

EL SONIDO PARA DIBUJAR

Sergio Koleff Osorio



EL SONIDO PARA DIBUJAR

THE SOUND TO DRAW

Autor: Sergio Koleff Osorio

Doctorante en Artes y Diseño.
Facultad de Artes y Diseño (FAD) UNAM-México.

skoleff@fad.unam.mx

EL SONIDO PARA DIBUJAR

THE SOUND TO DRAW

Sergio Koleff Osorio

Doctorante en Artes y Diseño.
Facultad de Artes y Diseño (FAD) UNAM-México.
skoleff@fad.unam.mx

Resumen:

El sonido y el dibujo pueden relacionarse desde la analogía visual que se establezca en las “líneas o estructuras sonoras”, con las líneas y la estructura gráfica. El sonido de cierta música de J. S. Bach es el motivo para las ejecuciones del dibujo, partiendo principalmente sin mirar el soporte. Los materiales son guiados por el ritmo de la experiencia interiorizada de la música de Bach, que se convierte en la guía rítmica y empática con el tono emocional de las acciones gráficas.

La experiencia personal del sonido y el dibujo para determinar la experiencia compartida de ejercicios es analizada desde un contexto académico. El sonido permite profundizar sobre la interiorización de materiales, aportando a la habilidad de las ejecuciones del dibujo en la soltura de la mano alzada, para manejar la presión en trazo o continuidad de una línea.

Abstrac:

The sound and the drawing can be related from the visual analogy established in the “sound lines or structures”, with the lines and the graphic structure. The sound of certain music by J. S. Bach is the reason for the executions of the drawing, starting mainly without looking at the support. The materials are guided by the rhythm of the internalized experience of Bach’s music, which becomes the rhythmic and empathic guide with the emotional tone of graphic actions.

The personal experience of sound and drawing to determine the shared experience of exercises is analyzed from an academic context. The sound allows to deepen the interiorization of materials, contributing to the

ability of the executions of the drawing in the ease of the raised hand, to handle the pressure in stroke or continuity of a line.

Palabras clave: sonido, música, analogía visual y dibujo.

Key Words:

1. INTRODUCCIÓN

Las reflexiones aquí presentadas son resultado de un ejercicio experimental buscando otras analogías posibles del sonido y el dibujo. El propósito es estimular la sensibilidad del tacto al dibujar sin mirar el papel, a favor de desarrollar las ejecuciones del dibujo. Nos referimos aquí al desarrollo de la mano alzada, las variaciones de la línea en la presión de un material fortaleciendo las acciones técnicas de marcar.

Primeramente, para dicho propósito, el planteamiento metodológico parte de crear un escenario enfocado a escuchar y graficar, dentro de los espacios académicos formativos en las Artes y el Diseño del *Laboratorio de Dibujo*. El tiempo de preparación para adentrarse al sonido partiendo de la música es fundamental como las acciones mismas de las marcas. Establecer los soportes, la visualización del espacio y los materiales para dar inicio sin mirar el papel, son parte del proceso de interiorización del sonido para realizar las acciones gestuales del dibujo.

Después, el proceso implica cubrirse los ojos o mantenerlos cerrados, reconocer el entorno, los materiales y el espacio gráfico. Dar pausas para revisar lo desarrollado después de la escucha y la

guía en la distribución de las marcas, para realizar ejercicios de síntesis, sobre las diferentes melodías escuchadas y las soluciones gráficas. El proceso implicó diferentes tipos de melodías, pero aquí nos enfocaremos a los resultados a partir de cierta música de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Dado que el sonido invade primariamente la audición. La organización del sonido que llamamos música según un contexto cultural, establece una regularidad y unidad de estructuras sonoras. A diferencia de la acción de dibujar que incide primariamente en el movimiento que deja una marca; es *huella* dotada de sentido una vez que la mirada asocia el sentido de visibilidad que ejerce.¹

Sin embargo, la propuesta es que el sonido en la música sea el motivo para estimular operaciones del dibujo en ejercicios que estimulen la soltura de los movimientos del trazado. El alcance de los resultados es a favor del desarrollo gestual y expresivo, por una parte, pero también en los procesos de *visualización* del *objeto* del dibujo, entiéndase en los objetivos de trazar según los sonidos seleccionados a seguir.

