

DE LA MULTIMEDIA O COMBINATORIA

por Manuel Enríquez

En los últimos años hemos sido testigos de la transformación casi radical de todas las artes y al mismo tiempo de una diversificación de tendencias, especialmente en el campo de la creación musical. Hay seguidores del serialismo, de la música aleatoria, de la improvisación, de los medios electroacústicos, etcétera; existe, sin embargo, un punto de contacto que une a casi todos estos estilos, y es el concepto del espacio como elemento integral.

Esta proxémica de la materia sonora anunciada ya por Anton Webern en sus composiciones, es un fenómeno notable en la evolución de la música en los últimos treinta años, y muchos la consideran como el regreso de esta disciplina a un elemento no sólo espacial, sino también plástico. Por otro lado hay que considerar, también, la importancia de la inclusión de un elemento de acción gestual y actuante en numerosas creaciones recientes. Esta tendencia de la música hacia una especie de acto escénico, la acerca también a la línea de desarrollo que a su vez están teniendo las artes plásticas.

La música como la pintura, y en cierta medida también la poesía, han comprendido la necesidad de establecer una comunicación con el público. De esta necesidad de transferir el acto pictórico a un contacto directo con el espectador, nace el género plástico-teatral y a menudo plástico-musical llamado *happening* (suceso, acontecimiento) que testimonia este aspecto nuevo de temporalización de las artes visuales y de especialización de la música.

El *happening*, que consiste en una coparticipación entre artistas y público en la creación improvisada de montajes plásticos, acompañados de mímica, danzas, palabras etcétera, prueba este deseo de la plástica de transformarse en acción y en espectáculo. Lo mismo puede decirse de cierta poesía actuada que pone en práctica cierto aspecto escénico y que ha comprendido la necesidad de transformarse en arte visual, haciendo a un lado la palabra e interesándose en la estilización tipográfica de los caracteres y en la utilización de un elemento dinámico.

Siguiendo la misma ruta, la música se ha servido del desplazamiento espacial de la sonoridad, sea en la utilización paroxística del timbre, o en la búsqueda de nuevos colores y texturas.

Esta preocupación, que se siente en las diferentes artes, de reconquistar un aspecto escénico, está en relación directa con la crisis del teatro, debida al advenimiento del cine y la televisión. Y es precisamente después del arribo de estos “medios” masivos y mecánicos, cuando el hombre ha afortunadamente entendido, aunque sea de manera parcial, la necesidad de renovar el contacto directo con el público (y consigo mismo). He allí la razón de esta búsqueda del elemento —acción y del factor— espectáculo en las artes visuales, la poesía y la música.

Origen

Como parte de esa búsqueda y consecuentemente de esas preocupaciones, se originó en los Estados Unidos de América un movimiento artístico que no podía ser encuadrado dentro de las especialidades conocidas hasta entonces; ni los críticos de música, ni los de pintura o teatro se atrevían a reseñarlo, ya que no entraba dentro del ámbito de ninguno de sus campos. Fue entonces cuando a estos eventos dio por llamárseles *happenings*; han sido conocidos también como “Teatro de Medios Mixtos” y “Eventos de Muchos Medios”. Se define en una palabra, como un acto donde intervienen varias disciplinas a la vez. Este movimiento ha sido iniciado por el músico norteamericano John Cage en la ciudad de Nueva York, en 1952. En éstos el desarrollo es casi totalmente casual, y el resultado, inesperado; cualquier situación, sonido imagen, etcétera, que se produzcan en el momento, son bien recibidos y pueden contribuir de una manera favorable al total del espectáculo; siempre se conjugan el sonido, la palabra, la plástica, la acción, etcétera, que se integran de manera improvisada y siguiendo impulsos del momento. La participación del público es un factor imprescindible.

Credo

La actitud de los iniciadores de este movimiento (Cage, Roussel, Duchamp) se basa en el rechazo a la definición estética occidental, según la cual, la finalidad del arte es la búsqueda de la belleza; en ésta lo bello se identifica con el “buen gusto”, en cuyo nombre se crean formas plásticas, literarias y musicales que limitan el campo de la producción estética y lo proveen de objetos culturales destinados a la contemplación, en tanto que sean “imágenes de la belleza”. A la actividad artística real se la sustituye por el culto pasivo al objeto de arte, destinado a dar placer

a la gran masa del público. Los sonidos se reducen, así, a un lenguaje musical codificado por la cultura occidental, que rechaza, dándole categoría de “ruido”, a todo sonido que no se integre con este lenguaje convencional.

