiento acerca de la propia naturaleza de lo que recibimos, ya que nos acerca a un dualismo que no sabemos utilizar en ciertas circunstancias.

De todas maneras, los resultados de estas mediciones son válidos para darnos cuenta que el espectador está más cerca de los aspectos sensoriales que de las percepciones visuales.

c) Nivel de sensibilidad

Este test-encuesta una vez analizado, nos muestra entre líneas todo lo que subyace mediante la asimilación del contenido sentido, sin otra preocupación que verter aquello que no vemos en el mismo, pero polarizado y analizado a través de otros niveles que en este caso son los de la percepción exterior.

Los grupos nos han dado resultados diferentes con respecto a sus propias actitudes de similitudín positiva.

Un primer grupo, relacionado con la Facultad de Bellas Artes, han corroborado los planteamientos establecidos en el capítulo II.2 (Niveles de sensibilidad), por tal motivo, voy a mostrar sólo su participación y las conclusiones que podemos medir claramente mediante su estudio comparativo.

Diversidad de opiniones entre grupos:

Recta----- Curva

Alumnos Facultad Bellas Artes:
Indiferente, se acerca a Curva.

Artistas, Críticos y especialistas:
Indiferente, se acerca a Recta

Alumnos Historia del Arte:
Bastante----Recta

Público general:
Bastante----Recta

Para los alumnos de Bellas Artes es indiferente Curva--Recta, pero se acerca a Curva, mientras que el resto, podemos comprobar opiniones claramente contrarias, por tal motivo deducimos que, contemplado visualmente y bajo un grado de percepción retiniana, el conjunto es recto, ya que los elementos configuradores que ocupan el espacio pictórico y poético están descifrados mediante composiciones rectas-

(Ver capítulo IV, fotografías), verticales y horizontales. Sin embargo, la "sensación" que recibimos a través de la contemplación no retiniana, y que nos acerca a los niveles de comprensión cercanos a estos aspectos más sensibles, nos devuelven comportamientos de inmediatez en su recorrido, pudiendo establecer claramente como el conjunto de interrelaciones es "redondo" o "curvo" al establecerse una especie de círculo envolvente entre los mismos.

De ello desprendemos que los alumnos de la Facultad de Bellas Artes están mucho más cerca de los niveles de sensibilidad que los otros grupos encuestados.

Ortodoxa-----Heterodoxa

Alumnos Facultad Bellas Artes:

Indiferente----- se acerca a Ortodoxa

Público General:

Indiferente----- se acerca a Heterodoxa

Alumnos Historia del Arte:

Bastante----- Heterodoxa

Artistas, Críticos y especialistas:

Bastante----- Heterodoxa

Aquí también podemos comprobar como los Alumnos de la Facultad de Bellas Artes están más cerca de la asimilación sensitiva ya que para ellos es bastante indiferente la respuesta a una provocación intencionada en algunas manifestaciones artísticas, de lo que se desprende que para ellos es lícito o aceptable todo tipo de planteamientos quedando claro que la propuesta se contempla como algo que podría estar dentro de una ortodoxia, siendo totalmente contrario al resto de los grupos que opinan lo contrario.

Amarga----- Dulce

Alumnos Bellas Artes:

Amarga--Algo

(Un tanto por ciento elevado lo contempla como muy dulce, por lo que se puede establecer, tensión entre Dulce---Amargo)

Público general:

Indiferente---- Dulce/Amarga

(Se acerca a Dulce)

Alumnos Historia del Arte:

Indiferente----Dulce/Amarga

(Se acerca a Amarga)

Artistas, Críticos y especialistas:

Dulce----- Algo

(Un tanto por ciento opina que es Bastante Dulce, tensión entre Dulce---Amargo)

Al contemplar los resultados generales vemos como hay establecidos aspectos de tensión entre ambos. Sin embargo, hay grupos que establecen analogías entre Dulce/Amargo.

Nunca es igual de amargo o dulce un color que un sonido. La sensación que produce el Objeto/poema no puede compararse literalmente con la descripción de un sabor, sino más bien asociarlo con otra sensación.

Todo ello nos lleva a la deducción que existen tensiones polarizadas y canalizadas desde un interior hacia aspectos sentidos en nuestra psique, dándonos resultados diversos con caracteres circulares de relación entre la sensación de Dulce--Amargo y la relación interdiscriminada que podemos establecer al ver inundado nuestro campo de percepción por sensaciones perceptivas mediante las vibraciones acusadas del propio instrumento que utilizamos, como es el caso del objeto/poema.

Interrelación entre Pintura, música y
objeto/poema.

Alumnos de Bellas Artes:
Pintura-poema/objeto-música

Artistas, Críticos y especialistas:
Pintura-música-Objeto/poema

Alumnos Historia del Arte:
Pintura-Música

Público general:
Pintura-música

Otra característica a tener en cuenta es
el resultado del conjunto.

Mientras que los artistas y especialistas
unidos al grupo de alumnos de Bellas Ar-
tes, son capaces de comprender y asimilar
la interrelación de los vocablos unívocos,
hay otros grupos que no establecen asimi-
laciones paralelas, siendo para ellos más

fácil la comprensión del paralelismo
música-pintura.

Por tal motivo podemos establecer relaciones de comportamiento no aprendidas cuando se les presenta un caso de identificación no establecido a priori, ya que no pueden desbloquear su psique para obtener una comprensión única y unilateral, mientras que el resto de grupos son capaces de adoptar esta actitud mediante un esfuerzo colectivo que viene dado por su comportamiento asimilado de estados de conciencia alterado. Comportamiento que con frecuencia se establece entre artistas dado su grado de creatividad. Por tal motivo el artista está más cerca de la verdad, ya que percibe sin comprender y comprende sin asimilar, todo aquello que se acumula en su recuerdo siendo capaz de sentir abiertamente mediante su capacidad creadora y establecer aspectos más sensibles en sus comportamientos generales.