La visualización se refiere aquí a la prefiguración y la ejecución de las líneas en cuanto a su ritmo, movimientos que se hacen en el espacio gráfico sin mirar el soporte. En este caso, es para profundizar sobre la interiorización de las acciones gráficas en la regulación de las marcas alejadas de lo representacional.

Por otro lado, la música de Bach nos permite orientar la atención a la selección del sonido rico en vibraciones sonoras continuas, factibles para establecer una guía rítmica a las marcas, es decir, ejercer un acompasamiento regulado sin pausas desde la línea continua según la impresión de los acordes, que son la combinación vertical de sonidos que se escuchan o se ejecutan.

Así la colocación de la mano, el brazo, el cuerpo, es



Fig. 1 Íncipit. Manuscrito del Concierto de Brandeburgo no. 1.

asociada a materiales a favor de un registro gráfico estimulando la regulación de la presión según la porosidad, agudeza, tonalidad, la impresión táctil de las ejecuciones en cuanto a los movimientos de la mano con el material de dibujo.

De ahí que, al ajustar la presión según un tipo de material, determina la ejecución en cuanto a punto, línea, marca, raya que establecen un espesor. Las líneas según su ritmo y flujo, participa en cuanto a la frecuencia, pausa y pauta dada por la estimulación sonora. La dinámica del trazado se involucra en menor o mayor medida, en el tamaño del soporte contemplado de un tamaño que pueda ser abarcado en la extensión del brazo, así como el acomodo de los dedos, la mano, para asimilar la amplitud en cuanto a la intensidad de la presión ejercida con un material por el estímulo de la sonoridad musical.

Las consideraciones teóricas para explicar las aportaciones de la práctica del dibujo desde el sonido se definen desde sus cualidades globales en el desarrollo humano hacia la aportación de la música en el campo terapéutico.

Primero, el problema interpretativo del sonido en la grafía aborda las distinciones sobre la traducción y la analogía visual, la semejanza y diferencia de escribir y dibujar a partir de un ejemplo en el arte. Enseguida es abordar lo fenoménico del dibujo en cuanto a las ejecuciones con materiales; el *objeto sonoro* es asociado en su problematización con el *objeto del dibujo*, esto se refiere a los objetivos de un ejercicio *dibujístico* partiendo del sonido musical. El concepto de “dibujo interno”, nos permite explicar la relación de los materiales con lo interiorizado en ellos y la respuesta física de las marcas. Por último, la práctica aplicada a grupos reducidos de estudiantes (dos a cuatro), muestra algunos resultados que nos permiten evidenciar alcances y experiencias para poder evaluar posteriormente sus alcances en las conclusiones.

El problema interpretativo del sonido en la grafía

El sonido está presente desde nuestra etapa prenatal, el “feto oye”. El bebé atiende todo eco de la voz y ruido conjuntamente con la sonoridad pendular de su corazón y el de la madre; se encuentran, se separan, se reencuentran hasta que se desarrolla la discriminación y la imitación hasta la estructuración del lenguaje que organiza, al menos parcialmente en los primeros años, ecos y resonancias entretrejidas con otras impresiones sensibles, son parte del desarrollo humano.²



Fig. 2 Dibujo de Jean Cocteau.

Lo asociativo sin discriminación pareciera ser para un mundo sin palabras, que todo sonido se reúne en un entorno líquido: la vibración del habla, un metal que cae, los latidos del corazón, una melodía adecuada para relajarse... La repetición de un tipo de sonido, lo que se mira y se escucha en lo cotidiano, va estableciendo un sentido comunicativo de lo sonoro, en contraste con la organización armónica y disonante, es decir, un objeto de la acústica como la música.