La integración del “ruido” a la música, hecha por Cage, ha permitido sensibilizar al hombre a la existencia de un universo sonoro que ya no escuchaba. Una vez realizado este regreso a la naturaleza del sonido, se hace necesario continuar con la reeducación de un auditorio asombrado e inexperto. Sin embargo esta reeducación se basa en un impacto emocional o intelectual, impacto que algunas veces pierde su efectividad, cuando el espectador se acostumbra a esta experiencia.

Por estas razones, Cage se ve llevado a considerar una estética de renovación continua, en la que cada interpretación de una pieza le da un nuevo sentido, o mejor dicho, en la que esta pieza sólo tiene sentido en el momento de la ejecución misma. Un arte cuestionado de esta manera, en el que el único dogma es la ausencia de dogmas, basado en la no repetición de un material, conduce necesariamente a la creación “indeterminada” y “al azar”, que exactamente simboliza la tesis general de esta estética.

La obra se convierte en una estructura cuyos detalles son dejados a la iniciativa del ejecutante, su significado no está más establecido y su revelación necesita de un encuentro con el público. De esta manera se destruye el dogmatismo estético, factor de pasividad en el espectador; al mismo tiempo la responsabilidad del resultado total se confía cada vez más al lugar, al tiempo y al intérprete, cuyo papel creativo se acentúa por diferentes medios.

Cage

La impresión lograda por Cage y su grupo y la conmoción causada en el ambiente artístico por esta nueva corriente que planteaba tan diferentes proposiciones, hizo que de inmediato se multiplicaran sus seguidores. Naturalmente que el resultado obtenido no siempre fue muy satisfactorio. Los novedosos conceptos de Cage no podían ser reproducidos, ni su mentalidad fácilmente equiparada; por otra parte, un innovador como él no podría permanecer estático viendo cómo transcurría, sin ninguna variación notable, una actividad que él había generado. En su mente experimental y de constante búsqueda, empezaron a surgir nuevas

ideas para reformar los eventos, siempre sobre la base de *indeterminación y de cambios constantes*.

Siendo la personalidad de John Cage tan determinante para el desarrollo cultural e intelectual (casi en todos los terrenos) en los Estados Unidos, es seguro que alguien más se ocupará de analizar sus aportaciones y probablemente sobre otras especialidades; quisiera, sin embargo, apuntar aquí lo que atañe a este tema, y nada mejor que por sus propias palabras:

Estoy interesado en cualquier arte, pero no por sí mismo, sino como vehículo para interpretar todas las demás cosas, incluso si son artes también. Todas estas cosas parecen de primera importancia, ninguna más importante que la otra...

En teatro como Artaud dice, es la muerte quien sitúa a la literatura como único centro, no estoy de acuerdo en que el filme sea una forma visual...

Las imágenes no me interesan tanto como el sonido; tampoco estoy interesado en el artístico proceso de las sonoridades que van con o en contra de las imágenes...

Los materiales sonoros disponibles ahora a través de la cinta magnética son virtualmente ilimitados. Cualquier cosa puede hacerse si uno se decide a poner las manos sobre una grabadora y consigue un grupo de obreros reunidos a los que manteniéndose activos, pueda grabar mientras trabajan...

En otras palabras, yo no tengo ningún interés en una respuesta emotiva, pero sí, en cambio, en una situación en la cual lo vivo sea una tangible necesidad de cada uno de nosotros...

Evolución

Aunque Cage sea primordialmente músico, como antes se ha dicho, su influencia se ha extendido a prácticamente todas las manifestaciones artísticas en América; sus eventos, escritos, conferencias, etcétera, han sido determinantes para todo el ambiente artístico y cultural, especialmente en los Estados Unidos. Por supuesto que en Europa y otras partes del mundo tiene también un gran número de seguidores. Sus principales proposiciones, la "indeterminación" y el "juego de cambios", han nacido del antiguo libro chino *I ching*.

Entre las gentes que han colaborado más estrechamente con Cage y que

al mismo tiempo han compartido su credo, se encuentran el pianista David Tudor, el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham, el pintor Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp y el escritor Marshall McLuhan.