II.5 Notas

Páulov, I. Fisiología y Psicología. Alianza Madrid, 1982.

(I) "La teoría de los reflejos condicionales ha confirmado en la fisiología la existencia de una relación temporal no sólo de las excitaciones externas e internas, sino de cualquier clase de excitación, con determinadas funciones del organismo. Es decir, además de la conducción de los procesos nerviosos, ha comprobado exactamente la formación o la interrupción de contactos en la estación central superior." p.169

III. ANTECEDENTES DIACRONICOS EN MI
OBRA PICTORICA

0. Introducción.

La configuración de este capítulo conlleva la dificultad de tener que hablar en primera persona a partir de la propia idea, el lugar, el origen, las luchas, el descubrimiento, la liberación, la búsqueda, etc. Para ello, con tal de llegar más fácilmente a la concreción final de todo el trabajo de investigación, establecemos un orden cronológico dividido en etapas que corresponden cada una de ellas a una época concreta, analizando toda la evolución a partir del descubrimiento que comporta los períodos creativos correspondientes a cada fase.

Este bloque abarca los últimos diez años de experimentación pictórica que sirven para establecer una conexión diacrónica con el último proyecto, tema de la tesis doctoral que nos ocupa.

Para la conexión lineal utilizaremos un

proceso de análisis sintético dividido en períodos que de alguna forma concretan una etapa definida haciendo referencia a varios aspectos que se relacionan entre sí y que nos servirán para estudiar en su profundidad, pero siempre desde el punto de vista interiorizado, sentido y valorado, con un espacio que abarca aspectos no perceptibles a nivel formal, pero sí realidades de todo un mundo latente en la mente, implicando una cierta dificultad su desarrollo hacia niveles formales. Siendo consciente de este problema, que en parte, podría definirse como autobiográfico, intentaremos establecer las etapas y evolución bajo el punto de vista creativo y no histórico.

En este caso el que interroga es a su vez interrogado, lo que hace o crea un diálogo abstracto e inverosímil, ya que de antemano planteamos las preguntas en función del conocimiento de las respuestas,

lo que hace en cierta manera facilitar el interés que tiene el interrogado por cuestiones concretas, a la vez que en ocasiones puedan quedar en el espacio aspectos de interés para el interrogante sin obtener información sobre el caso.

Este capítulo se compone de tres epígrafes correspondientes a diferentes etapas en estos últimos años, desarrollándose de la siguiente forma:

Período 1977/80:

Abstracción lírica.

 Interiores

 Acotaciones

 Límites

Período 1980/82:

Variaciones sobre un cuadrado

Período 1982/85:

Poema-Pintura

 Poética espacios

 Poética ausencias

 Poética vacío

 Poética silencio

III.1 Período 1977/80

Abstracción lírica

Este período abstracto y algo geometrizable ya está latente en épocas anteriores al año 1977, pero son referencias muy directas al objeto representado mostrando más bien una forma de ver o mirar. Aquí me pregunto si se puede separar al artista del hombre, de su mundo y de su contexto. Yo más bien lo contemplo como una unidad globalizadora ya que es indudable que el entorno determina, ya sea en el terreno físico, como social o cultural.

"El aspecto geográfico es un espacio percibido y sentido por los hombres tanto en función de sus sistemas de pensamiento como de sus necesidades". Dolfus, O. 1975.p,53.

Es evidente que para el artista el entor-

no geográfico transmite en mundo exterior que éste asimila y transforma en algo diferente y propio.

"Cada grupo humano tiene una percepción propia del espacio que ocupa, y que de una forma u otra le pertenece". Dolfus, O. 1975.p,53.

En este período el entorno geográfico cobra un valor extremadamente activo, como para desarrollar todo un discurso a partir del mismo.

Es de vital importancia el espacio ocupado, vivido, sentido, recorrido, analizado, etc, de donde habito.

"En la gran ciudad se es más a menudo solitario que solidario".
Dollfus, O. 1975.p,93

Realmente ese paisaje - el mío- son aco-
taciones de soledades pero contempladas
o extraídas de una gran multitud.

Mi visión se centra en los espacios que
ocupan los márgenes - ventanas, puertas,
etc- contemplados siempre a partir de un

interior.

Paisajes mirados a través de aberturas.

Paisajes contemplados desde la oscuridad.

Paisajes sentidos en su encogimiento, con acotaciones y limitaciones.

Paisajes torturados en su propia geometría-
Imágenes desfiguradas de estructuras urbanas.

Todo ello aparece como un recuerdo desplazado desde un interior.

Intento recoger lo inédito, lo inverosímil, lo inadvertido. Aquello que no se aprecia con una mirada global.

Generalmente son imágenes de estructuras que se mueven en espacios ausentes. Estos paisajes urbanos, las acotaciones, los interiores, etc, se ven modificados y transformados a través de factores perceptivos creando un discurso que aún partiendo de la abstracción aporta aspectos intuitivos y sinuosos de realidades urbanas. Así contemplamos en esta etapa, un paisaje al cual se ha extraído su esencia, al que

se despoja de artilugios vanales para quedar configurado a partir del propio sentimiento en todo un universo.

"Cuando más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación". Mondrian, P.1973, p.10.

No se trata de mirar ciertamente, sino de actuar posiblemente a modo de esponja, diría que es absorber todo el conjunto de percepciones para después escurrir hasta la última gota, quedándonos prácticamente con lo esencial o necesario para su utilización.

Mi espacio es limitado, está totalmente acotado por muros que separan ámbitos, puertas que cierran aberturas. Ventanas que se abren a espacios limitados.