Estas experiencias en general hacen que el sonido sea inseparable a un tipo de medio una vez que se desarrolla la consciencia de uno mismo, un "egocentrismo acústico" señala Michel Chion (1999); ser el centro del sonido en nuestro entorno. Para el estudio psicológico sobre los efectos de la música en los seres humanos en lo emocional, los lugares o momentos de la vida cotidiana, en relación al desarrollo del aprendizaje de los objetos acústicos, Maureen McCarthy señala:

Aunque sea obvio, merece la pena insistir en ello: el oído aprende a escuchar estructuras sonoras escuchando música. Por esa razón un oído entrenado percibirá más y más estructuras (...) Y las relaciones entre las notas no son sólo abstracciones. El oído escucha la energía que existe también *entre* las notas como el desasosiego, la tensión o la atracción magnética hacia la tónica o la tonalidad original en la que la pieza se ha compuesto. (McCarthy, 2002, p. 77-78)



Fig. 3 Sergio Koleff Osorio, exploración personal del ejercicio. Lápiz de grafito sobre papel.

La consciencia sobre las relaciones físicas de la escucha, lo causal y las señales sonoras codificadas hacia los objetos, van teniendo un elaborado desarrollo cognitivo en los seres humanos, sobre todo dentro de una cultura visual asociada a las imágenes, la música en los modos de reproducirse actualmente, o la sonoridad diversa en las grandes urbes, en donde la realidad objetiva de donde proviene el sonido puede no ser concreta y tener un carácter más complejo para nuestra psique que otras épocas.

A propósito del oído y los otros sentidos, nos hemos conformado por mucho tiempo a la idea de que la percepción era percepción de algo real objetivo, y el oído (paradójicamente, porque es intangible y fugaz) ha sido la mejor presa de este esquema, pues la acústica, cuando parte de una cuerda vibrante de guitarra, se ve y se toca, y parece por tanto constituir algo real físico muy concreto y al alcance de nuestros sentidos visuales y táctiles, algo real cuya sensación sonora sería su traducción audible y volátil. En este caso, la tentación de remitir el sonido a su fuente tangible, es grande. (Chion, 1999, p. 49-50)

Lo que escuchamos, vemos e imaginamos en torno al sonido, se aloja en la memoria y la experiencia sensible, según lo que vamos aprendiendo y asociando gracias a las estructuras sonoras de la música.



Fig. 4 Ejercicios en el Laboratorio de Dibujo, Unidad de Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional Autónoma de México.

Entonces, ¿cómo interpretar gráficamente algo *incosificable*, intangible, fugaz como el sonido? Los distintos sistemas de notación musical son una parte de la respuesta a esa pregunta: “Establecer una analogía visual al sonido, ya sea como transcripción de un sonido oído o imaginado, ya sea como un conjunto de instrucciones visuales para intérpretes, ha sido una búsqueda constante de las distintas culturas musicales”.³

La interpretación del sonido en tanto grafía es la estructura de signos que adquieren un carácter de figura, por ejemplo, lo que se inscribe y constituye una convención cultural del registro gráfico en la notación musical (figura 1). Para Lino Cabezas se asocia al “grafismo”, que deriva del griego *grapho*, “yo dibujo, escribo”.⁴

Dibujar y escribir no siempre se asocian integralmente en los campos académicos de formación educativa, la voz y la escritura no guardan la misma resonancia expresiva, pero no por ello son completamente diferentes como actividades primigenias.

Para el campo artístico, consideraremos como ejemplo un caso del siglo XX para darle un contexto al enunciado anterior, en la obra de Jean Cocteau de especial atención para Elia Espinosa al estudiar su relación con la poesía, el dibujo, la pintura, la música, el teatro, el cine. En el pensamiento artístico de Cocteau “la imagen dibujada-imagen escrita” (1988), la articulación de signo-escritura-dibujo, la relación dibujo-escritura se convierte en imagen-palabra-sonido (figura 2); “el dibujo no suscita sonidos en nosotros, pues los lleva en él mismo, disfrazados de silencio”.⁵

La apreciación de carácter estético de Espinosa sobre los dibujos de Cocteau, no solo abarcan el dibujo poético, aquel que se integra desde los componentes literarios que motivan una poesía lírica con la analogía gráfica en su inventiva, sino que evidencia una manera manifiesta de la sinestesia de la visión, en la “musicalidad del dibujo”, por la atención a los distintos ámbitos en los que se dirija la construcción gráfica.



