

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

[?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



La curaduría, el arte sonoro y la intermedia en México

Manuel Rocha Iturbide
Profesor titular Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)
Departamento de Artes y Humanidades
Ciudad de México

Resumen. Se define y avala la utilización de los conceptos de intermedia y transdisciplina en las artes, y se examina el acontecer del arte intermedial en México a partir de los años sesenta del siglo veinte. Se destacan la curaduría y la gestión cultural como disciplinas inmejorables para acercar las distintas disciplinas artísticas y dar lugar a nuevas creaciones de carácter híbrido, y se hace una crítica a la incapacidad de las instituciones culturales por difundir este tipo de arte, analizando por otro lado distintos casos de gestión cultural independiente de carácter alternativo que han dado lugar a proyectos curatoriales de carácter intermedial. Se visualiza también el papel del curador como artista, y el del artista como curador, y al desarrollo del arte sonoro en México como un caso específico de arte intermedial. Se concluye que la curaduría puede ser una herramienta digna, no tan solo para crear flujos nuevos de creación artística que permitan la circulación de este tipo de arte, sino también para hacer interactuar a los artistas de las distintas disciplinas, para crear igualdad social, y para acrecentar la comunicación entre los distintos grupos sociales.

Palabras clave. Curaduría, Arte Contemporáneo, Arte Sonoro, Música, Intermedia, Transdisciplina.

Abstract. The concepts of intermedia and transdiscipline are defined and their application in the arts realm is endorsed. Intemedia art in Mexico is examined from the sixties of the twentieth century to the present. Curatorship and cultural management are highlighted as unbeatable disciplines to bring closer the different artistic disciplines and to give place to new hybrid natured creations, and a criticism is made to the incapacity of the cultural institutions to diffuse this kind of art by way of analyzing different cases of alternative and independent cultural management that have given place to interesting intermedia curatorial projects. Also, the roles of curator as artist and artist as curator are widely analyzed. Curatorship can be a worthy tool, not only for creating new flows of artistic creation that will allow the circulation of this type of art, but also to bring interaction between artists from different disciplines, to create social equality, and to increase communication between different social groups.

Keywords. Curatorship, Contemporary Art, Sound Art, Music, Intermedia, Transdiscipline.

I. Introducción

El objeto de este ensayo no es intentar probar la aparición de un nuevo campo en el arte, la intermedia, ni tampoco la certeza absoluta de que un ámbito curatorial de carácter intermedia pueda existir. La palabra intermedia se ha utilizado en el arte desde mediados de los años sesenta, pero se ha puesto de moda apenas en la última década. Sin embargo, este concepto me es útil como herramienta, como un punto central de reflexión, debido a su complejidad y a su capacidad para desdoblarse y comprender fenómenos nuevos en el arte que, en realidad, se vienen gestando desde la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX. El concepto de curaduría lo exploro desde varios lados, principalmente en relación a la difusión de estas formas de arte todavía no entendidas a fondo por las instituciones culturales, así como por el mercado del arte, pero también desde el lado conceptual y discursivo. Es posible que exista una curaduría de carácter intermedia que en sí misma constituya una obra de arte intermedial⁴⁸¹? Es necesario el apoyo y la difusión del arte de carácter intermedia, un campo ambiguo no bien definido cuyas obras son en general no solo difíciles de enmarcar y de entender, sino también de ser promovidas por las instituciones culturales y comercializadas por el mercado del arte? Estas son algunas de las preguntas importantes que exploro aquí.

Intermedia significa algo que está entre dos o más disciplinas distintas, no es una disciplina nueva, es un fenómeno de hibridez que además puede cambiar constantemente de forma. Las nuevas manifestaciones de arte de carácter híbrido han dado lugar a nuevos lenguajes artísticos que solo pueden ser entendidos desde una lectura simultánea a partir de las distintas disciplinas que los conforman, la instalación tiene que entenderse en relación a la arquitectura; el performance en relación al teatro, a la música y a la danza; la escultura sonora en relación a las artes visuales, a la música y a la física acústica.

La intermedia trabaja con la interconexión de los campos artísticos y por lo tanto funciona también como motor para generar permeabilidad social, manifestaciones artísticas inclusivas, con el potencial de descubrir y promover a artistas emergentes desconocidos, creación de redes transversales cruzadas, etc. Intermediar es la comunicación entre dos o más personas, pero en donde la discusión y sus reflexiones culminan en ideas nuevas fusionadas y no en determinar qué grado de razón le corresponde a cada uno de los agentes involucrados⁴⁸². Mi sujeto de investigación, la relación, la interconexión y la dialéctica entre los conceptos de curaduría e intermedia, se decanta en un análisis resumido de lo que ha acontecido en México en los últimos cincuenta años, para poder entender el presente y vislumbrar el futuro. En este ensayo,

* Fecha de recepción 02.04.2019 / Fecha de aceptación 21.04.2019.