Al contrario de lo que algunos antagonistas de este nuevo arte podrían decir, Cage se convirtió en el verdadero maestro de este espectáculo de medios mixtos, que es quizá el más válido y actual concepto americano de la "ópera"; actualmente puede ser comentado por el crítico de música, de teatro, de danza, de cine, de artes plásticas o, como algunas veces, pasa (por ignorancia y falta de información) por ninguno de ellos.

La natural evolución que fue sufriendo esta disciplina, transformó también sus resultados; asimismo fue adquiriendo otras denominaciones, por ejemplo: multimedia, mixmedia, intermedia, acción musical, etcétera. En realidad se puede decir que ha surgido una mayor concientización de cada uno de los elementos, y en esta modalidad actual, ha dejado de existir prácticamente el factor "casual", en el sentido amateur de la palabra. Se exige mayor nivel profesional de cada uno de los integrantes, y aunque una especie de *happening* sigue celebrándose especialmente por aficionados (naturalmente falseado y deformado), la interdisciplina de los medios múltiples se ha hecho más importante en su concepto actual, y es seguida por una gran cantidad de artistas notables de todas las ramas.

Planeación

Hasta ahora hemos visto en qué consiste un acto de *multimedia*, pasemos ahora, aunque sea brevemente, por la mecánica de su composición y desarrollo.

Al contrario de lo que podría parecer similar, como son la ópera y el teatro musical, en los que una obra es concebida por una o dos personas, un acto de *multimedia* es normalmente creado por varios artistas al mismo tiempo; en una verdadera comunión de interdisciplina pueden intervenir en la idea inicial un pintor o escultor, un escritor, una actriz, un músico y también un técnico en iluminación, sonido, etcétera. La idea generadora sería, por ejemplo, un cuadro, un poema, una escultura en movimiento, unos sonidos, un concepto político o cualquier otro momento que sea susceptible de recrearse o revivirse.

También existe el concepto de "la nada", en cuyo caso solamente se fijan de antemano algunos puntos de apoyo y se siguen impulsos que provocan reacciones en los elementos participantes. Como es lógico supo-

ner, esto está más cerca del antiguo *happening*; sin embargo, aquí hay algunos elementos de forma y más o menos un orden previsto.

Conforme al uso establecido, se fija un sistema de desarrollo en el trabajo, que se refiere al tipo y volumen de participación de cada una de las distintas disciplinas, necesidades técnicas, espacios, ensayos, coordinadores y —lo más importante— el guión o relación de todo el evento, que puede ser desde una especie de partitura hasta una simple hoja de papel con algunas instrucciones. Aquí tendrá que estar resuelto, en lo posible, todo el mecanismo artístico y técnico del acto, ya que en su elaboración han intervenido, por supuesto, todos los artistas participantes.

La música en la interdisciplina

Entrando más dentro del objetivo principal, quiero referirme al elemento sonoro en estos eventos.

Habiendo sido iniciado este movimiento de interdisciplina por un músico, y aunque el interés primordial no es solamente el aspecto sonoro, es obvio que éste ha ocupado hasta ahora un lugar sobresaliente, y entre los principales factores siempre se mencionan: sonido, imagen y movimiento. Los sonidos siempre son producidos sin discriminación por cualquier instrumento u objeto, y sólo hay variación en cuanto al sistema empleado o la intención específica de un determinado estilo en el resultado total. Pero principalmente existen tres formas diferentes de participación musical, y nos ocuparemos de cada una de ellas.

El compositor

La participación del creador musical siempre es de capital importancia, y sólo tiene que decidir si su aporte consistirá únicamente en la planeación de los sonidos, dejando en este caso la ejecución a otro intérprete, o si, en el caso de ser él mismo un ejecutante, se encargará de los dos aspectos. Si se trata de un compositor solamente, su trabajo tendrá siempre el mismo inicio, pero en el desarrollo del mismo habrá obviamente una gran variación, ya que desde el principio sus ideas tienen que ser claras con el fin de que el intérprete las capte de una manera precisa; esto implica una cuidadosa selección de la notación, instrumentos, voces y equipos técnicos.

La notación depende siempre del propio lenguaje del creador, y está, por supuesto, relacionada con el credo estético y la posición artística de todo el grupo. También puede depender del o de los instrumentos selec-

cionados, y algunas veces hasta del nivel profesional de los ejecutantes. Varias veces se realiza una especie de partitura, en el concepto tradicional de la palabra, con las correspondientes instrucciones referentes a las otras disciplinas.