Fig. 5 Ejercicios de estudiantes de la Maestría en Artes y Diseño, Laboratorio de Dibujo, UNAM-FAD. Lápices de grafito, carbón y cera.

Por una parte, la tarea de la interpretación es “mediar”, intervenir en “los signos preconstituidos”; el “intérprete es intermediario, relaciona ámbitos” (Cabezas, 2005), que pasan a ser valorados en el caso del sonido, del ruido hasta la música o su dialéctica nada sencilla de diferenciar para algunas culturas musicales afirma Chion (1999); es decir, como parte de un universo de lo audible hasta ser parte de un objeto de la acústica y el sentido de la armonía en lo estético, histórico y cultural.

Por otra parte, la interpretación no es lo que aquí guarda mayor relevancia para los ejercicios de dibujo desde la música de Bach, sino el estímulo de continuidad sonora que puede hacerse análogo a la línea continua en las marcas acompasadas por el sonido musical.

Es así que, desde esta postura, el sonido y sus estímulos para el dibujo, pueden ser un tipo de experiencia relevante para favorecer algunos modos de integrar los niveles y frecuencia de la vibración con los nervios, incidiendo en la regulación de la frecuencia de trazo en la ejecución del dibujo con un material, sin pretender interpretar o representar gráficamente el sonido o la música.

Nuestro interés está en la capacidad del sonido en generar la inmediata impresión de lo intangible que se *interna* en nosotros; sucede en el tiempo y penetra en la memoria de manera intermitente. Al igual que otras impresiones sensibles, pueden generar objetos del pensamiento. En ese punto encontramos su aportación fenoménica para el objeto del dibujo desde un objeto sonoro, en la visualización espacial del sonido en un tiempo de desarrollo, y la prefiguración de las marcas al no mirar el papel.

Lo fenoménico en el dibujo a partir del sonido

En las acciones de dibujar a partir del sonido, los materiales se determinan a favor de las marcas en su *temporalidad*. El tiempo de las ejecuciones necesita un material con el que pueda desarrollar la presión y las variaciones en el espesor de línea. Las intensiones, la sensación de impulso, son dadas por las estructuras musicales detectadas.

Es de este modo que mano-ejecución, establecen los alcances en el ir y venir de un lado a otro en un soporte de tamaño considerable, acorde a los

alcances de la mano, el brazo sin que el cuerpo tenga que desplazarse. La entonación, la huella, el contraste de presión de la línea sin cotejar sus variantes al no poder ver el proceso mantienen la concentrada atención a las estructuras sonoras y los movimientos con el material de aporte que permita una amplia gama tonal según el peso y fuerza ejercida.

Por un lado, los materiales diversos en sus características y según el modo de ejecutar su manejo técnico, pueden llegar a tener un papel primario, pero nunca están íntimamente ligados a un único desarrollo, efecto o resultado, expresión y huella distintiva de quién dibuja.

El dibujante se encuentra con los materiales técnicos que están en sintonía con su temperamento, con su sensibilidad y con sus intenciones expresivas, con su dibujo interno. Ahora bien, la materia por su parte, tiene cualidades “vivas”; cualidades y caracteres específicos que configuran su capacidad expresiva. Si el dibujante en su acción de dibujar, se encuentra con uno o varios materiales que le son propios, y si el dibujo interior se manifiesta a través del material, entonces este material específico posee características propias que lo hacen valioso para la acción del dibujante. La materia posee potencialidad de expresión, una vida propia que permanece a la espera del encuentro con la sensibilidad y la emoción del artista para transformarla. (Bullón de Diego, 2010, p. 83)