⁴⁸¹ La palabra intermedial la tomé de del ensayo HIGGINS, Hanna: "Intermedial Perception or Fluxing Across de Sensory", in *Convergence*, Vol.8, No.4, 2002, en donde presenta el mapa intermedia de su padre Dick Higgins, innovador del uso de este término en el arte, utilizada para relacionar a los movimientos de arte que tienen un mismo origen histórico.

⁴⁸² Véase ESPINOZA GALINDO, Alejandro: *El espacio inter-medio. Consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins*. Tesis de grado para obtener el título de Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes, Chile, 2010, p. 138.

hablaré de obras mexicanas de carácter intermedia (particularmente de obras que tienen que ver con el sonido), del artista como curador, del curador como artista, y del papel en general del curador independiente (sea este artista o curador) en la sociedad mexicana, sus modelos autogestivos, su manera de mediar con otros artistas, con las instituciones culturales públicas y privadas, y con otros curadores o espacios alternativos.

Privilegiar el arte y a la producción de muestras de arte intermediales no significa invalidar el arte disciplinario. Sin disciplinas no puede haber oficio y maestría. Las disciplinas son necesarias para la intermedia, para poder situarnos en distintos puntos entre ellas y generar experiencias nuevas. Ahora bien, el artista de hoy y del futuro haría bien en esforzarse por aprender otros lenguajes y oficios artísticos, o si no, cuando menos intentar entenderlos e interesarse por ellos, para así poder enriquecer su percepción estética. El pintor mexicano se siente hoy excluido de las modas del arte no objetual en boga, el artista conceptual desprecia a veces al pintor o al escultor y el artista sonoro se siente ajeno a las prácticas musicales tradicionales.

Esta investigación intenta proponer distintas maneras de difuminar y permear estas fronteras, creadas a causa de la nueva categorización de las áreas creativas. Espero que el desarrollo teórico de estos aspectos así como su interrelación pueda contribuir para la gestación de las bases de un campo conceptual de reflexión intermedial en México. Este espacio podría coadyuvar a la generación de flujos transversales, en el que los artistas de las diversas disciplinas se conecten más con el público, entre ellos mismos, con las instituciones públicas y privadas del arte, así como con los curadores y los espacios independientes.

II. La Curaduría

1. Origen del término

La raíz de la palabra curador viene del latín *cura*, el que se ocupa de algo. En Roma, la palabra curador tenía una aplicación doble: era el título del comisionado de estado con un alto rango y de un agente civil legal, que ayudaba a asegurar el tesoro público en relación a los contratos privados. Los curadores eran emisarios del emperador. “El carácter dual del curador romano nos ilumina y sugiere una manera para pensar la sutilidad del poder curatorial contemporáneo como una combinación de una función pública de mantenimiento y experiencia sobre una tarea del estado, y un rol de mediador y garantizador de negociaciones culturales y sociales”⁴⁸³.

La figura del curador en el arte surgió en los museos del siglo XIX como el encargado de resguardar y preservar una colección, para poder transmitirla a generaciones futuras, se trataba del *conservateur*⁴⁸⁴ del museo. La curaduría,

⁴⁸³ MEDINA, Cuauhtémoc: *From Museology to Curatela*, en: *Are Curators Unprofessional?* Symposium, The Banff International Curatorial Institute, Banff, Alberta (Canadá), sábado 13 de noviembre de 2010, p. 5.

⁴⁸⁴ En Francia se utiliza la palabra *conservateur* (conservador), que se refiere a la persona encargada de conservar una colección, un patrimonio.

como la conocemos actualmente en México, fue un fenómeno lento que tardó años en evolucionar. El concepto de curador⁴⁸⁵ se logró desarrollar bajo el paraguas de las instituciones Inglesa y Norteamericanas, entendido como un cuerpo público no departamental, basado en la iniciativa de la sociedad civil en vez de en el poder ejecutivo moderno. Las instituciones culturales de estos países tienen la necesidad de mediar entre académicos, patrones, estructuras de gobierno, cuerpos profesionales y estructuras de mercado, y por esto sus patrones así como sus curadores están constantemente involucrados en negociaciones políticas, antes que estar ajustados al tipo burocrático ideal con funciones especializadas, sujeto a autoridades elegidas y a estructuras de partido⁴⁸⁶.

2. El curador institucional y el curador como autor

Algunos de los primeros curadores de exposiciones vinieron de otras áreas del conocimiento, mientras que otros fueron historiadores del arte sin ninguna especialización en curaduría. La curaduría de exposiciones se fue gestando lentamente, gracias al trabajo creativo de estos actores. En México, la primera escuela de curaduría, restauración y museografía fue establecida en 1968, dado a una necesidad institucional de otorgarle al campo un valor y estatus académicos⁴⁸⁷. Tres años antes, el consejo internacional de museos en Nueva York (ICOM) estableció que los curadores de todos los museos de los Estados Unidos tendrían, a partir de ese momento, que recibir un entrenamiento de posgrado en una Universidad o escuela técnica, cubriendo a la museología en general. Esta decisión afectó la función artística del curador: la realización de exhibiciones y su presentación ante el público, lo que hizo que éste aspecto de por sí tan poco cuidado de la profesión entrara en crisis⁴⁸⁸.