En otras, esta partitura es parcial o totalmente gráfica; es decir, ilustrada con símbolos y signos convencionales en lugar de la escritura normal, en la que el creador pueda de manera más fácil comunicar su imaginación y fantasía.

La organización total y su forma, pueden ya estar resueltas previamente o dejar algunos momentos "abiertos" a una integración aleatoria o de improvisación. Otra posibilidad consiste en compartir, en el mismo nivel con el intérprete, la responsabilidad total; para ello se proponen algunas "células sonoras" fijas y bien seleccionadas, para que sobre ellas el ejecutante realice su improvisación durante todo el evento, en cuyo caso siempre hay puntos de contacto con los otros artistas; con ellos se conviene en la creación de situaciones de un determinado ambiente o color, especialmente si la combinación elegida incluye varias voces o instrumentos.

Otro elemento que es usado con frecuencia cada vez más creciente, es el de los sonidos electroacústicos; éstos se han introducido con todas sus posibilidades, y por supuesto que alrededor de tal estilo también se ha creado toda una terminología y sistemas de notación que se usan según la combinación pensada. Algunas veces es la cinta sola, naturalmente con sonidos compuestos y grabados por el compositor; en este caso no hay intérprete, sino un técnico que opera el equipo, y obviamente no es necesaria ninguna escritura musical: basta con una hoja de papel que incluya todas las instrucciones.

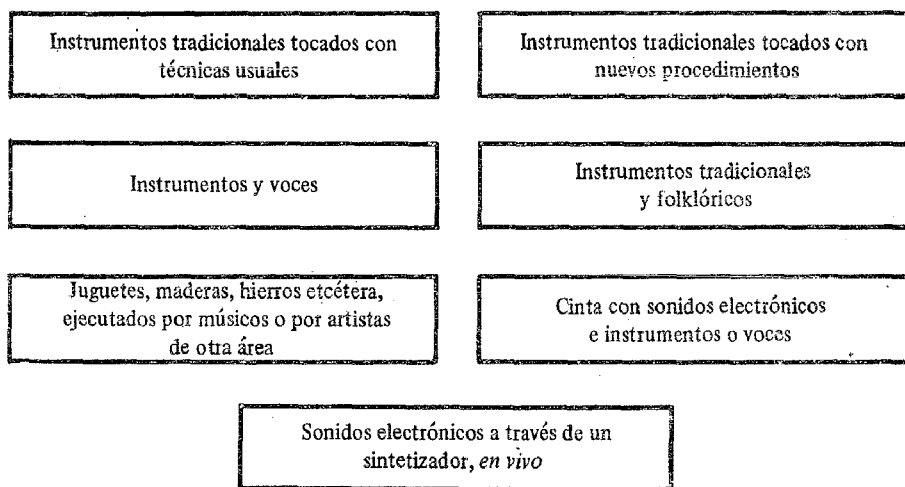
Puede haber también la cinta, más instrumentos o voces, y aquí sí es imprescindible hacer algún tipo de guía o partitura con la técnica personal del compositor; ésta puede ser de libre improvisación, siguiendo las ideas de lo pregrabado, o escribiendo en una línea y, mediante algunos dibujos, los sonidos que han sido realizados en la cinta, y en otra sugiriendo al mismo tiempo el material para los otros intérpretes. Se emplea el sistema de secuencias medidas en segundos, o el de seguir visualmente, y de manera fiel, lo que se escucha en la cinta.

Siendo la escritura el medio a través del cual el compositor se hace entender con los ejecutantes, constituye un factor vital para lograr sus ideas; pero eso no quiere decir que no haya igualmente otros dignos de considerarse, como por ejemplo: los instrumentos, las voces, la materia

electroacústica, la calidad del equipo reproductor y, sobre todo, *el espacio*, que siempre estará en relación con la luz, el movimiento y los aspectos teatrales de toda la obra.

