

### 3. Audire Imaginis Locus (del latín, «a la escucha de la imagen»)

*Audire Imaginis Locus (from  
Latin, “listening for the image”)*

ALEJANDRO CASALES NAVARRETE  
Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado  
“La Esmeralda”. Instituto Nacional de Bellas Artes  
Ciudad de México, D.F. México  
alejandrocasaes@gmail.com

*Letra. Imagen. Sonido* L.I.S. Ciudad Mediatizada  
Año VII, # 13, Primer semestre 2015  
Buenos Aires ARG | Págs. 39 a 50  
Fecha de recepción: 22/2/2015  
Fecha de aceptación: 17/4/2015

39

Ampliar el campo de estudio de las imágenes, requiere de una inter-zona y territorio, un lugar imaginario que tiene como objeto articular sistémicamente un código de lengua, de signo, de episteme, de trama y fondo de espacio de la representación que caracteriza un paradigma densamente conceptual para, la mirada analítica que valora en relación al mundo en que se constituye. Me refiero a un espacio para distintas prácticas, mas allá de la totalidad de una ópera, un espacio que sea parte de nuestro tiempo. Me refiero a la necesaria responsabilidad de las prácticas de producción simbólica y aquellas que en su ejercicio tienen toda la capacidad de generar su propio significado cultural.

*Palabras clave: neuma ~ sinestesia ~ simultaneidad ~ intersticial*

Expand the field of study of images requires an inter-zone and territory, an imaginary place that aims systemically articulate a code language, sign, episteme, frame and background space of representation that characterizes a paradigm densely conceptual to the analytical view that values in relation to the world in which they are constituted. I mean a space for different practices, beyond an entire opera, a space that is part of our time. I refer to the necessary accountability practices of symbolic production and those in their exercise have all the ability to generate their own cultural significance.

*Keywords: neume ~ synesthesia ~ simultaneity ~ interstitial*

El reto de las “ciencias del arte” es diferenciar que no hay una verdadera diferencia epistemológica entre ese ámbito extendido de objetos visuales y el de las prácticas artísticas –lo que significa dejar de encastillarse en la invocación de

la autonomía del arte, frente a otras prácticas consideradas villanas y cómplices— para bien aceptar que aparece cada vez más el vasto dominio de experiencia que es ajeno a sus potencias crítico-analíticas pero que ostenta por su parte capacidad creciente de impulsar y promover efectos de sim-bolicidad en las sociedades actuales. (BREA, 2006, 5).

Ampliar el campo de estudio de las imágenes, requiere de una inter-zona y territorio, un lugar imaginario que tiene como objeto articular sistémicamente un código de lengua, de signo, de episteme, de trama y fondo de espacio de la representación que caracteriza un paradigma densamente conceptual para, la mirada analítica que valora en relación al mundo en que se constituye.

Me refiero a un espacio para distintas prácticas, más allá de la totalidad de una ópera, un espacio que sea parte de nuestro tiempo. Me refiero a la necesaria responsabilidad de las prácticas de producción simbólica y aquellas que en su ejercicio tienen toda la capacidad de generar su propio significado cultural.

Para entender este espacio revisemos cómo el propio BREA lo define: “Hablemos entonces de un escenario intersticial, de un espacio crecido en los intermedios, en el in-between de disciplinas y prácticas (2006:15)”. Y más adelante escribe:

Pero hablamos también, y al mismo tiempo, del escenario interinstitucional-universitario que debería habilitarse para hacer posible que el trabajo académico en ese ámbito, del territorio en el que definir un plano de consistencia pueda acoplar y poder proporcionar formativamente los recursos y las herramientas que capaciten eficientemente el ejercicio de este trabajo interpretativo intersticial. (2006: 16).

40

Todo ello para difundir en la conciencia pública una necesidad moral, la de un concepto de unidad artística frente al cual todas las concepciones del pasado sólo son enumeraciones infantiles.