En el mundo del arte contemporáneo, el curador institucional⁴⁸⁹ es un mediador entre el museo y el público. Su tarea es la de resguardar, analizar y presentar un patrimonio cultural, enriqueciéndolo a través de la adquisición de obras contemporáneas, una función que le da un papel en el mercado del arte mediante la selección de objetos y nombres. El curador tiene la obligación ética

⁴⁸⁵ En España utilizan la palabra *comisario* en vez de curador al igual que en Francia (*comissaire*). En México adoptamos la palabra latina adoptada por los anglosajones debido probablemente a nuestra cercanía con los Estados Unidos.

⁴⁸⁶ Véase MEDINA, C: *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁸⁷ La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM) fue fundada entre 1966 al 1968, despegó con estudios formales de cinco años, y siendo aceptados por la Secretaría de Educación Pública obtuvo el reconocimiento en el año de 1977 por parte de la Dirección General de Profesiones (SEP).

⁴⁸⁸ “Al tener grados académicos cada vez más altos en historia del arte, los curadores tradicionales actuales tienden a montar exposiciones que son de naturaleza erudita y dispuesta museísticamente de manera lineal e histórica”: ACORD, Sophia Krzys: “Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art”, in *Qualitative Sociology* 33 (4), 2010, pp. 447-467. ISSN: 0162-0436 (Print) 1573-7837 (Online), p. 448. Este fenómeno ha socavado a la figura del curador como autor, en algunas de las instituciones culturales importantes del primer mundo.

⁴⁸⁹ Con curador institucional me refiero al curador tradicional, encargado de resguardar una colección así como de seguir nutriéndola, pero también al curador que trabaja en museos o espacios de arte gubernamentales o privados, encargado de producir las exposiciones de los recintos.

y moral de resistirse a las modas del momento⁴⁹⁰. Tradicionalmente el curador organizaba, elegía las obras del artista y decidía como instalarlas, pero, a partir de finales de los años 60, fue siendo poco a poco desplazado por el artista prominente, que curaba sus propias exposiciones con el apoyo de su galería. Las instituciones culturales se fueron sometiendo así al mercado del arte, que privilegiaba la relación artista-tratante de arte-coleccionista. El curador se convirtió en un cómplice de esa relación de mercado, perdiendo completamente su independencia, su autoría y su contribución personal al mundo del arte⁴⁹¹. Hoy en día, la situación no es muy distinta: los curadores con una carrera académica siguen siendo contratados por museos no solamente públicos sino también privados, principalmente, para legitimar el arte en boga que se encuentra en poder de los coleccionistas importantes.

La crisis en el mundo de la curaduría institucional ha desarrollado poco a poco la figura del curador autor, un curador que “conjura una figura importada desde otras disciplinas”⁴⁹² ya que, al estar dentro de una institución, entra en contradicción con su rol antiguo: el trabajador de un museo no puede ser al mismo tiempo un autor, una especie de artista de la curaduría. El papel del curador, como figura individual y con un valor autoral, que se presenta ante el público, solía ser una tarea menos importante en la institución, pero en las dos últimas décadas del siglo XX (incluso en los museos de arte moderno y contemporáneo de alta envergadura), la figura del curador como autor se pudo desarrollar, gracias a la gran cantidad de exposiciones que se realizaron cada año en esos recintos. Los críticos especializados y la prensa comenzaron a darle mucha importancia a los aspectos escenográficos de las muestras, no contentándose con discutir el sujeto de la exhibición, sino contemplando a la muestra como un objeto en sí mismo, citando con más frecuencia al *autor* (curador) de ésta. La expansión de exposiciones, junto con el desarrollo de la figura de curador como autor, abrió la posibilidad de que cualquier persona pudiera convertirse en uno, de este modo “académicos, filósofos, críticos, directores artísticos, directores de teatro y cine, etc. tuvieron la oportunidad de actuar como curadores de exhibiciones”⁴⁹³.

Estas nuevas figuras curatoriales siempre han trabajado con estas instituciones por fuera, de manera independiente. Esta nueva práctica ha enriquecido enormemente al medio del arte. Un antropólogo social, por ejemplo, que también tenga conocimientos importantes en el campo de la estética, es capaz de realizar un discurso curatorial completamente distinto al de un curador académico, fincado solamente en la práctica del arte contemporáneo. En años recientes, se puso de moda invitar a artistas contemporáneos a curar muestras en las grandes bienales, como en la de Venecia o en la Documenta de Kassel. Puedo citar dos que involucran a creadores mexicanos, el primero fue la

⁴⁹⁰ HEINICH, Nathalie & POLLAK, Michael: “From Museum Curator To Exhibition Auteur. Inventing a singular position”, en GREENBERG, Reesa; FERGUESON, Bruce W. y NARINE Sandy (eds.): *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 1996, p. 233.