La perspectiva de José M. Bullón de Diego sobre el “dibujo interno”, el *disegno interno* Renacentista y Manierista más de carácter místico, pasa a ser una expresión moderna y contemporánea que usa para explicar el concepto de dibujo en el *diseño interno* como *idea, objeto del dibujo* y la manera que fue estableciendo una autonomía como disciplina artística. Si bien su postura roza “la esencia” en cuanto a lo que se nombra y se dibuja, lo “trascendente” en la expresión inmanente de un objeto en la forma que inventa el dibujo, reflexiona sobre su corporeidad y materialidad. En su interés a los procesos creativos desde casos hegemónicos en la historia del arte, nos interesa considerar aquí la conceptualización sobre la materialidad y la sintonía de quién dibuja ya que nos señala algo constante e importante a reconsiderar, en relación a la materia como el *cuero del dibujo* (Bullón de Diego, 2010).

Por ende, la ejecución gráfica en el caso de las impresiones subjetivas de la música, desde la postura que estamos proponiendo, establecen una orientación práctica para hacer latentes la colocación de la mano, la herramienta de dibujo, la soltura, donde es necesario establecer objetivos y alcances; un *objeto del dibujo*. La organización de tiempos, experimentación con un tipo de “objeto sonoro” y la elección individual de una exploración, son aspectos de interés para obtener distintos resultados.

El *objeto sonoro* para Pierre Shaeffer es una “unidad intencional”, implica un “acto de síntesis”, “sin auxilio de la vista” se identifican las variantes, sin ser una emoción aislada, “un estado de ánimo”.⁶ La vivencia se dirige y reduce la escucha hacia la objetivación del sonido integrado en un conjunto o unidad coherente, independiente de su medio físico, incluso de su significado señala Chion (1999). Es un objeto de estudio y una síntesis en su asociación con su hecho en sí mismo en el tiempo de su experiencia. El objeto sonoro en este caso está en interrelación y determinado por el *objeto del dibujo*. Al hacer relevantes las analogías de frecuencia, altura o amplitud, intensidad, tono, susceptibles a la respuesta de los músculos hacia la regulación de un material en los límites de una superficie, que determina la propia resistencia de los impulsos físicos de los registros.

A causa de la riqueza de estructuras sonoras en la música de Bach, por ejemplo en los *Conciertos de Brandenburgo* de J. S. Bach (BWV 1046–1051), se convierte en un objeto sonoro para establecer un modo de escuchar su elaborada estructura y acompañarla con los ritmos del trazado. “Destaca que su música realmente demuestra el poder de la polifonía, la aplicación ingeniosa de intrínseca estructura y organización armónica, y su imaginación, poco común y enfoque original para el diseño de obras complejas”.⁷

En el dibujo, la estructura puede ser un tipo de tejido de líneas, tramas o trazos que se yuxtaponen, y que se incorporan a un ritmo según los movimientos de los dedos de la mano y el brazo principalmente en ejercicios o procesos básicos. Al contrario del acto de dibujar enfocado al ritmo sonoro, la modulación de un material en el que se imprime un trazo suave o vigoroso según su impacto en nosotros, dependen del seguimiento de sus estructuras y acompañado.

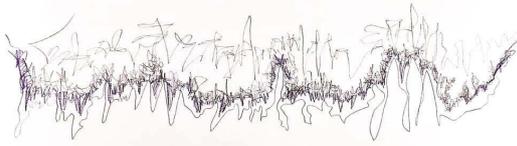


Fig. 6 Ejercicio de estudiante de la Maestría en Artes y Diseño, Laboratorio de Dibujo, UNAM-FAD.