*Audire Imaginis locus*, hace referencia a la interpretación que parte de dos medios aparentemente irreconciliables entre sí, la música que se vuelva *imagen* o, expresado de manera inversa, la imagen se convierte en *música*, alguno de los dos medios cede en favor del otro y entre ambos espacios se desenvuelven las obras.

Este término se ha acuñado desde un escenario contemporáneo de interdisciplinas, sin embargo, existen enumeraciones intersticiales más antiguas y me refiero a la *neuma* (cuyo significado del Latín, neuma, pneuma, o neupma, del griego pneûma puede ser “espíritu, soplo, respiración y movimiento de la cabeza”) que se constituye como uno de los primeros intentos sistemáticos occidentales de la *imagen* para difundir varios sonidos y conformar una obra musical que consistía en una serie de signos gráficos que se escribían por encima de un texto y que representaban uno o varios sonidos, sin especificar el tiempo. Las neumas eran grafías de su tiempo, especificaban el número de sonidos y el modo en el que se articulaban entre sí, así como la ocurrencia tonal de los sonidos de una manera relativa e imprecisa con una escala reducida.

El escenario intersticial entre el adecuar la escritura al sonido más allá de los fonemas vocálicos se toma en general, en dos sentidos: el primero para denotar una clase de melodía y el segundo como un signo de notación que se encuentra más cerca de ser

una ayuda mnemotécnica para un sistema musical propiamente dicho, puesto que las neumas no podían ser descifradas si no se conocía la melodía previamente. Además estos escritos eran exclusivos de las iglesias Católicas europeas y cada región tenía sus propias neumas.



41

Imagen 1. Códex buranus / Cármina burana. (s.XIX) . Colección de cantos goliardos de los siglos XII y XIII reunidos en el manuscrito de Benediktbeuern. Alemania.

Según la historia de la Iglesia Católica, las neumas tenían mayores sentidos:

Para Guido de Arezzo (*Micrologus*, xv) la neuma se usa en un tercer sentido, al parecer solo usado por él, cuando dice: “Así como en la métrica hay letras y sílabas, partes, pies y versos, así en la música hay tonos de los que uno, dos o tres se juntan para formar una sílaba; con una o dos de éstas se forma un neuma, es decir una parte de la melodía; mientras uno o varias partes hacen una distinción (frase) es decir, un lugar conveniente para respirar”. Aplicado a una melodía, el término significa una serie de tonos cantados sin palabras, generalmente con la última sílaba del texto. El uso más importante del término es cuando significa los signos usados en la notación del canto gregoriano. Muy relacionado con este, está el que se aplica a los tonos o grupos de tonos designados por (los signos de) las notas. En este sentido el término no es anterior al siglo once. (ROYO 2007: 1).

La historia de la *neuma* es un claro ejemplo de algo que no es posible experimentar directamente, gracias a los medios visuales ó ejemplos en forma de modelo. En este sentido no basta con comprender el funcionamiento de la *neuma*, sino comprender su función *espiritual*, sin embargo, ver una composición de neumas en la actualidad proporciona en ocasiones, el conocimiento suficiente sobre las formas y representaciones de su tiempo, gobernadas por la experiencia directa que va más allá de la percepción.

Aunque se está partiendo de un arte antiguo donde la abstracción de una forma significativa constituye un objeto específico, la ciencia puede determinar una connotación vital, como reconocer su forma pura, su método consciente y finalmente convertirlo en una disciplina de la lógica.

La Gestalt en un principio, a través de la teoría de la percepción y su aplicación en el análisis de la representación, y las teorías posteriores de Karl Popper basadas en una visión evolutiva de la mente, donde se detalla que no hay ideas innatas, pues el hombre no tiene más maestro que la experiencia e Immanuel Kant abre la primera brecha en este edificio teórico cuando se pregunta: ¿Cómo puede la mente ordenar tales impresiones en el espacio y el tiempo, si el espacio y el tiempo habían de ser aprendidos primero a través de la experiencia? Esto nos da una información importante cuyo interés reside en los principios de la organización perceptiva del proceso de constitución del todo, a partir de distintas partes para crear un mapa cognoscitivo, es decir, un sistema de coordenadas donde se puedan situar distintos objetos determinados.