⁴⁹¹ Véase ALLOWAY: 1975, p. 223.

⁴⁹² HEINICH, H. & POLLAK, M.: *Op. Cit.*, p. 235.

⁴⁹³ *Ibid*, p. 237.

exposición *Every day altered* en la 50a Bienal de Venecia de 2003. El director de la Bienal (el curador italiano Francesco Bonami) invitó a varios artistas internacionales de renombre a ser curadores de la muestra, entre ellos al mexicano Gabriel Orozco, que produjo una exposición en la que participaron los artistas mexicanos Abraham Cruz Villegas, Damián Ortega, Daniel Guzmán y Fernando Ortega. Según Orozco, su práctica curatorial se limitó tan solo a establecer las reglas del juego: “no muros, no pedestales, no vitrinas, no video y no fotografías”⁴⁹⁴ (Orozco, lo que refleja claramente no solo que se trataba de una curaduría de autor, sino de una especie de obra de arte que en sí misma podría ser el resultado de la curaduría). Orozco explica:

El juego mismo está basado en la transformación de objetos cotidianos. Su decisión por elegir a estos artistas está justificada en que su trabajo - a través de la "ironía del pensamiento, el gesto inmediato, la fragilidad de lo íntimo y lo meticuloso de la violencia que transforma a lo familiar - es relevante para la comprensión de una tendencia poderosa en la práctica artística del presente.⁴⁹⁵

De esto hablaré de manera más extendida más adelante, del artista curador fusionando su discurso curatorial con su propio lenguaje artístico. El segundo caso es el escritor peruano-mexicano Mario Bellatín, quien fue invitado en 2012 a formar parte del comité curatorial de la *Documenta 13* de Kassel en Alemania, uno de los eventos más importantes de arte contemporáneo internacional del arte. El hecho de que Bellatín, sea escritor y no artista, denota el interés en incremento de los directores artísticos de estas muestras por generar discursos curatoriales híbridos nuevos, es decir, de carácter intermedial.

3. El curador independiente

Con el surgimiento de las nuevas vanguardias en el arte del siglo XX, en los años sesenta y setenta (minimalismo, conceptualismo, arte acción, etc.), los artistas se vieron forzados a romper con las normas tradicionales de los espacios de arte institucionales. Para ello, necesitaron a una nueva figura curatorial rebelde que los acompañara en el camino, a veces organizando las muestras en espacios independientes, a veces mediando con los espacios institucionales dispuestos a aceptar los nuevos paradigmas. El caso más connotado de este proceso lo podemos observar en la relación que tuvo la escritora estadounidense Lucy Lippard, con los artistas de estos movimientos en Nueva York. Lippard conoció primero a los minimalistas en 1960 y, más tarde, a los artistas no objetuales que fundarían el movimiento del arte conceptual, a los cuales acompañó y promovió desde 1966 hasta 1972, realizando una serie de exposiciones (algunas de ellas portátiles) con sus obras⁴⁹⁶. Lippard se convirtió en su amiga, en su cómplice, en

⁴⁹⁴ Véase OROZCO, Gabriel: *The Everyday Altered*, in *Universe in Universe*, 50th Venecia Biennale, 15 junio de 2003. Consultado el 28 de Marzo de 2019 en: <http://universes-in-universe.de/car/venecia/bien50/cotidiano/english.htm>

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Varias de estas obras consistían simplemente en una instrucción que ella tenía que llevar a cabo, y otras incluso atentaban con la propia noción autoral de una obra de arte. El movimiento conceptualista constituyó un resurgimiento importantísimo de una idea espiritual y política del arte no ligada al mercado.

curadora, e incluso inauguró por accidente las bases de un nuevo género de curaduría de carácter intermedial gracias a lo innovador de su propuesta.

A mediados de los 70, surge la figura del curador independiente. Éste va a romper con la mediación económica política institucional y privada, para convertirse en un agente constante de interferencia, de discursos sociales y de demandas artísticas. Su función será más compleja y amplia e involucrará más intereses que antes. En ese momento, el curador se convierte en un agente de negociación de fuerzas artísticas y sociales.

III. La Intermedia

1. Origen de la utilización de la palabra intermedia en el arte

A finales de los años cincuenta, John Cage impartió una clase de música experimental en la New School of Social Research en Nueva York, a la que asistieron varios artistas que tenían la necesidad de escaparse de la práctica tradicional del arte. George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins y Allan Kaprow fueron algunos de los creadores que varios años después fundarían el colectivo Fluxus, un grupo post dadaísta, que no intentaba definir un nuevo lenguaje artístico, sino simplemente encontrar un espacio nuevo en el arte para poder practicar distintas maneras de hacerlo⁴⁹⁷. El nombre Fluxus fue adoptado por otros artistas extranjeros en Alemania y, de ese modo, se creó una comunidad internacional de artistas, músicos y poetas que comulgaban a partir del precepto Arte = Vida.