Por ejemplo en relación a la música de Bach para explicar el impacto al escuchar las estructuras sonoras, nos dice McCarthy:⁸

Los movimientos lentos de carácter intimista, majestuoso o lírico tienden a alternarse con movimientos más rápidos que pueden tener un carácter ligero, rústico o energético. Cuando escuchamos el *allegro del Concierto de Brandemburgo en fa mayor* de Bach o cualquiera de los movimientos rápidos de sus *Suites para violonchelo solo*, podemos experimentar ese cambio de tempo, del tempo lento de una *sarabande* (zarabanda), una danza lenta de origen español en compás ternario en la que a menudo el segundo tiempo del compás, el paso ágil de una *gavotte*, una danza barroca en compás binario. Así, nuestra reacción a un tempo determinado es una pista para saber si lo que necesitamos es música que nos calme o nos vigorice. (McCarthy, 2007, p. 47-48)

De ahí que la selección de la música de Bach nos permite transmitir la necesidad del vigor de la línea, los movimientos necesarios para ejercer la fuerza o el arrastre del trazo menos fuerte. El compendio sonoro de su música que nos sugiere McCarthy, al ser seleccionados por quienes lo escuchan, es análogo al vigor de los movimientos de la mano de una línea continua y la presión física que estimulan. Al establecer las decisiones y tiempo de ese proceso selectivo, se pueden enriquecer los aspectos fenoménicos de marcar –según la regulación de las expresiones sensoriales orientadas por los objetivos detectados–, el dibujo es gesto de la visualidad de lo sonoro.



Fig. 7 Exploración personal del ejercicio. Lápiz de grafito sobre papel.

La práctica

Primero consideramos un objeto sonoro para el dibujo: una selección de melodías de Bach de gran vigor. Asimilar y abstraer los patrones de tiempo en la sucesión de sonidos, es para regular la marca; por ejemplo, el *tono sonoro* o las vibraciones que determinan la altura de agudos o graves del sonido, van acorde del peso de la herramienta y la presión acompasada del sonido y las marcas.

Posteriormente la preparación de una punta larga y aguda de un lápiz de grafito suave para experimentar personalmente el ejercicio toma sentido gracias a que esta herramienta de dibujo permite tanto la presión tenue para un registro ligero, hasta una marca contundente al inclinar el apoyo del lápiz, o un registro del trazo corto con mayor espesor y fuerza. La agudeza de la punta y un largo considerable, permiten un lapso adecuado para las ejecuciones sin perder del todo su punta.

Antes de compartir la experiencia con un grupo de estudiantes, la exploración de la melodía de J. S. Bach: *Brandenburg Concierto #3 In G, BWV 1048, Allegro; 2. Adagio*, con duración de 5 minutos y 18

segundos, convoca un ejercicio intenso en cuanto a la atención de las vibraciones sonoras, cambiantes e intermitentes para el registro gráfico desde acciones de la línea continua. El seguimiento similar a la escritura en su ir y venir junto con el tempo (velocidad de la música) y el tiempo de duración, determinó el inicio y la culminación del ejercicio (figura 3).

Asimismo, para la preparación del ejercicio con los participantes, el planteamiento del ejercicio determina la decisión de los materiales y el acomodo en el espacio físico. Una vez que están familiarizados con los ojos cerrados o cubiertos ante el soporte de regular resistencia en su espesor, de un tamaño adecuado a la distancia de su cuerpo y al alcance de sus brazos, frente a una mesa en donde pueden estar de pie.

Enseguida se les pide concentrarse en la respiración, las sensaciones del espacio en cuanto a la distancia con la mesa, su postura física, el fondo sonoro que invade momentáneamente el preámbulo del inicio de la práctica, ya que son fundamentales para orientar la empatía con el objeto sonoro y el objeto del ejercicio de dibujo (figura 4).

La empatía en lo musical para McCarthy (2002, 140-144), es análoga a la naturaleza que tiende a la armonía, pero sin dejar de lado la disonancia -acordes que pueden parecer inestables-, propia de la energía de lo caótico, así como los estados de ánimo que evoque cierta música en el enfoque terapéutico al que ella se refiere. En nuestro caso, el sonido y el dibujo, la musical elegida y el material, requerirán estar en la misma energía, despiertos y entregados al vigor que se avecina con Bach.

Con respecto a la organización de los registros, se establecieron de izquierda a derecha y derecha a izquierda, similar a la escritura, pero sin perder continuidad en el ir y venir que permitieron la yuxtaposición de líneas, siguiendo las oscilaciones de la intensidad, su frecuencia y las impresiones de las sucesiones sonoras sin ser una “materialización del sonido”, mucho menos una traducción armónica o disonante de la escala musical.