Todo este espacio me envuelve condicionándome hasta tal punto como para no poderme plantear el paisaje horizonte.

Necesito cambiar este formato tradicional en función de esta forma de percibir co-

menzándose a gestar en este momento la necesidad del soporte vertical, ya que lo que contemplo es a través de aberturas, ventanas, puertas, pasillo, etc, remitiéndome constantemente a este formato. Todo ello se manifiesta en aspectos pictóricos que limitan horizontes.

- a) Estructuras lineales que recorren la composición entre dos masas de color.
- b) Configuraciones rígidas realizadas con elementos estructurados a partir de lo esencial.
- c) Equilibrio entre tensiones verticales y horizontales.
- d) Manifestaciones de espacios angostos y difíciles.

En todo este período entiendo:

- a) Valoración de color situado por áreas.
- b) Proporción de valores cromáticos.

Son importantes los descubrimientos de Mondrian y Malevich:

"La naturaleza es perfecta, pero el hombre no necesita, en arte, la naturaleza perfecta. Precisamente porque es perfecta. Necesita, por el contrario, la representación de lo que es más interior. Se ha de transformar la aparición natural para que la naturaleza pueda ser vista de un modo más puro". Mondrian.
P. 1973.p,31.

Mi actitud siempre se dirige a lo esencial para captar el valor real y no aparente de mi entorno. Esta realidad sufre una transmutación en la mente revelándose como parte de mi mundo.

III.2 Período 1980/82

Variaciones sobre un cuadrado.

Este período es altamente significativo en toda la evolución pictórica, ya que comporta un cambio radical de conceptos, conservando un discurso en evolución a partir de la etapa anterior. Todo el pensamiento se centra en buscar otra dimensión de realidad, comenzando por extraer un sentimiento mediante el conocimiento de aquello que existe en nuestro interior y que se comienza a configurar, a modo de espejo en la propia obra.

El cambio radica principalmente en la necesidad de ausentar por completo mi entorno, éste desaparece y comienza una búsqueda a partir del propio interior.

Todo ello es fruto de una gran reflexión intentando encontrar la propia identidad en constante evolución, desencadenando un interés por aspectos ignorados hasta

entonces, como son una nueva forma de pensamiento, ya que configura el principio de un mundo que nace a partir del conocimiento de otros planteamientos filosóficos como son el TAO. Pero es muy vaga su influencia todavía, siendo casi sugerencias a unos mundos ignorados hasta entonces, pero que comienza a fructificar formando parte en este momento de todo un proceso creativo en constante evolución. Ya no interesa la visión retiniana del entorno. Ahora será otra forma de mirarla que hará configurar la obra. Esta no se dirige a objetos reales y tangibles, no penetra en las estructuras y las formas angostas, sino que, tan sólo plantea el buscar un pequeño elemento insignificante que me sirva para desarrollar todo un mundo a partir del mismo.

Esta referencia no la busco en mi entorno, sino que ya se ha configurado de forma abstracta en mi pensamiento, transformándose en algo real partiendo de lo irreal-

apariencia- convirtiéndose en un objeto verdadero extraído de la mente.

En el período anterior creaba estructuras abstractas a partir de mi entorno, ahora, partiendo de una estructura abstracta, desemboco todo mi universo que vá más allá del entorno visual. Es como un intercambio de valores indefinidos y perdidos en el espacio de la mente.

Las motivaciones podríamos encontrarlas en el intento de buscar un punto de vista diferente para explicar un campo de tensiones, equilibrios y fuerzas que se mueven en un espacio casi cosmológico, encerrando a su vez una doble o triple estructura que a veces va más allá de la propia pintura.

Estas estructuras asemejan hilos pendientes de un espacio irreal y sin horizontes que buscan un equilibrio entre los márgenes del soporte. Parece como si detrás, en un lugar escondido hubiese un

mecanismo dispuesto a estirar de los hilos a todo el conjunto.

Estas estructuras geométricas pretenden una quietud en movimiento, o mejor, variaciones en un espacio no medible que se ensancha hasta los límites y a veces no parecen contener nada, sino enmarcar una parcela de este universo espacial movido por hilos invisibles capaces de crear un desequilibrio sin apreciar su movimiento. El pensamiento de Paul Klee sobre la pintura me reafirma en esta etapa a continuar una vía difícil y encerrada en sí misma.

"El arte no reproduce lo visible; hace visible". Klee, P.1976.p,55,

Todo el conjunto recoge líneas y estructuras que crean energías inamovibles en su propio movimiento espacial, sería algo así como:

"La obtención del reposo por el equilibrio del movimiento". Klee, P.1976.p,62.

Refiriéndose a la polifonía plástica (I).
Es todo un mundo interior que no se extrae de visiones retinianas. Quizás son realidades oníricas de un espacio cósmico que se mece en un desdoblamiento desequilibrado, creando la sensación de quietud y reposo en un espacio sin horizontes, todo ello no es otra cosa que mi universo interior.

III.3 Período 1982/85 Poema-Pintura

Poética espacios

Poética silencios

Poética vacío

Poética ausencias

Con esta etapa se inicia todo un desarrollo interior materializado en vías paralelas, como son pintura y poesía, llegando hasta la unificación interdisciplinar de ver interrelacionados tres códigos diferentes como son la pintura, música y poesía, tema de la tesis que nos ocupa, y completando todo un ciclo evolutivo que comienza en el año 1982.

Todo mi pensamiento sobre la relación pintura/poesía queda ampliamente desarrollado en el capítulo de la introducción-0.3 Metodología y descripción del proceso en la parte de creación artística-. Así que este intento de constatación quedará en este epígrafe anulado por el de reafirmación y descripción, en parte abstrac-

ta, en parte poética, de toda una forma de sentir este mundo interior y como se manifiesta.