El término intermedia fue acuñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) en 1814, para definir obras que caen conceptualmente entre medios ya conocidos. El artista Inglés Dick Higgins (1938-1998), miembro del movimiento Fluxus, descubrió el termino y lo utilizó en distintas conferencias y discusiones desde finales de los años cincuenta, antes de escribir su ensayo *Sinestesia and inter-senses: Intermedia*, que fue escrito en 1965 y publicado un año más tarde, en su editorial Something Else Press (1964-1974)⁴⁹⁸. La editorial creada por el autor era en sí misma una nueva forma de arte híbrido, un espacio ideado para expandir las artes nuevas, pero también para presentar trabajos de artistas anteriores como Gertrud Stein, los dadaístas o incluso de compositores de vanguardia como Henry Cowell.

Para Higgins, el término intermedia significa estar entre dos o más disciplinas artísticas, pero ese lugar, ese punto intermedio, es difuso. Intermedia podría también significar estar en otro lugar, tal vez más allá, en un lugar desconocido, o bien el encuentro con un vacío que se crea cuando las fronteras entre las

⁴⁹⁷ Como el happening, el cine, el teatro y la danza experimentales.

⁴⁹⁸ El ensayo fue publicado 10,000 veces y luego fue reimpresso varias veces de distintas formas, lo que nos habla de la gran repercusión que tuvo en el medio del arte (Higgins, D, 1966-2001).

disciplinas se desvanecen. “El concepto en sí mismo se entiende mejor por lo que no es, más que por lo que es”⁴⁹⁹.

El mundo del arte, artistas, críticos, teóricos y académicos se fueron apropiando del concepto intermedia. Éste ha sido confundido muchas veces por el de medios mixtos (mix media) o por el de multimedia. En una ópera, por ejemplo, los roles de las distintas partes involucradas (guión, puesta en escena, música) se pueden separar de manera clara, a pesar de intentar ser y conformar una obra de arte total, la famosa idea de Richard Wagner (El *Gesamtkunstwerk*). Podríamos pensar que una pintura que incluye algún texto literario es intermedia, dice Higgins, “pero aquí está muy claro qué es qué. En la intermedia, en cambio, la pintura se fusionaría con la palabra como en algunas poesías visuales o concretas”⁵⁰⁰.

En una publicación posterior del ensayo que venimos citando, con una adenda, Higgins explica que su intención no fue la de presentar un modelo para hacer obras de arte nuevas y excepcionales: “El término no es prescriptivo...el fracaso de entender esto nos llevaría al error de pensar que la intermedia está fechada en el tiempo y que tiene raíces en un movimiento de arte de los años sesenta. Un movimiento intermedia no existió ni puede existir”⁵⁰¹.

Para Higgins la intermedialidad fue posible desde tiempos antiguos, ya que cualquier intento por fusionar dos medios distintos representó un intento en ese sentido. La intermedialidad en sí no hace a una obra de arte buena, pero como concepto nos sirve en cambio para poder entender este tipo de obras así como a sus múltiples significados⁵⁰². “Para poder ir más lejos en el entendimiento de cualquier obra determinada, uno tiene que mirar hacia otro lado, hacia todos los aspectos de la obra y no tan solo hacia sus orígenes formales, así como hacia los horizontes que implican la creación para poder encontrar un proceso hermenéutico apropiado y ver la obra en su totalidad en nuestra propia relación con ella”⁵⁰³.

Sin embargo, en 1995 Higgins volverá a retomar el concepto de intermedia, a partir de la creación de una ilustración gráfica en la que intersecta distintas disciplinas, pero no solo eso, crea incluso disciplinas nuevas intermediales como Música Objetual (Escultura sonora?) y Música Acción (Performance basada en el sonido?). ¿Habrá escuchado Higgins acerca del concepto de arte sonoro?

⁴⁹⁹ HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, in *Something Else Newsletter* 1, No. 1, Something Else Press, 1966 y “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, Reimpreso con un Apéndice de Hannah HIGGINS en *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp. 49-54.

⁵⁰⁰ *Ibid*, p. 50.

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 51.

⁵⁰² En la adenda, Higgins critica la idea del arte de vanguardia como una única vía, para él un poeta conservador podría ser por lo menos moralmente vanguardista al moverse en la dirección de obtener una integridad mayor y cada vez más pura. Véase HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, con apéndice de Hannah HIGGINS en *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp.49-54.

⁵⁰³ *Ibid*, p. 53.

¿Habrá repensado que era necesario crear nombres nuevos, que representaran la hibridez de estos nuevos campos transdisciplinarios?