La notación o técnica de escribir los sonidos en una obra de esta índole ha traído consigo un problema que está directamente relacionado con el ejecutante, y es: *la memorización*. No es usual, ni por supuesto funcional, que un intérprete, músico o de otra disciplina, desempeñe un trabajo de esta naturaleza leyendo un papel mientras tiene que participar de manera escénica y espacial (no sólo musical) en un suceso que requiere el máximo de atención, comunicación y relación con todo lo que pasa a su alrededor. Precisamente la idea de esta interdisciplina nació del hecho de liberar a las artes de su aspecto estereotipado, solemne y del cumplimiento del deber que ha sido ancestral en el intérprete a secas, y cuyo principal símbolo es exactamente el leer un papel y seguir fielmente (?) sus instrucciones, casi sin tomar en cuenta el ámbito que lo rodea. Es así importantísimo, hasta ahora, el que el puro compositor piense en estos detalles cuando planea sus sonidos, eligiendo materiales musicales de fácil retención, pues de otro modo dificulta o limita el movimiento de los participantes.

La selección de los instrumentos se hace con sumo cuidado y también de acuerdo con el programa general del acto. Algunas combinaciones pueden ser las siguientes:



Hay, en fin, un amplio número de posibilidades a disposición del creador, pero como es natural, y al contrario de la composición tradicional, están supeditadas al propósito artístico de todo el grupo.

El compositor-intérprete

La participación del compositor-intérprete es la más habitual y a la vez la más fácil de manejar, pues él mismo está en posesión de su propio lenguaje y realización. El mecanismo resulta más directo, desde el principio se plantea todo en función de que el creador sea al mismo tiempo el vehículo de sus ideas. Sin embargo la actitud que tiene que asumir tiene tantas facetas como posibilidades él quiera tener a su alcance. Por ejemplo, si decide participar él solo como única fuente sonora, o si prefiere la colaboración simultánea de otros músicos. También puede acontecer que él mismo improvise sobre un sintetizador, que actúe como motor generador de sonidos que al mismo tiempo que son producidos por él, sirvan como estímulo para participantes de otras especialidades. En este último renglón existen infinitos recursos, casi tantos como gente y objetos haya al alcance en el desarrollo del espectáculo; pues aunque los objetos no sean propiamente musicales ni los otros colaboradores especialistas, con la simple presencia y contacto de un creador que coordine, se logran resultados importantes y de buen nivel artístico.

En todos los casos es imprescindible una cuidadosa planeación y, por supuesto, la verdadera integración que sólo se logra con el ancestral método de ensayo y estrecha comunicación.

El intérprete

Ya sea en su papel de simple ejecutor y recreador de las ideas de otro artista o en el portavoz de las propias, la participación del intérprete es de vital importancia; su desempeño requiere particulares dotes profesionales, no sólo en lo que se refiere al dominio de su voz o instrumento, sino que debe comprender prácticamente todos o casi todos los estilos y sistemas de composición actuales; su conocimiento y relación con las otras artes debe ser muy amplio; su actitud hacia esta estética, de gran respeto, comprensión y devoción. Debe tener algunas facultades histriónicas y mucha facilidad para la improvisación.

En una palabra, es un raro artista-músico que, por supuesto, no se forma en los conservatorios o escuelas de música normales. Es visto de

soslayo por el resto de los colegas “convencionales”, pues no saben cómo catalogarlo ni dónde clasificar su nivel profesional; aunque paradójicamente su dominio instrumental es casi siempre superior, y su capacidad e información mucho más amplias. Normalmente se le pide al ejecutante que, además de seguir fielmente las instrucciones establecidas, aporte sus propias ideas a la hora de la celebración del acto, haciéndolo siempre copartícipe del resultado sonoro y, finalmente, su responsable.

Naturalmente y dadas las características principales de este arte, lo ideal y más sensato es pensar en un material sonoro donde la improvisación tenga un papel preponderante; ésta puede ser realizada por el compositor mismo (como antes se dijo), por el intérprete o por un grupo de ellos.

Sobre la improvisación

El papel del compositor en esta fase es el de programar o canalizar esa improvisación; ya no organiza, en realidad, el material musical, que no está escrito en ningún lado, sino el comportamiento de todos los músicos.

En vez de sugerir la combinación o no combinación de los sonidos, provoca la comunicación entre los participantes o inventa los medios de evitarla. La manera de canalizar una improvisación, es, en la mayor parte de los casos, por medio de indicaciones verbales o a través de símbolos escritos en sus partes respectivas. El creador o el grupo entero, pueden, por ejemplo, programar una forma general, dejando a los participantes inventar el detalle (la materia sonora). La invención, así como la reacción a la participación de los demás, se vuelve instintiva e intuitiva y ya no racional. El improvisador se puede unir a una proposición si le parece interesante, puede destruir una situación si le parece trivial, etcétera. Puede imitar, hacer lo contrario, proponer una nueva idea que a su vez será aceptada, destruida, desarrollada, rechazada u olvidada por los demás.