Introducirse en el conocimiento de los elementos es un proceso que permite abrir puertas a la comprensión de los medios visuales del escenario intersticial, con tan solo revisar la evolución del lenguaje visual es posible notar las transformaciones de las primeras imágenes del ser humano pasando por pictogramas ó viñetas explicativas, unidades fonéticas, hasta llegar al actual alfabeto visual el cual evoluciona constantemente y donde es necesario reconocer la forma más básica de la visualidad para apreciar lo siguiente:

42

1. Todos los sistemas de símbolos son invención del ser humano.
2. Los lenguajes son conjuntos lógicos.
3. La vista es natural al ser humano.
4. Hacer y comprender mensajes visuales es natural hasta cierto punto. La efectividad en ambos niveles podrá lograrse solo mediante la práctica y el estudio, para ello es necesario:
  - a. Conocer la sintaxis visual.
  - b. Conocer los lineamientos compositivos.
  - c. Conocer métodos y técnicas factibles.
  - d. Reconocer fuerzas perceptivas fisiológicas.
  - e. Reconocer las subjetividad para reconocer el mundo, el entorno y las costumbres sobre la manera de ver.

Todos estos puntos actúan sin esfuerzo pero están limitados e influidos y posiblemente se modifiquen por los estados sociológicos, por condicionamientos culturales y finalmente por expectativas ambientales.

Aunque el individuo que crece en el mundo occidental moderno está predispuesto a aceptar las técnicas de representación que se presentan en un mundo sintético y tridimensional de las artes.

Con ello abundan los detractores de la visualidad, los que declaran que el acto de mirar es un acto profundamente *impuro*. Pues está dirigido por los sentidos y fundamentado en la biología, donde la mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada y cargada de efectos. Además es considerada con acto cognitivo intelectual que interpre-

ta y clasifica. Sus cualidades impuras resultan susceptibles a ser aplicadas a otras actividades basadas en los sentidos, como escuchar, leer, saborear u oler. Esta impureza hace a tales actividades mutuamente permeables entre sí, por lo que los actos de escuchar y leer pueden también tener grados de visualidad. Por tanto la literatura, el sonido y la música no son ajenos al estudio visual. Esto no es nada nuevo y las prácticas artísticas han venido haciendo de esta impureza su materia de trabajo.

Siendo habitual que los artistas hagan uso de instalaciones sonoras con obras basadas en textos. Inclusive el cine y la televisión serían, en este sentido, objetos más típicos que la pintura, precisamente por distar mucho de ser exclusivamente visual.

Algunos teóricos como MIEKE BAL afirman de la impureza visual lo siguiente:

La impureza de la visualidad no es una cualidad de los medios mixtos. Tampoco es mi intención advertir de la posibilidad de combinar los sentidos. Pero la visualidad no se puede intercambiar con el resto de percepciones sensibles. Más fundamentalmente, la visión es en sí misma inherentemente sinestésica. (BAL 2004: 17).

43

Pero no es la intención de este escrito dar la entrada para una alfabetización visual que responda a la curiosidad de los individuos, tampoco generar una discusión para reaprender el funcionamiento de la *neuma* y su función *espiritual*, la intención es reiterar el espacio inter-zona el in-between y la *sinestesia* que puntualmente puede desentrañar el uso de elementos artísticos que involucran a diferentes sentidos conjuntamente, uno de los teóricos de la estética opina:

La sinestesia es una asociación mediante la cual, al excitar un sentido, se hace sentir de manera regular, en otros sentidos. Lo más habitual es que se trate de impresiones visuales, sobre todo de colores vivos, provocados por percepciones auditivas. (SOURIAU 1990: 997).