2. Incidencia de la intermedia en la teoría del arte contemporáneo actual

El punto de reflexión de este ensayo es la intermedia, no como una ciencia ni como una nueva disciplina en el arte. El concepto de intermedia nos sirve para relacionarnos, para centrarnos no en el objeto, sino en el sujeto y sus procesos. A pesar de que Higgins nunca quiso crear un nuevo campo artístico, hoy en día existen más de una decena de programas académicos, en los departamentos de arte de distintas Universidades del mundo, que ofrecen una formación basada en esta supuesta disciplina. Lo más curioso es que sus diseños pedagógicos parecen estar centrados en una multidisciplinariedad puramente formal en vez de en una filosofía intermedial, que pudiera tal vez aportar procesos creativos nuevos⁵⁰⁴.

Distintos creadores y pensadores del medio artístico han intentado rescatar la idea de la intermedialidad en los últimos veinte años, no para encontrar refugio en una supuesta categoría nueva, sino para reflexionar e intentar entender la complejidad en la creación artística contemporánea. Para el investigador alemán de arte digital Jurgen Müller, la “intermedialidad no significa añadir diferentes conceptos mediales ni situarse entre los medios de obras separadas, sino en una integración de conceptos estéticos de medios separados en un nuevo contexto medial”⁵⁰⁵. El artista de performance Bartolomé Ferrando (uno de los instigadores de la experimentación en el arte en España⁵⁰⁶) no se define a sí mismo como un artista intermedia. No obstante, en 2003 publicó el libro: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. En el prefacio de su ensayo dice:

No he tratado de incidir más que en algunas de las áreas denominadas arte intermedia por el Fluxus Dick Higgins en 1966 [...] creo que habría que considerar y tratar este ensayo tan sólo como una aproximación o acercamiento a un modo mucho más amplio de hacer el arte, del que resalto

⁵⁰⁴ La escuela más antigua en los EUA que ofrece un programa de arte intermedia es el Colegio de Artes Liberales y Ciencias de la Universidad de Iowa, que desde 1968 ha estado comprometida con el arte experimental y con las prácticas híbridas, a través de la investigación creativa. El programa comprende video, sonido, performance, instalación, nuevos medios y prácticas sociales basadas en la comunidad. Sin embargo, los programas más nuevos de otras universidades parecen estar diseñados de un modo oportunista. Incluyen diversas áreas de estudio más por una razón de mercado, que por un interés real en querer encontrar los puntos intermedios entre esas disciplinas.

⁵⁰⁵ OOSTERLING, Henk: “Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Intérmedialités”, in *Revue intermédiatités* No.1, Presses de l’Université de Montréal, 2003, p. 36.

⁵⁰⁶ El primer movimiento importante de experimentación en el arte español fue paralelo a Fluxus. El grupo ZAJ, constituido por Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti, se concentró en producir obras no objetuales de carácter intermedia. Esta corriente tuvo una gran influencia en un grupo de la generación posterior conformado por artistas y teóricos que convergían en la idea de la intermedialidad. Algunos de los artistas son Bartolomé Ferrando, Llorens Barber y Fátima Miranda. Los dos teóricos importantes que han rescatado al arte de carácter intermedia son Juan Antonio Sarmiento y Miguel Molina.

tan solo ciertas prácticas que para mí fueron y siguen siendo estimulantes y sorprendentes.⁵⁰⁷

Ferrando hace así un recorrido muy interesante de las distintas manifestaciones artísticas del siglo XX, que tuvieron cruces interesantes, como el uso del azar en los dadaístas, los primeros *ready mades* de Duchamp, la pintura filmica de Hans Richter y Viking Egging, utilizando el procedimiento constructivo de los dibujos animados en las obras *Rythmus 21* y *Diagonal Symphonie* (1923), la *Urs Sonata* de Kurt Schwitters (1924), que exploró la intersección entre música y poesía, o el teatro interdisciplinar de Antonin Artaud (1926), para quien “el criterio del valor del arte residía en la conexión de éste con la vida, es decir, con todo aquello que sucedía y ocurría en el hecho cotidiano, incluyendo en ese todo a todas las demás artes”⁵⁰⁸.

De este modo, podemos ver que aunque exista una reticencia por definir un nuevo lenguaje artístico (la intermedia), existe sin embargo en la actualidad una fascinación tanto teórico conceptual como estética de sus inagotables posibilidades. El principio conceptual intermedial no solo ha permeado al dominio del arte, sino, también, aunque sea de una manera tangencial, a la ciencia y a la filosofía.

3. La intermedia, la transdisciplina, la filosofía y lo social

El físico subatómico francés Basarab Nicolescu se interesó desde los inicios de los años 80 en desarrollar una manera nueva de entender el mundo. Del mismo modo que Higgins rescató el concepto de intermedia de un poeta que lo antecedió, Nicolescu, tomó prestada la palabra transdisciplina del filósofo, psicólogo y pedagogo Norteamericano John Dewey, quien la utilizó como una herramienta para desarrollar ideas nuevas en sus prácticas psicoanalíticas y pedagógicas.