El participante se ve obligado a inventar constantemente, y a juzgar en un tiempo mínimo las ideas musicales de los demás. Él se calla o inventa: “llenar el tiempo con cualquier cosa, queda excluido”.

Se puede imaginar fácilmente que un conocimiento profundo del instrumento es necesario, pero no basta. Los problemas que aparecen, dada la naturaleza del evento, son de orden creativo. El intérprete toca una música que prácticamente no existe; él compone en el momento que toca y se ve obligado a encontrar nuevas soluciones instrumentales; transforma su instrumento, inventa nuevos timbres o nuevas articulaciones, escoge libremente los medios que le permitan amalgamarse con cualquier fuen-

te sonora. El intérprete rebasa el virtuosismo y se convierte en un artista que considera su instrumento como un medio de hacer música, no como un fin en sí mismo, y siempre al servicio de un interés colectivo. ¿Qué sucede con el resultado sonoro? Para unos es de interés secundario y están convencidos de que no es más que la consecuencia directa de las condiciones y la manera de producir los sonidos. Para otros, el control del resultado sonoro es el objetivo único.

Un evento

Con el fin de exponer de una manera más clara lo que puede ser un acto de varios “media”, su organización, planeación, desarrollo, etcétera, quiero reseñar uno que me parece puede ser un buen ejemplo y del cual he sido testigo. En este caso, la programación ha sido más inclinada hacia “la música”.

Este sábado 16 de enero es mediodía

Con esta frase se inició *Midi-Minuit* (Mediodía-Medianoche), un evento organizado y encabezado por Henri Pousseur y Pierre Bartholomée en el Palacio de Congresos de Lieja. La idea principal de ellos era que *Midi-Minuit* debía ser una “especie de metáfora de la historia humana, con sus guerras, su paz, sus búsquedas de armonía, sus paraísos...”

En este proyecto metafórico donde reinaba a todos los niveles la voz (y el pensamiento poético) de Michel Butor, toda la concepción consistía en un juego de símbolos. El plan que estaba concebido a partir del ciclo de los planetas y de los signos del Zodiaco, permitía establecer un tiempo imaginario, la terminología de los diferentes lugares, la transformación del espacio, etcétera.

Como el evento debía ser un microcosmos de la humanidad, era necesario organizar las doce horas en las que se llevaba a cabo, de manera que pudieran ser comparadas a escalas superiores, es decir: a meses o años; así cada hora real fue dividida en seis horas imaginarias. De la misma manera, el espacio cerrado del Palacio de Congresos, fue dividido en secciones con nombres simbólicos: “Los Jardines de Alicia”, “El Embarcadero Mayor”, “El Embarcadero Menor”, etcétera.

Las horas imaginarias fueron organizadas en tres periodos, así:

Preparación indeterminada donde el público podía pasearse, ver películas, probar los diferentes juegos.

Otro: La representación propiamente dicha, durante la cual los acontecimientos musicales tenían lugar y el público podía tocar.

Y otro: Los “estados generales” en los que los músicos participantes debían hacer conjunto y conocerse recíprocamente.

Los músicos debían respetar el horario y el lugar que les correspondía. La definición de los lugares les permitía cambiar de ubicación y los ponía en contacto con sonoridades muy diferentes a las suyas, haciéndolos adoptar reacciones diversas; los espectadores podían colocarse o pasearse en zonas definidas y delimitadas, de manera que escucharan lo que desearan y el tiempo que quisieran.

Los intérpretes invitados al acto eran estilísticamente muy diferentes:

Un cantante folklórico.

Un coro de niños.

Un grupo de *Jazz*.

Un conjunto de música *pop*.

Según el plan de Pousseur, estos artistas venidos de horizontes estéticamente distantes, debían no sólo hacerse oír separadamente, sino también esforzarse por dialogar con los demás y, por lo tanto, escuchar y tratar de integrarse. La idea general era elaborar en el interior de un espacio cerrado, una serie de microespacios donde debían producirse encuentros sonoros; esta concepción de la proxémica permitió modificar la idea tradicional del concierto como evento sonoro independiente, considerada habitualmente como su único objetivo; pero mostró, al mismo tiempo, que el “concierto” (en el sentido de permitir escuchar) es necesario.