Para el desarrollo con estudiantes de la Maestría en Artes y Diseño, se estableció aproximadamente ese mismo tiempo (poco más de 5 minutos cada

ejercicio) pero alternando distintos tiempos con diferentes piezas musicales de Bach, permitiendo incluir más variantes en la experiencia registrada (figura 5).

El tejido de las líneas y su yuxtaposición, generan un sentido de dirección integrado en el vaivén intermitente según la amplitud de la línea, generando una textura más o menos entretrejida entre los trazos más tonales y enfáticos, en cuanto a la continuidad de la línea con sus variaciones de presión y movimiento.

La práctica se realizó sin pretender ningún tipo de “transcripción gráfica”, esto es, a partir de la atribución a las notas musicales o signos silábicos comunes a los sistemas de registro musical, o bien pretender generar una *imagen del sonido*, sino estableciendo la analogía de la impresión sonora de la frecuencia, escalas altas y bajas que acompañaban direcciones de arriba y abajo en los registros.

Las marcas pasaron a ser la aprensión de las variantes sonoras en los movimientos de la mano, las falanges y el brazo, en la regulación rítmica de la presión con la herramienta; las vibraciones sonoras estimulando la “vibración gráfica”.

Por último, después de varios ejercicios, en un segundo momento de la práctica, ya mirando el papel y el registro anterior, se observan las acciones de las marcas, sus variantes de presión, acumulación e impulso, para realizar una síntesis, trazos y/o seguimientos de línea con un ritmo de aplicación y entonación según la experiencia y la memoria corporal en los movimientos del registro anterior (figuras 6 y 7).

CONCLUSIONES

La música tiene muchos enfoques, por ello se han propuesto en dicho contexto, diferentes tipos de estructuras sonoras a través de melodías muy diferentes. En el caso aquí seleccionado desde cierta música de Bach, se ha revisado la importancia de establecer el objeto sonoro que permite alejarlo de gustos, significaciones o pretensiones de otro tipo, para poder llevar el sonido hacia el dibujo en los objetivos acotados de un ejercicio dentro de los marcos académicos de la práctica artística.

La relación del sonido con el dibujo puede ser diversa, los “indicios como causas y los valores de sentido” (Schaeffer,2003). Esto lo referimos a las acciones del dibujo sobre la profundización de las *causas*; el sonido es indicio que infiere en el efecto de lo material y lo técnico, al afinar la regulación y variación de la línea.

Las analogías visuales y gráficas con el sonido resaltan el sentido de las ejecuciones, siendo esto evidente en la frecuencia de marca y trazo que construyen un efecto de textura en la yuxtaposición de líneas, contrastes e impresiones vibrantes de la línea.

En lo anterior, el sonido parecería inútil entonces si los objetivos del dibujo hacia la regulación de la trama, la yuxtaposición de líneas podría generar el “mismo efecto” sin considerar al sonido, pero ello no es así realmente, una vez que el sonido y la marca se interrelacionan como experiencia al interiorizar y distinguir más cualidades estructurales de línea dándole una particular visualidad a lo sonoro.

El control y entendimiento material en el manejo técnico, no solo es una mecánica inequívoca de operaciones que tienen una historia artística y cultural en su tradición disciplinar según sus construcciones expresivas o representativas según los objetivos en los espacios de aprendizaje.

Al regular las operaciones técnicas desde la experiencia sonora evitando lo representacional, permite orientar las cualidades táctiles de la aplicación, la visualización del espacio y la prefiguración de las marcas profundizando en la empatía encontrada con las estructuras sonoras. La música pasa a ser un *medio* en interrelación con la línea como medio propio del dibujo, para provocar tensiones que aparecen en un soporte, gracias a sus direcciones, trayectos, puntos de inicio y llegada.