El término transdisciplina al igual que el de multidisciplina e interdisciplina son empleados en las ciencias exactas así como en las artes⁵⁰⁹, desde hace ya algunos años, pero Nicolescu ha abierto y desdoblado el concepto transdisciplinar hacia esferas que tocan muy de cerca no solo a la complejidad en la ciencia, sino también al pensamiento de algunos filósofos como el del Alemán Edmund Husserl y el del francés Edgar Morín⁵¹⁰:

⁵⁰⁷ FERRANDO, Bartolomé: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Colección letras humanas, Valencia, 2003, p. 3.

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 39.

⁵⁰⁹ Podemos encontrar una concepción tradicional de lo que es la transdisciplina en un libro reciente acerca del arte digital y la transdisciplinariedad: "Transdisciplinariedad implica un nivel de conexión directa y de cruzamiento entre medios: el artista se convierte también en ingeniero, el ingeniero en artista, y cuando colaboran tienen en general suficiente conocimiento del campo del otro para poder dirigir intereses en el cruce de los medios e incluso en el cruce de las disciplinas (RANDY, Adams; STEVE, Gibson; STEFAN, Müller: *Transdisciplinary Digital Art. Sound Vision and the new screen*, Springer, New York, 2008, p. 1). El arte digital es intrínsecamente interdisciplinario debido al cruzamiento íntimo de los distintos campos que se cruzan: tecnología, ciencia, matemáticas aplicadas, imagen fija, video, sonido, etc.

⁵¹⁰ Véase NICOLESCU, Basarab: *Transdisciplinarity: Basarab Nicolescu Talks with Russ Volckmann*, Integral Review, Arina Publishing House, USA, Issue N° 4, 2007, p. 21. Edmund

Transdisciplinariedad concierne aquello que está al mismo tiempo entre las disciplinas, a través de las distintas disciplinas, y más allá de las distintas disciplinas...su objetivo es comprender el mundo presente, del cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento.⁵¹¹

Para poder entender el mundo a partir de la transdisciplina es necesaria una metodología que utiliza tres axiomas: 1. El *ontológico* establece que en el conocimiento de la naturaleza y de la sociedad existen diferentes niveles de realidad del objeto y del sujeto. 2. El *lógico* dice que el pasaje de un nivel de realidad al otro está asegurado por la lógica del 'en medio' incluido. 3. El *complejo* estipula que la estructura de la totalidad de niveles de la realidad o percepción es una estructura compleja: cada nivel es lo que es porque todos los niveles existen al mismo tiempo⁵¹².

La transdisciplina de este filósofo actúa tanto en el nivel individual como en el social: “La transdisciplinariedad no es neutral, involucra valores, específicamente valores humanistas que están generados por la interacción de estos tres axiomas”⁵¹³. Le he dado a este pensador contemporáneo un espacio importante en este ensayo, debido justamente a la relevancia del tema del arte en relación a la curaduría, el curador es el mediador, el punto intermedio del que nos habla Nicolescu entre el artista y la sociedad, y las ideas transdisciplinarias de este investigador se acercan mucho a la idea original de la intermedia en relación con el arte de Dick Higgins.

Cabría todavía en este inciso hablar del concepto filosófico postestructuralista de la intertextualidad, ya que éste atañe de nuevo a la complejidad del flujo energético conector y comunicador del ir y venir entre una cosa y otra: “[...] nosotros llamaremos intertextualidad a esa interacción textual que se produce en el interior de un sólo texto; [...] para el sujeto conocedor, la intertextualidad es una noción que será el índice de la manera en la que un texto lee la historia y se inserta en ella”⁵¹⁴.

4. El arte de carácter intermedia

Lo híbrido en el encuentro de dos medios es un momento de verdad y revelación del cual una nueva forma nace, ya que el paralelo entre dos medios nos detiene en las fronteras entre formas que nos sacan de la narcosis de Narciso. El momento del encuentro de medios es un momento de liberación del trance ordinario y del entumecimiento impuestos por nuestros sentidos.⁵¹⁵

Husserl es el filósofo que concibió la fenomenología, una manera reduccionista y directa de percibir el mundo. En cuanto a Edgar Morín, Nicolescu se refiere a sus *sistemas generales de la teoría, una aproximación sistémica*.

⁵¹¹ *Ibid*, p. 22.

⁵¹² Véase NICOLESCU, Basarb: “Methodology of transdisciplinarity-levels of reality, logic of the included middle and complexity”, en *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, Vol: 1, N.1, Diciembre, 2010, pp. 19-38, p. 24.

⁵¹³ *Ibid*, p. 82.

⁵¹⁴ Véase KRISTEVA, Julia :“Narration et transformation”, en *Semitocia* no.1, 1969, p. 443.

⁵¹⁵ MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge and London, 1964 [1999], p. 55).