La preocupación principal de Pousseur era concebir y provocar una manera de convivir musicalmente y de experimentar ciertas reacciones. En consecuencia *Midi-Minuit* era, pues, una especie de “taller” donde se preparaba una intercomunicación colectiva.

Todo este planteamiento y su organización estructurada, indica la intención de Pousseur de rechazar toda posición antiestética y empobrecedora. El único medio para él de superar la dualidad entre el arte y la vida, era conservando cada uno su entidad propia. Un orden demasiado estricto empobrece, pero un desorden puro, sólo puede conducir a una monotonía audio-visual. Orden y desorden son simultáneamente necesarios porque se estimulan y enriquecen recíprocamente.

OTROS MEDIOS

El Arte Científico

El elemento acción incorporado a las artes plásticas, ha dado origen a otra especialidad que entra también dentro de la interdisciplina de los "medios mixtos", y que se conoce con el nombre de Arte Cinético. Aunque dentro de cierto estilo de pintura ha habido artistas que como Vasarely han logrado infundir una dinámica de movimiento a sus obras (ya sea real o conceptual), en realidad esta actividad más se aplica a la escultura u objetos que, por su concepción, sean susceptibles de acción.

Seguramente que no es ésta la ocasión para exponer toda la temática y preocupación estética de este arte; sólo consideraremos algunas de las fases que conciernen más a nuestro propósito general. En el cinetismo, además de todos los factores de motivación plástica, se ha tomado también como parte integral el espacio; éste es utilizado con sumo cuidado y en función de él, otros elementos que concurren a la total realización de la obra, entre ellos, principalmente, la luz y el sonido.

El espectro lumínico ofrece cada día mayores recursos, y la gama de colores, intensidades, combinaciones y pulso rítmico, es inagotable. La tecnología actual ha venido a colaborar en forma definitiva con esta actividad, y el mecanismo de la luz es algunas veces operado a través de ordenadores e inclusive por frecuencias sonoras pregrabadas en una cinta magnética.

Hay por supuesto, en el Arte Cinético, una gran variedad de estilos y tendencias que definen tanto la proposición estética, como los "media" y su porcentaje incorporado; de ahí que haya creadores que se inclinan más por la forma pura, otros por el arte lumínico y algunos por el campo sonoro. Este fenómeno se hace particularmente más evidente, cuando las obras son planeadas y realizadas por un solo artista.

El factor sonoro abarca también una buena cantidad de sistemas y tendencias. La gran masa del público piensa que solamente son "ruiditos" los que se realizan para sonorizar un objeto cinético, y que ni su contenido ni su estilo son importantes mientras exista un espacio lleno de "música". Por fortuna no es así, pues aunque hay algunos artistas que proceden empíricamente de esa manera, la mayoría (y cada vez más) comparten con un músico y desde el principio, la planeación de sus obras.

El sistema empleado depende, como en todos los demás actos, del estilo personal del compositor y del nivel de participación y comunicación integral; también de ahí depende el mecanismo seleccionado; algunas posibilidades pueden ser las siguientes:

Los sonidos pueden haber sido compuestos, grabados y sincronizados con el pulso de algún movimiento en el objeto cinético.

Los sonidos, a través de las frecuencias grabadas en la cinta, generan acción, luz y color.

La luz o el movimiento producen sonoridades a través de un sintetizador, en el cual el compositor programa previamente su material sonoro.

La misma probabilidad anterior, pero, los sonidos no han sido programados en el sintetizador, sino dejados "al azar".

En el último caso, y sin que haya tampoco un resultado anárquico, el contenido sonoro puede estar lleno de sorpresas a veces fascinantes.

Como en todos los eventos de interdisciplina, en el Arte Cinético se requiere una eficiente colaboración técnico-mecánica en todos los aspectos, ya que de eso depende el adecuado funcionamiento de la obra y por ende la fidelidad de su proposición estética. Es por eso, quizá, que no hay un gran número de artistas que practican esta actividad, pues no siempre tienen a su alcance todos los medios necesarios; por otra parte, además de la fantasía, imaginación y oficio artístico, es indispensable, en todos los casos, una suficiente información y conocimiento de los elementos mecánicos.