Algunos personajes conocidos en la historia del arte han sido sinestésicos. Así, por ejemplo, Baudelaire, Scriabin, Rimsky-Korsakov o Nabokov experimentaban cierta mezcla de sensaciones de los distintos sentidos.

El estudio de la sinestesia es muy interesante, tanto desde una perspectiva psicológica como neurocientífica, no sólo como fenómeno interesante en sí mismo, sino como una puerta para adentrarnos en el estudio de la percepción, la conciencia, y en la base neural de sus procesos.

Ahora, retomaré un término artístico importante que no puede ser desdeñado al compararlo con otros grandes movimientos pues continúa siendo extraordinariamente potencial para la distribución de imaginarios, me refiero a la *simultaneidad*.

La proclamación de la simultaneidad surgió como la base de la sensibilidad futurista que surge durante la exposición futurista *Visiones Simultáneas* en la Galería Bernheim Jeune & Cie, en París el 5 de febrero del año 1912, donde se exponen cuadros de Boccioni, Russolo, Carrá y Severin. Según el concepto de la época, la simultaneidad aparece frecuentemente en artistas de toda Europa principalmente en los artistas franceses.



44

*Imagen 2.* La Risata. 110,2 x 145,4 cm (Boccioni, 1911). L'exposition des peintres Futuristes. Galerie Berheim-Jeune, Paris.

*Imagen 3.* I Funerali dell'anarchico Galli. 198,7 x 259,1 cm (Carrà, 1910-1911). L'exposition des peintres Futuristes. Galerie Berheim-Jeune, Paris.





*Imagen 4.* La Rivolta. 150,8 x 230,7 cm (Russolo, 1911)  
L'exposition des peintres Futuristes. Galerie Berheim-Jeune, Paris.

*Imagen 5.* La Danse du « pan-pan » au Monico. 280 x 400 cm (Severini, 1909-1911)  
L'exposition des peintres Futuristes. Galerie Berheim-Jeune, Paris.



La simultaneidad era para los futuristas la exaltación lírica, la manifestación plástica de un nuevo absoluto: la velocidad de un maravilloso espectáculo; la vida moderna de una fiebre nueva: el descubrimiento científico.

En pintura y escultura la simultaneidad equivale a un concepto de unidad plástica, donde los futuristas nunca olvidaron la necesidad de volverse brutales, rápidos y precisos; la necesidad de americanizarse y adentrarse al torbellino de la modernidad a través de su muchedumbre, sus autos, telégrafos, barrios desnudos, ruidos, crujidos, su violencia, su crueldad y su arribismo impecable. En el fondo, la exaltación de todos los aspectos salvajes y antiartísticos de la época.

El esquema de todas las investigaciones plásticas Futuristas se apoyó en la simultaneidad, donde sobresalieron los siguientes puntos:

#### DINAMISMO

(Simultaneidad de movimiento absoluto + movimiento relativo)

#### LÍNEAS-FUERZA

(Simultaneidad de fuerzas centrífugas + fuerzas centrípetas)

#### SOLIDIFICACIÓN DE IMPRESIONISMO

(Simultaneidad de objeto + medio + atmósfera)

#### COMPLEMENTAREIDAD DINÁMICA

(Simultaneidad complementario de color + forma + claroscuro)

#### COMPENETRACIÓN DE PLANOS

(Simultaneidad interior exterior + recuerdo + sensación)

46

El poeta Marinetti creó en el Manifiesto Técnico de la literatura Futurista el 11 de mayo de 1912, la simultaneidad en poesía con la imaginación sin hilos (ampliación infinita y red compleja de analogías) y las palabras en libertad (destrucción de la sintaxis). Más adelante obtuvo poderosos efectos de la simultaneidad con el lirismo de las plurilíneas, donde consigue complejas formas.