Resaltamos de este modo que la interrelación de los objetos sonoros y del dibujo, permiten un nivel selectivo cada vez más complejo en su ejercitación, si se siguen las variantes de aplicación con las estructuras sonoras que se seleccionan, es decir, pasan a ser mucho más que solo “oír y hacer trazos”. En el dibujo, ver y mirar orientan propósitos, por

ello un segundo ejercicio para integrar la memoria de recorridos, la síntesis y la valoración tonal de las líneas y el trazo fortalecen el sentido del ejercicio.

Por lo tanto, al escuchar y marcar sin ver el soporte, se profundiza en las cualidades táctiles del dibujo, la regulación de la presión, la agudeza nerviosa sobre lo vibrante, no solo por la impresión física y sonora de la vibración musical, sino en la atención a la vitalidad propia de las ejecuciones que se deciden ejercer según el flujo “empujado” por lo sonoro.

En los planteamientos teóricos que se revisaron, lo que nos aportan sobre el sonido para dibujar, es que la música *contiene estructuras*, una vez que son conceptualizadas en tanto *objeto sonoro*. En dicho objeto se puede establecer la diferencia de oír y escuchar, aislar una particular “trama de sonidos” o estructuras sonoras, que orienten los movimientos de acuerdo a las características de un material de aporte y la resistencia física de un soporte.

Finalmente, la complejidad de dichas estructuras en su analogía con el dibujo, permiten atraer la idea de un “dibujo interno” desde otra perspectiva, al advertir la diferencia entre la *experiencia interior* cuando se dibuja sin mirar el papel, y la *experiencia exterior* al regular trazados que han sido pre-visualizados y se explora una síntesis de recorridos organizados desde la mirada.

NOTAS

¹ Véase un ensayo reflexivo al respecto de la huella en el dibujo, Boehm G. (2017), “La huella y el instinto. Sobre una arqueología del dibujo”, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 179-201.

² Véase, 4. Ontogenia de la audición, en Chion M. (1999), *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 35-40.

³ Zugasti, A. Capítulo V. Dibujar el sonido, en Gómez Molina J.J. Coord. (2007), *La representación de la representación*. Madrid: Cátedra, 319.

⁴ IX Nombres asociados con los trazos realizados y con las estructuras en donde se desarrollan, en Gómez Molina, J.J., Cabezas L. Copón M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 410.

⁵ Elia Espinosa, *Jean Cocteau. El ojo entre la norma y el deseo*. (1988). México: UNAM, 61.

⁶ Véase, Del objeto sonoro: lo que no es, en *Tratado de los objetos musicales*. (2003). Madrid: Alianza Editorial. 57-59.

⁷“It emphasises that his music truly demonstrates the power of polyphony, the artful application of intrinsic harmonic structure and organisation, and his imaginative, uncommon, and original approach to the design of complex Works”. Christoph Wolff (2007), *Bach’s Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art*. Understanding Bach, 2, 96, 95-106.

⁸McCarthy en sus categorías musicales sobre su investigación enfocada a distintos “Viajes sonoros: una biografía para escuchar”, en *Música para estimular la energía, la asocia al Fuego* (p. 137-140). Se refiere entre otras melodías de distintos autores, a los “*Conciertos de Brandemburgo*, a las sonatas de su periodo de Leipzig y las danzas de tempos más rápidos de las *Suites y las Partitas para teclado y para violín y violonchelo solo, Conciertos para violín*”, véase, *La naturaleza de la música*. (2002). Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós. 214.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOEHM G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

BULLÓN DE DIEGO, J. M. (2010), *Dibujo interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*, España: Cultiva.

CHION, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

ESPINOSA E. (1988). *Jean Cocteau. El ojo entre la norma y el deseo*. México: UNAM.

GÓMEZ Molina, J. J.(Coord.). (2007). *La representación de la representación; danza, teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra.

GÓMEZ Molina J. J. Cabezas L. y Copón, M. (2005). *Los nombres del dibujo*, Madrid: Cátedra.

McCARTHY D. M. (2002). *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

SCHAEFFER P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial.

WOLFF, C. (2007), “Bach’s Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art”. Understanding Bach, 2, 95-106.