El Video Art

La más reciente aportación al campo del arte de varios medios, es lo que se conoce como "Video-Art". A pesar de que todavía se encuentra en una etapa experimental, esta nueva disciplina ha producido ya resultados muy significativos, y desde luego su contenido plástico-sonoro es completamente nuevo. Se sirve de un normal aparato de televisión para su reproducción, pero el mecanismo generador y la realización de las obras, es muy diferente al de la elaboración de un programa o emisión tradicional.

En la programación y desarrollo de una obra, concurren, además del artista o artistas creadores, el indispensable elemento técnico. El alto

nivel tecnológico a que se ha llegado hoy en este aspecto, permite, ya, que se puedan dar los pasos importantes para desarrollar una intensa investigación en este campo.

El arte consiste en crear simultáneamente imágenes y sonidos por el fenómeno de la "generación y modulación de frecuencias" a través de sintetizadores o de la amalgama de estructuras a otras estructuras; es decir, y a *grosso modo*, de dos posibilidades: la transposición de imágenes reales y la programación de imágenes abstractas. Por supuesto que las dos técnicas también se pueden combinar.

En el curso de la programación de imágenes abstractas, el video-creador puede seleccionar un parámetro dentro de los sonidos generados y convertirlo en imagen sobre la pantalla; ahora tomemos por ejemplo la dinámica de ese sonido, veremos que no importa cuál sea el diseño, éste variará según se cambie la intensidad sonora; así, una esfera o cualquier otro dibujo, puede desplazarse, ampliarse, cambiar de color, multiplicarse, etcétera.

Como es lógico, esto implica un gran riesgo para los creadores, pues algunas veces se cae en la tentación de componer solamente materiales decorativos y novedosos, sin un verdadero contenido plástico y de alguna trascendencia. El uso de los sintetizadores de imagen y sonido requiere un gran dominio técnico, un trabajo exhaustivo en la elaboración, selección y edición del material y, por supuesto, una mente actualizada y con experiencia en el campo audio-visual.

El tratamiento de imágenes reales o predeterminadas, no es menos interesante que el de las programadas únicamente por el sistema electrónico; se puede comparar con la música concreta, en la que también se trabaja sobre objetos ya existentes, y que realizada con talento, ha producido obras sorprendentes. Ya sea que se trate del sistema de diseños prefijados o de cintas grabadas por video-síntesis, la posibilidad de experimentar y crear dentro de este arte electrónico, de cambiar los colores de una imagen y de trasformarla, es infinita y llena de atractivo.

Hoy en día, la asociación de lo sonoro y lo visual en todas sus formas, desempeña un papel esencial dentro del fenómeno de la integración de una cultura. Cada día hay más creadores que utilizan la video-síntesis para expresarse y a la vez investigar dentro de ese campo. Hay, sin embargo, un obstáculo considerable para el progreso y desarrollo de este arte: el todavía escaso número de estudios y laboratorios para continuar la búsqueda; en Europa existen en Londres, Ginebra, Hamburgo y Friburgo. La investigación es más fácil en los Estados Unidos de América y en el

Japón, donde se encuentran varios centros que inclusive ofrecen la posibilidad de crear obras programadas a través de computadores.

Los espectáculos de "Video-Art" se multiplican cada vez más; en las principales ciudades donde existen centros de arte contemporáneo, hay un público especialmente interesado en este nuevo planteamiento plástico. Siguiendo la idea original, la mayoría de estos eventos han sido, hasta ahora, dedicados únicamente a la reproducción de obras ya realizadas en una cinta magnética o a través de "video-cassettes". Sin embargo, y cumpliendo con el eterno principio de constante experimentación y renovación en el arte, algunos creadores celebran actualmente actos con la aportación de otros "media".

Vemos así cómo en varios eventos y alrededor de lo ya plasmado audio-visualmente, intervienen la danza, la palabra, etcétera, ya sea en forma programada o improvisada. Son frecuentes también las obras donde además se incorporan uno o dos compositores-intérpretes, que dentro de un alto nivel de improvisación aportan sus vivencias e impresiones a través del "vivo" espectro sonoro.

Reuniendo todos estos factores y compartiendo la tesis general de los Medios Múltiples, es como, alrededor de la "video-síntesis", se intenta lograr una auténtica interdisciplina; la tendencia es amalgamar dos actitudes distintas: un arte calculado, elaborado cuidadosamente en un estudio, y otro, espontáneo y efímero, creado en el instante mismo, pero generado y sugerido por el primero.