Lo que Brea en una contemporaneidad define como: “El in-between de disciplinas y prácticas”. (BREA 2006: 15).

El poeta Marinetti creó líneas paralelas, varias cadenas de colores, sonidos, olores, ruidos, pesos, espesores y analogías. Una de estas líneas podría ser pictórica, otra musical, una tercera odorífera, etc...

Y lo define en sus propias palabras de la siguiente manera:

“Si se tiene una página conteniendo numerosos conjuntos de sensaciones y analogías, constando cada uno de tres o cuatro líneas, la cadena de las sensaciones y analogía pictórica (impresa con grandes letras) formará la primera línea del primer conjunto y volverá (siempre con las mismas letras grandes) a la primera línea de cada uno de los conjuntos”.

En el campo futurista de la investigación musical Francesco B. Pratella, (Italia, 1880-1955) alcanzó la simultaneidad con la compenetración atonal de ritmos sucesivos y diferentes, y la destrucción consiguiente de la cuadratura clásica.

En este sentido, sus obras alcanzan su más plena expresión en la ópera *El aviador Dro* (1913), estrenada en 1920, orquesta mixta, que combina los *intonarumori* de Russolo y los instrumentos convencionales.

Esta obra es significativa en el desarrollo de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo hay que desentrañar un poco y encontrar un lugar preciso para llegar al máximo crisol, es decir, reencontrar el espíritu extraviado de la neuma, la sinestesia y la simultaneidad.

Encontrar el medio entre la visualidad y los sentidos, buscando la sedición en otros autores y en otros los fenómenos hasta lograr la combinación donde hay una percepción que influye y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve. Esto es que la imagen privada de sonido se convierta en algo abstracto. La imagen y el sonido unidos conseguirán un mayor impacto en la recepción del mensaje. Este incremento de significado se adopta en las imágenes al conjugarse con el sonido es lo que se denomina valor añadido.

Por valor añadido se tiene que designar el valor expresivo con el que el sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, donde esta expresión se desprende de modo natural de lo que se ve y está contenida en la sola imagen, sin causar una pérdida total o parcial del sentido.

47

Además, las dimensiones se pueden constituir para este caso como unidades de magnitud o frecuencias que pueden ser capaces de medir una forma de medida.

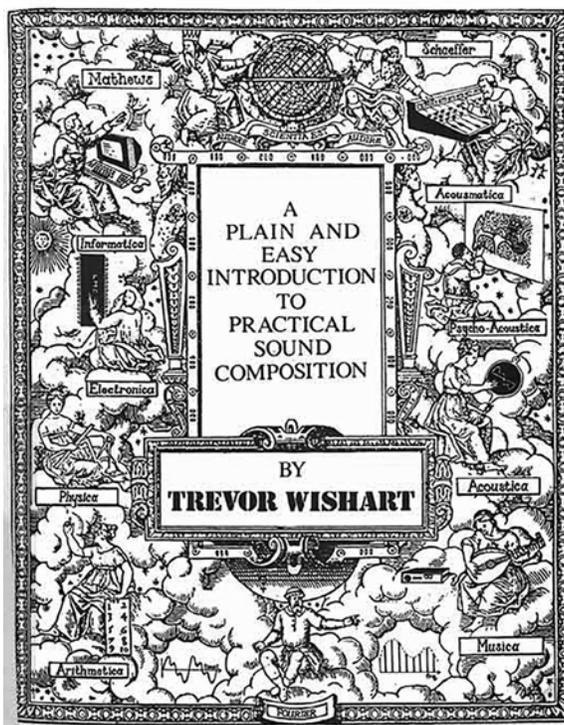
Como la serie de grados de articulación que se reciben a través de la vista y el oído y que son percibidos por el receptor como formas seleccionadas que dependen del cambio de intensidad, frecuencia o movimiento. Asimismo, este conjunto de informaciones que el sistema perceptivo unifica está interrelacionado con la organización y la experiencia. Existe una serie finita de grados de articulación formales físicos (sonoros y visuales) que al ser percibidos en un mismo espacio y en el mismo instante temporal desencadenan el efecto de unificación audiovisual denominado sincronía.