Cuando hablamos de poesía o pintura en la década de los ochenta no es válido un método, un sistema, una estructura, etc, lo suficiente sería experimentar constantemente para encontrar esos espacios intangibles que forman parte de uno mismo, y que se proyectan - en este caso- paralelamente por mediación de formas expresivas diferentes, como son la pintura y la poesía.

No existen límites entre mi yo y la proyección, por lo tanto es mi "universo". Es todo.

Mi universo,

yo,

¿Dónde?

Sé que existe.

Necesito encontrarlo,

más allá del tiempo,

en un lugar del espacio,

llenarme hasta dar con él,

recogerme en su infinito.

Existe entre las líneas que configuran estructuras de masas de color, haciendo referencia a la metáfora de la propia realidad inexistente.

Mi universo está en esos colores monocromos, que a veces tan sólo hacen referencia a "ausencias" tangibles y "vacías" que separan la realidad material del pensamiento. Todo ello rebordeado por sílabas entrecortadas, esbozos de algo que se puede configurar como un todo, de poemas que aluden al silencio contenido, a la existencia de la ausencia, aquella que se mantiene viva en el pensamiento y que sólo somos capaces de reconocer en el recuerdo.

Sería algo así como la sensación de revivir lo inexistente, la ausencia del contenido, el vacío que absorbe los recuerdos. Los discursos que contienen los silencios en sus pautas.

Toda mi poesía deja a lo largo del cami-

no un sendero de huellas que se deben
descifrar, sonidos que deberíamos escu-
char, colores que configuran un lenguaje
sordo y vacío ausentándose de la realidad
palpable de nuestro entorno.

La pintura desencadena todo un potencial
contenido de palabras que dicen sin ha-
blar, aludiendo a conjeturas estrechamen-
te ligadas a la poesía.

Son situaciones alteradas del pensam'ento
que afloran por medio del pincel buscan-
do una vía única de encuentro con las
metáforas del propio enlace hacia lo más
inverosímil y reposado de mi mente. Como
algo que no se puede medir o calificar.

Estar estando,
vivir estando
en el presente.

La ausencia del presente
que está presente
en el recuerdo.

Sólo puedo sentir al contemplar y verter

el contenido en situaciones configuradas paralelamente, expresando una acción única de pensamiento en su inmediatez más desnuda y directa, para ello utilizo esa doble vía, intentando completar una forma más amplia de discurso.

III.4 Notas

(I) Klee, P. Teoría del arte moderno. Calden, B. Aires, 1976

"La pintura polifónica es superior a la música en el sentido de que el elemento temporal es en ella, más bien, un dato espacial. La noción de simultaneidad (Transparencia) aparece con una riqueza aún mayor. Para hacer comprender el movimiento retrógrado que imagino en música, recordaré las imágenes reflejadas en los vidrios laterales de un tranvía en marcha," p.63.

IV. ANALISIS PERSONAL DE LAS CRITICAS
SOBRE EL MONTAJE DE INTERRELACION ENTRE
PINTURA/OBJETO-POEMA/MUSICA Y FOTOGRAFIAS.

D. Introducción

Cuando pensamos introducir este breve capítulo del trabajo de investigación, me asaltó la duda al darme cuenta que podría ofrecer un cierto regusto de auto-crítica.

Sólo es justificable bajo la intención de aportar más datos e información al lector, tanto por parte de la crítica especializada como por la aportación de algunas fotografías sobre el montaje, ayudándonos a reforzar con la imagen todo lo expuesto anteriormente.

También cabe destacar el interés de ofrecer una más amplia documentación sobre los capítulos correspondientes a los periodos pictóricos precedentes, ya que al contemplar las fotografías de forma sincronizada, podemos asimilar con más facilidad toda una evolución pictórica que vá desde el año 1977 al 1987.

IV. I Críticas.

La obra total de Marianna Escribano

LA galería Canals acoge en estos últimos días del año, en este extraño mes de diciembre, una exposición que se presenta como una investigación. Se trata de saber qué traducción obtiene el lenguaje no-verbal que se encarna en la pintura sobre la sensibilidad de un receptor cualquiera cuando este encuentro se inscribe en una atmósfera musicalizada por Stockhausen. La experiencia busca establecer aquellas simultaneidades, siempre subjetivas, entre los matices sonoros, plásticos y también verbales, cuando estos últimos se concretan en poemas-objeto. Son tres los vértices del triángulo que articula esta artista: pintura, música y poema visual. El receptor debe descifrar, en la clave de su espíritu, una posible verbalización (transformación en palabras) de estos tres vértices. No se trata de juzgar, explicar o argumentar, sino de explicitar unos planos que la percepción recibe en forma de señales nerviosas y que la mente, luego, asume en inmediatas palabras concretas. Quizá se trataría de dar voz a aquello que consiste en no tenerla. En jugar con el último carácter incommunicable del mensaje plástico siempre traicionado por la inflexible uniformidad de las palabras. Ahí, en la línea de las experiencias en la Bauhaus de Kandinski, inicia Escribano su trabajo. Prácticamente se está abocado a redefinir la imposibilidad de la traducción directa. No es posible, sólo serán intentos, ataques de ataxia, patológicamente, la corporeidad del objeto. Quizá allí se enclave el poema-objeto. Está más cerca de la palabra que la música y la pintura pretende facilitar el salto. La jaula que puede de una, latas, metálicas nos hablará de la jaula común. Sin embargo, como muy bien sabía Duchamp, entre la *jaula-objet-trouvé* y la jaula común existe la diferencia que existe entre un *ready-made*, aquel orinal de Duchamp por ejemplo, y cualquier objeto cotidiano y de uso uno nos asombra en sus perfiles plásticos nuevos, extraños fuera del curso cotidiano de las cosas, el objeto usual es sencillamente usado y despreciado en sus valores formales. Si la jaula-común salta a ser obra de arte se nos aparece en su impenetra-

bilidad y allí ya no valen las palabras, sólo vale un silencio semejante al que nos atenaza ante las bellas pinturas de Marianna Escribano. Unas telas azules, oscuras, rasgadas por sigilosos cortes de colores cálidos y agudos. Unos lienzos que penetrados por Stockhausen aún me incitan más al silencio.