El reconocimiento y la formalización de estos grados permite denominar narrativamente los efectos perceptivos: conduciendo la atención del receptor, unificando imágenes y sonidos.

Encontramos entonces una propuesta fértil que se distribuye en cuatro grandes partes: el acontecimiento, la acción, el espacio y el tiempo.

También habría que considerar que las definiciones del sonido se vuelven meros relativos gráficos en cadenas de analogías donde autores importantes sobre este tema como Trevor Wishart (1994: 12) hacen una importante referencia sobre los sonidos, que no son notas, y aquí hay una analogía con la escultura, fundamentalmente donde la escultura no es escultura por la sola piedra, la piedra es el desdén de una *piedra negra*. Esta particular piedra es el único material (no importa el cuidado con el que se haya seleccionado) con el que se ha de esculpir. De igual manera la dificultad en la música está compuesta por el hecho de idealizar y discutir la sola forma. Las notas nunca son las mismas, como entre flauta y el clarinete, donde hay una enorme diferencia y pueden aparentar ser las mismas idealmente, pero en realidad no lo son y esto es una relación entre ideales o clases de sonidos. Donde para cada "F5 mf" en una flauta hay una diferencia que para un clarinete es "Eb4 ff", y que particularmente forma una cadena

de analogías en micro-fluctuaciones de afinación, volumen y propiedades espectrales únicas. Y más allá hay un fenómeno multidimensional, donde las diferencias de los sonidos pueden describirse en términos de granos, afinación, afinación en movimiento, armonía e inarmonía espectral sus evoluciones, forma y contornos espectrales con sus evoluciones, ondulación o fuerza continua, todo esto al mismo tiempo.



48

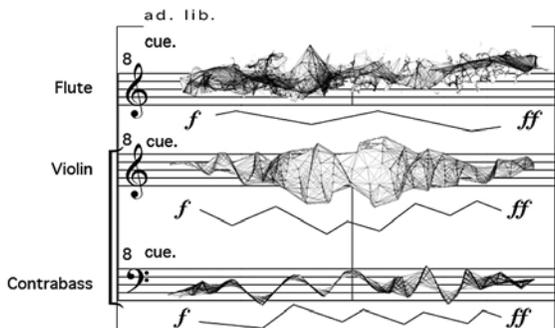
Imagen 6. Audible Desing.  
(Wishart, 1994)  
de "Audible Desing, A  
plains and easy introduc-  
tion to a practical sound  
composition". Londres:  
Orpheus the Pantomime  
Ltd.



Imagen 7. "F5 mf" Speed Variation 1 para flauta y "Eb4 ff" Speed Variation 2 para clarinete. (Wishart, 1994) de "Audible Desing, A plain and easy introduction to a practical sound composition". Londres: Orpheus the Pantomime Ltd.

Además de dividir distintas variantes en las propiedades del sonido donde no hay una postura con las diferencias de clases, pues la referencia para los procesos de composición y sus efectos se encuentran en distintas perspectivas perceptuales.