IGNASI DE BOFARULL

MARIANNA ESCRIBANO
Galería Canals
(Sant Cugat del Vallés)

Dentro del campo de la abstracción la experiencia estética de M. Escrivano, que en otras épocas se localizaba en la realidad exterior, en la actualidad se ha trasladado a su mundo interior, intentando traslucir un modo concreto de "sentir", de plantear la asimilación y elaboración de las corrientes filofónicas actuales, con el fin de poder situarse dentro del "rol" que realmente corresponde a un artista comprometido que busca ser un intelectual con todas las connotaciones que esto trae consigo y de esta forma poder incidir en el pensamiento de nuestra época.

En esta ocasión hemos tenido la oportunidad de contemplar el anteproyecto de su tesis doctoral, un montaje en el que se materializan la unión interrelación de los tres vértices de un triángulo en el que se encuentran la pintura la poesía y la música.

La existencia en la actualidad de una barrera que separa a la obra de arte del espectador es un hecho sabido. Marianna Escrivano incide en esta situación y se plantea una tarea pedagógica que lleva a cabo a través de su montaje triangular: poesía, objetos encontrados y descontextualizados y plenos de sugerencias, la música contemporánea complementaria a la pintura y la poesía, y la pintura. El elemento más simple es en la mayoría de las ocasiones la música que nos transportará después de la poesía y la pintura al subconciente, planteándonos las experiencias del artista y dándonos una base para el surgimiento de las nuestras propias.

El encontrar planteamientos y actitudes frente al arte como el protagonizado por Marianna Escrivano produce, sencillamente, el que alejemos el fantasma que desde hace años se encuentra presente en el mundo del arte: "El de la muerte del arte". R. Paris Sorolla.

IV. 2 Análisis y conclusiones.

El analizar desde fuera unas críticas literarias, no es más ni menos que el establecer la misma intención del crítico. Ante esta posibilidad y no deseando analizar lo "dicho", sólo intentaré vertir mi pensamiento, como es usual en mí, sobre lo no establecido, lo no analizable ni verificable.

Verdaderamente existe en estas críticas un deseo de agradar contemplando un breve esbozo sobre algo que se recibe desde fuera y se proyecta mediante la reflexión exterior. En ocasiones se está fuera de "sentir" aquello que se pretende en un momento, sin embargo, se acercan a la descripción de lo que existe en el presente y catalogamos con los ojos cotidianos mediante la contemplación. Sin embargo, uno siempre espera que el crítico descubra aquella pequeña trampa que pusiste o, aquel rincón inaccesible.

De todas formas la valoración desde fuera me aporta aspectos de reflexión como son por ejemplo, una cita que dice:

" El receptor debe descifrar, en la clave de su espíritu una posible verbalización (transformación en palabras)"Bofarull, I.

Nada más lejos de mi intención sobre todo si me remito a pensamientos vertidos en esta tesis como el que repito en una ocasión al constatar que jamás se puede traducir a palabras lo que la pintura significa y, teniendo en cuenta que planteo desde el principio un enfoque estético basado en el "sentir" y no transformar. Sin embargo, no todo queda en esa frase, hay un verdadero intento de atrapar al artista y de asimilar la obra partiendo de comparaciones que no dejan de ser una realidad.

Sólo pretendo con estas breves líneas, aportar una reflexión a posteriori de todo lo experimentado, dándome cuenta que

a veces el gran esfuerzo que supone todo ello, queda resumido en unas breves palabras del crítico y tienes la sensación de haber hecho muy poco y que todavía te queda mucho por hacer.

Siempre con la perspectiva del tiempo pasado creemos que nos dejamos lo mejor en el tintero, y eso es algo que yo tengo claro en este momento.

Cuando estoy acabando este capítulo y doy por terminada esta tesis doctoral, me preocupa el temor de no haber llegado a lo que pretendía o de no haber expresado lo que "sentía".

"Un hombre tuvo un sueño y al despertar fue a ver a su adivino para que le interpretara el sueño.

Y el adivino dijo al hombre:
Acude a mí con los sueños que veas cuando estás despierto y te explicaré su significado.
Pero los sueños de tu sueño no

pertenecen ni a mi sabiduría ni a tu imaginación". Gibran Jalil, G.1980, p,116.

Yo, en estos momentos pienso que seguiré soñando en aquello que creo, y eso es lo verdaderamente auténtico de todo este trabajo.

IV. 3 Fotografías correspondientes a los siguientes periodos:

Período 1977/80: Abstracción lírica.

Período 1980/82: Variaciones sobre un cuadrado.

Período 1982/85: Poema-pintura

Poética espacios

Poética silencio

Poética vacío

Poética ausencias

Período 1985/87: Interrelación pintura, poema/objeto y música.

Período 1977/80:
Abstracción lírica.

Composición vertical

Acrílico sobre papel

17x13

Período 1977/80



"Composición vertical"

Acrílico sobre tabla

175x75

Período 1977/80



"Composición cerrada"

Acrílico sobre tabla

175x75

Período 1977/80



Período 1980/82:

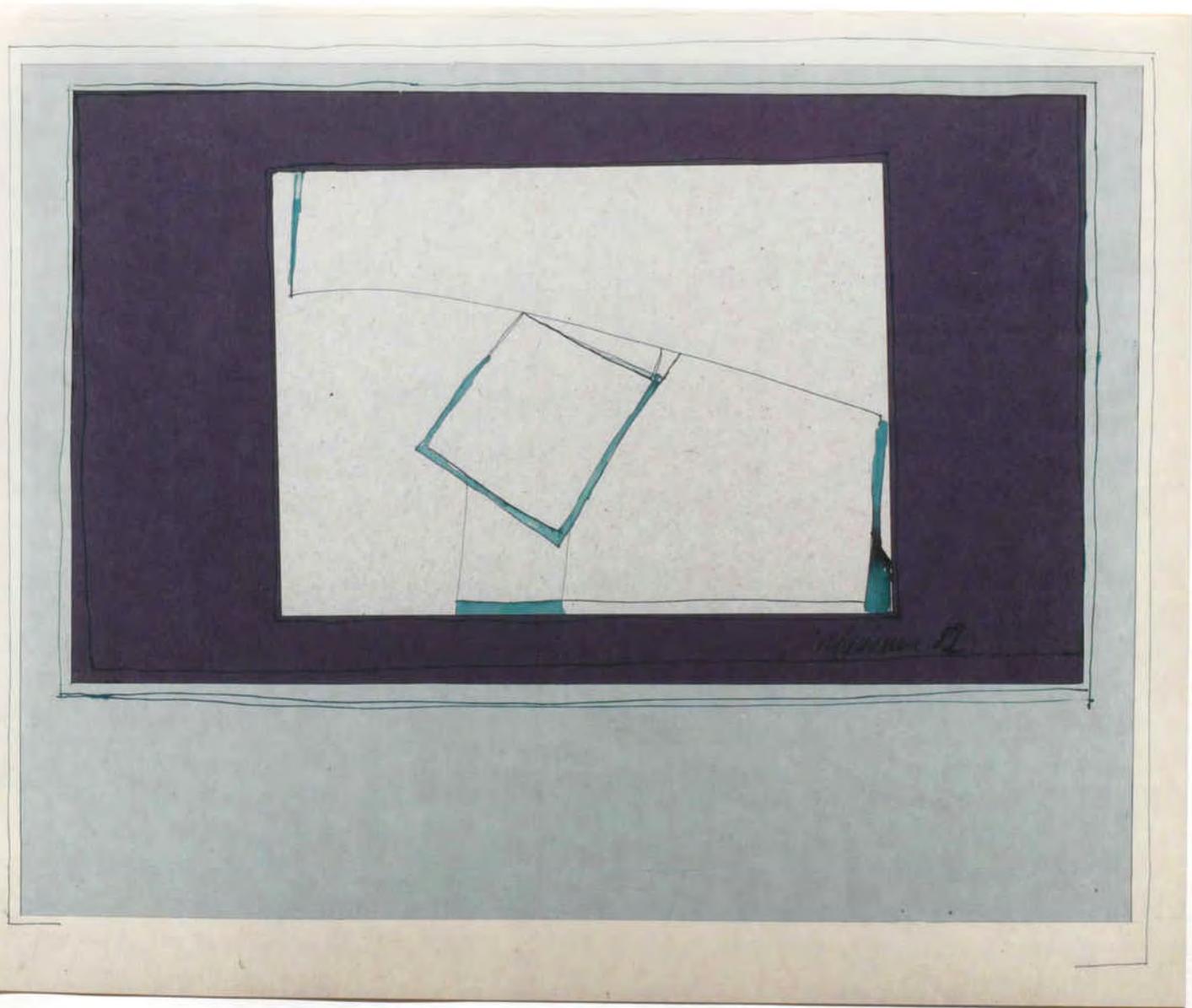
Variaciones sobre un cuadrado.

Variaciones sobre un cuadrado

Período 1980/82

1980/82

Período 1980/82

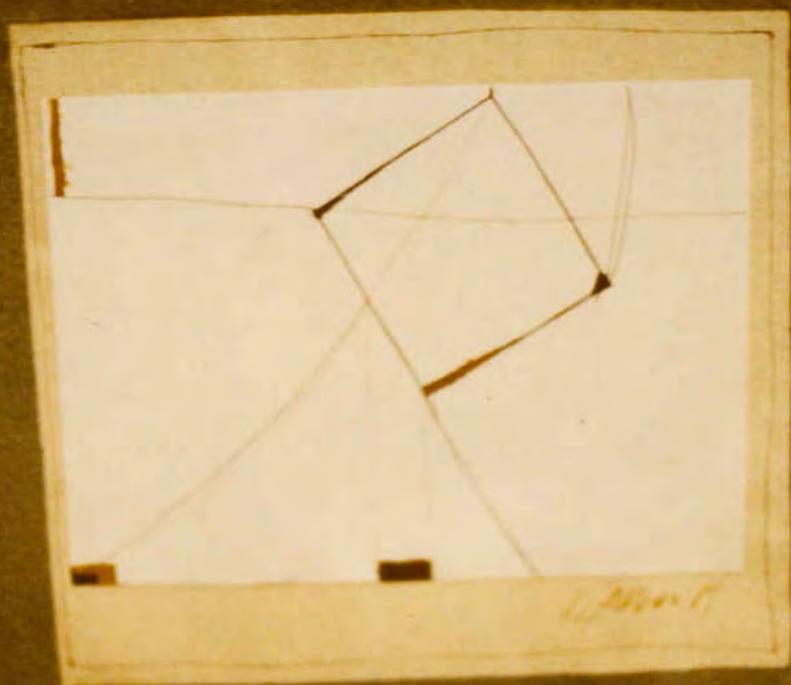


"Variaciones sobre un cuadrado"

Técnica mixta sobre papel

100x70

Período 1980/82



"Variaciones sobre un cuadrado"