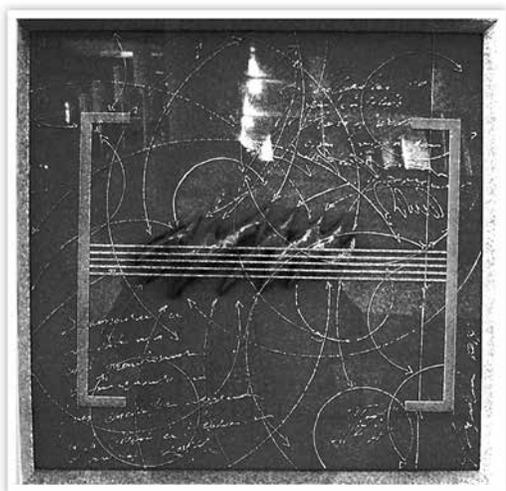
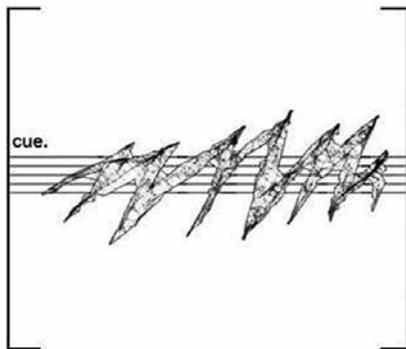
El término cercano para representar este conjunto de fenómenos artísticos en el escenario intersticial es *Audire Imaginis Locus* y justamente es forma y síntesis, en la que la gráfica contiene no sólo el fenómeno sonoro, sino que también el espacio en el cual los intérpretes interactúan entre sí al interior de la obra.



*Imagen 8.* Cue. Audiográfico para flauta, violín y contrabajo (Casales, 2013). Audiografía Mexicana.

49

*Imagen 9.* Neuma Audiográfica para interpretación sonora (Casales, 2013). Audiografía Mexicana.



*Imagen 10.* Neuma Audiográfica de interpretación plástica en óleo y caja con cristal. Medidas 50cmx50cm (Casales, 2013). Audiografía Mexicana.



*Imagen 11. Cuatro Neumas Audiográficas de interpretación plástica.*  
De 50 x 50 cm. c/u (Casales, 2013).  
Alejandro Casales Audiografía Mexicana.

El término se convierte en una práctica en nuestro contexto. En este caso, en distintas formas de asumir el sonido como material y sus expansiones hacia la visualidad. Este criterio se puede ver articulado como un acercamiento materialista hacia el trabajo visual y sonoro. Donde cada obra asciende desde un cierto estado de cosas, un cierto conocimiento y dominio de distintas técnicas como: el estudio de la luz, la visualidad, el sonido, la interacción en el espacio, el funcionamiento atonal y espectral, la acumulación y la disolución de partículas virtuales hasta su disposición gráfica. Este es el plano de referencia que actualiza el caos, que crea un sistema de multiplicidades. Sin embargo, lo más importante es que se contiene el estado real de las cosas, las multiplicidades como punto de partida hasta las transformaciones virtuales.

50

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREA, JOSÉ LUIS. (2006) “Estética, Historia del Arte. Estudios Visuales: el dilema”. *Estudios Visuales*. [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea\\_estetica.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf) (consultada en junio del 2014).
- BAL, MIEKE. (2004) “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf> (consultada en junio del 2014).
- CONDE, HERNÁNDEZ ROSA. 1996. *Las influencias dinámicas en la obra de Boccioni*. España: Universidad de Sevilla.
- CASALES N. ALEJANDRO. (2010) “La sincronía y la percepción del tiempo en la imagen y el dibujo”. *Estudios Visuales*. [http://www.alejandrocasaes.com/teoria/Sincronia\\_FIDl\\_Colombia.pdf](http://www.alejandrocasaes.com/teoria/Sincronia_FIDl_Colombia.pdf) (consultada en junio del 2014).
- CYTOWIC, RICHARD E. (2002) *Synesthesia, A Union of the Senses*. Londres: MIT Press.
- ROYO, PEDRO. (2007) “Neuma”. *Enciclopedia Católica Online*. <http://ec.aciprensa.com/wiki/Neuma#.U7ncTxblfII> (consultada en junio del 2014).
- SOURIAU, ETTIENE. (1998) *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal
- WISHART, TREVOR. (1994) *Audible Desing, A plaina and easy introduction to a practical sound composition*. Londres: Orpheus the Pantomime Ltd.