Técnica mixta sobre papel

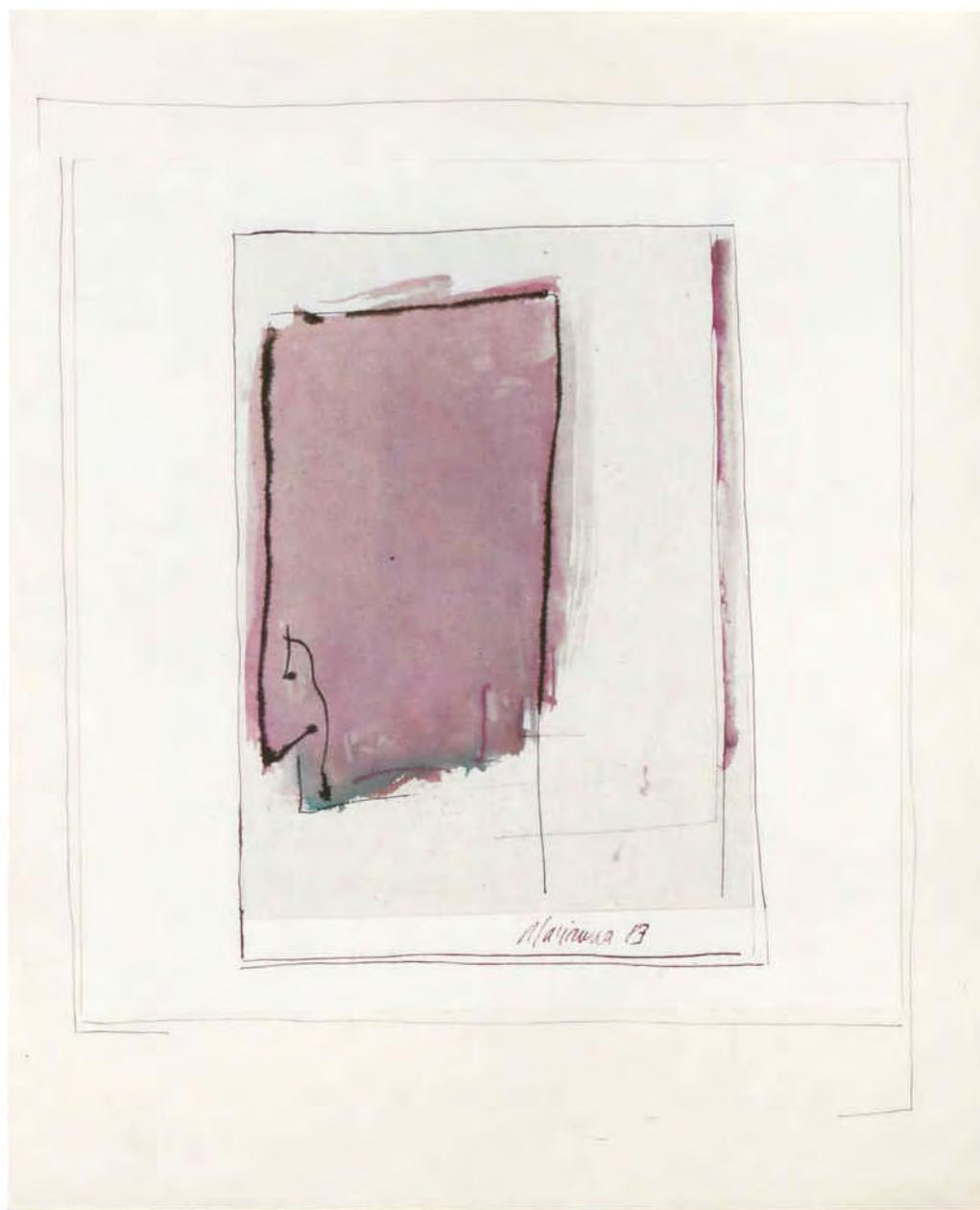
100x70

Período 1980/82

Período 1982/85:

Poema-Pintura.

ratio



"Vacío"

Técnica mixta sobre papel

65x80

Período 1982/85

Aufnahme, wieder

von & Nelson etc

2
5
0

Wagner

Frederick für wieder

si luo
sio



"Silencio"

Acrílico sobre tabla

146x114

Período 1982/85

The lines

canino

silencio

of

of

no

Período 1985/87:

Interrelación pintura, poema/objeto,
música.

Poesía/objeto
Período 1985/87

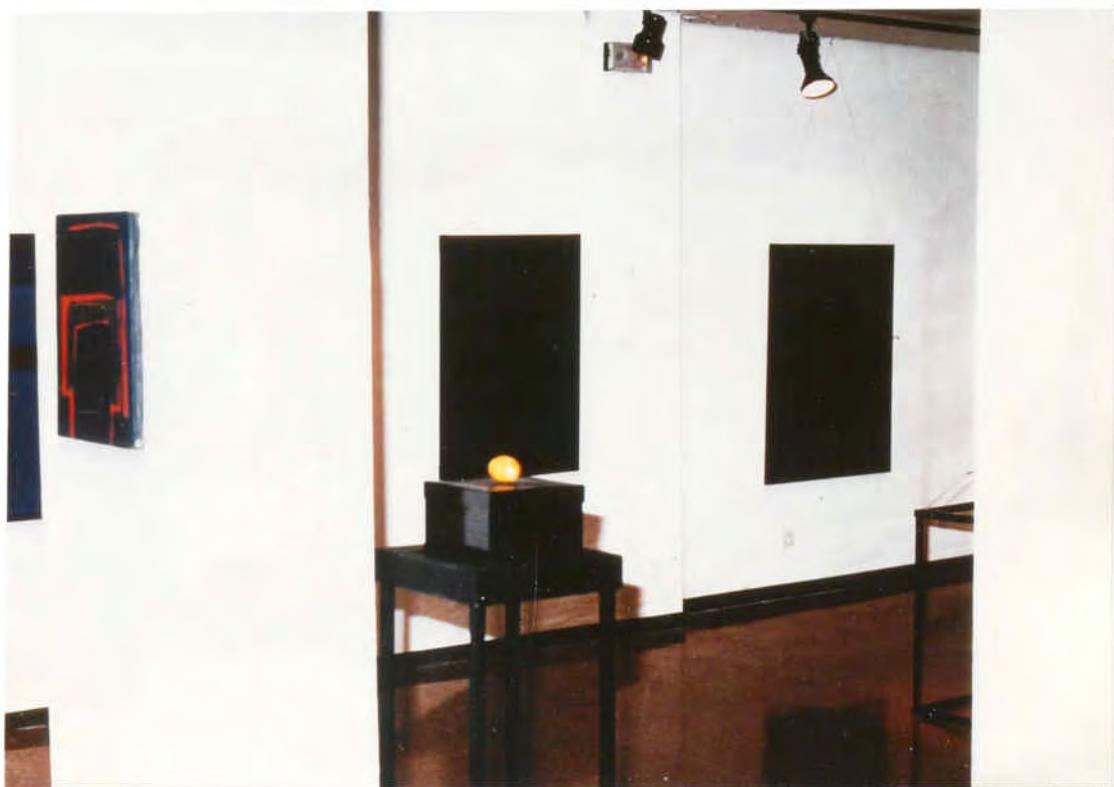


Poema/objeto
Período 1985/87



Poema/objeto

Período 1985/87



Poema/objeto

Período 1985/87



"Ausencia"

Acrílico sobre tabla

195x130

Período 1985/87



"Mandala"

Acrílico sobre tabla

200x200

Período 1985/87

V. BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA.

Battcock, G.: La idea como arte. Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1977.

Carontini, E. Peraya, D.: Elementos de semiótica general. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Chuang-Tzu.: Pensamientos. Herbert A. Giles-Allen and Unwin Ltd. London, 1889.

Dollfus, O.: El espacio geográfico. Nikos-Tau, Barcelona, 1975.

Ehrenzweig, A.: Psicoanálisis de la percepción artística. G. Gili, Barcelona, 1975.

Gibran Jalil, G.: El profeta. El loco. El vagabundo. Akal, Madrid, 1980.

Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte. Barral, Barcelona, 1977.

Klee, P.: Teoría del arte moderno. Calden B. Aires, 1976.

Lao-Tse.: Tao te King. Ricardo Aguilera, Madrid, 1974

Leprinz, A.: Los colores y los metales que curan. Las mil y una ediciones, Madrid, 1980.

Luria, A.R.: Sensación y percepción. Fontanella, Barcelona, 1978.

Marco, T.: Historia general de la música. ISTMO, Madrid, 1969.

Mondrian, P.: Realidad natural y realidad abstracta, Barral, Barcelona, 1978

Okakura, K.: El libro del té. Kairos, Barcelona, 1978.

Osgood, C. Guci, G. Tarmendab, P.: La medida del significado. Gredos, Madrid, 1976.

Páulov, I.: Fisiología y psicología. Alianza editorial, Madrid, 1982.

Peirce, Ch.S.: La ciencia de la semiótica. Nueva Visión, B. Aires, 1976.

Racionero, L.: Textos de estética taoísta. Alianza, 1983.

Rubert de Ventos, X.: Teoría de la sensibilidad. Peninsular, 1979.

VI. BIBLIOGRAFIA GENERAL

Albers, J.: La interacción del color.

Alianza Forma, Madrid, 1979.

Aristóteles.: El arte poética. Espasa Calpe, Madrid, 1979

Arnheim, R.: Arte y percepción visual.

Alianza E. Madrid, 1979.

Barthes, R.: Elementos de semiología. Alberto corazón, Madrid, 1971

Barthes, R.: Ensayos críticos. Seix Barral Barcelona, 1973.

Beardsley Monroe, C.: Estética, historia y fundamentos. Cátedra, Madrid, 1981

Berenson, B.: Estética e Historia en las artes visuales, Fondo de cultura económica, México, 1950.

Bosanquet, B.: Historia de la estética.
Nueva visión, B. Aires, 1970.

Croce, B.: Estética, N. Visión, B. Aires,
1969.

Dondis, D.A.: La sintaxis de la imagen.
G. Gili, Barcelona, 1976.

Dorfles, G.: Nuevos mitos, nuevos ritos.
Lumen, Barcelona, 1969.

Dürckheim, K.: El zen y nosotros. Mensa-
jero, Bilbao, 1978

Eco, U.: La definición de arte. Martinez
Roca, Barcelona, 1972.

Eco, U.: La estructura ausente. Lumen,
Barcelona, 1969.

Eco, U.: Tratado de semiótica general.
Lumen, Barcelona, 1977.

Frankstel, P.: Sociología del arte, Alianza Emecé, Madrid, 1969.

Fischer, E.: La necesidad del arte. Ediciones 62, Barcelona, 1978.

Gauguin, P.: Escritos de un salvaje. Barral Barcelona, 1974.

Heidegger, M.: Arte y poesía. FCE, México, 1958.

Kant, I.: La bello y lo sublime. La paz perpetua. Colección Austral. B. Aires, 1946

Lessing, G.E.: Laoconte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura. E. Nacional Madrid, 1979.

Matisse, H.: Sobre arte. Barral, Barcelona, 1974.

Plotino.: El alma la belleza y la contemplación. Espasa Calpe, B. Aires, 1949.

Tábies, A.: La práctica del arte. Ariel, Barcelona, 1973.

Van Bogh, V.: Cartas a Théo, Barral, Barcelona, 1977