Hemos visto que aunque no me propongo validar la existencia de una nueva disciplina artística intermedia, sí me interesa en cambio detectar algunas formas nuevas de arte que se pueden explicar desde este concepto. Para estudiar un caso concreto, privilegiaré al arte sonoro, un campo surgido en los años ochenta pero que a la fecha sigue sufriendo en su propio intento por definirse.

Arte sonoro tiene que ver en general con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral. La mayor parte de estas obras son de carácter *intermedia*, es decir, que utilizan distintos lenguajes artísticos que se entrecruzan e interactúan dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica –en el caso de obras sonoro visuales.⁵¹⁶

El arte sonoro surge desde las primeras vanguardias del siglo XX, donde los futuristas Giacomo Valla y Fortunato Depero realizaron esculturas cinético sonoras⁵¹⁷. Los dadaístas inventaron por su parte la poesía fonética y la poesía visual⁵¹⁸. A lo largo del siglo XX, se siguieron gestando obras de arte híbridas en las que el sonido era protagonista, pero que no podían enmarcarse dentro del campo de la música. En los años ochenta, aparece el término *arte sonoro*, debido a una necesidad de rescatar y entender estas obras de carácter intermedia. Se realizan varias exposiciones en museos importantes de los EUA (e incluso en Europa) y, a partir de ese momento, el concepto de *arte sonoro* seguirá evolucionando. Hoy en día la definición de este término sigue siendo ambigua, probablemente debido a que es imposible delimitarlo como una nueva disciplina.

Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales.⁵¹⁹

El problema con estas manifestaciones es que hoy en día los críticos y los curadores del arte siguen sin entenderlas, debido a que no tienen ninguna formación musical, no saben nada acerca del sonido. Por esta razón, el arte sonoro no ha podido penetrar todavía en las bienales de arte, en los museos y en las galerías, salvo en el caso de muy pocos artistas legitimados por las instituciones y el mercado, que han incursionado en este tipo de expresión

⁵¹⁶ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “¿Qué es el arte sonoro?”, 2005b, p. 1.

www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html

⁵¹⁷ Véase ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La escultura y la instalación sonora”, en *El eco está en todas partes*, Editorial Alias, Colección Antítesis, México DF, 2013, p. 110.

⁵¹⁸ El futurista Tomasso Marinetti fue también uno de los primeros artistas en realizar poesías visuales.

⁵¹⁹ FURLONG, Williams: *Audio Arts, discourse and practice in contemporary art*. Academy Editions, UK, 1994.

artística⁵²⁰. Por otro lado, las manifestaciones de *arte sonoro* son complejas y las obras difíciles de coleccionar. Es por esto que se vuelve de fundamental importancia el que el curador actual contemporáneo conozca, estudie y tome en cuenta a estas manifestaciones, ya que es la única salida para que ellas puedan continuar su desarrollo.

El arte sonoro mexicano ha tenido la suerte de desarrollarse bajo el paraguas de algunas instituciones culturales del gobierno, que le han podido dar cabida, pero esto no ha sido suficiente, ya que no existen curadores especializados de este campo en México, que puedan mediar y permitir para que estas obras formen parte de las grandes colecciones de arte de los museos y de los coleccionistas privados⁵²¹.

IV. La curaduría y la intermedia

1. La curaduría como herramienta para potenciar nuevas formas de arte híbridas

No debemos olvidar nunca que el concepto de intermedialidad se desdobra en un contexto social e histórico específicos. Por un lado, está relacionado de manera cercana con formas de acción artísticas, materiales, comunicativas y relacionadas con los medios; por el otro lado, debe siempre vislumbrarse en el contexto de la producción de significados, que crece a partir de estas acciones destinadas a una audiencia particular o a usuarios históricos. La intermedialidad está entrelazada de manera cercana con las prácticas sociales e institucionales. Uno de los factores esenciales que podría ser explorado en el futuro será seguramente el factor social de la intermedialidad.⁵²²

La curaduría ligada a la intermedia nos sirve entre otras cosas para crear nuevas realidades complejas en el arte, así como redes, inclusión de distintos niveles de realidades artísticas, etc. ¿Por qué no se han comprendido las obras de carácter intermedia (o incluso a los artistas intermediales) en la academia y en el mercado del arte? Tal vez porque los patrones, gestores, críticos y curadores no han podido categorizarlas. En la actualidad, existen muchos artistas en México que no se formaron en la academia de las artes plásticas: hay músicos, arquitectos y escritores, por citar tres ejemplos. La permeabilidad actual ha permitido en que, en algunos casos, estos artistas híbridos hayan logrado incursionar en el medio del arte, como es el caso de Pedro Reyes, arquitecto de origen que hoy en día es un artista mexicano reconocido a nivel mundial. Pero esta validación se da solamente en casos excepcionales y muchos artistas

⁵²⁰ En los países del primer mundo puedo citar a la canadiense Janet Cardiff y al suizo Christian Marclay. Recientemente en México varios artistas legitimados por el medio del arte han incursionado también en el arte sonoro, algunos de ellos son Gustavo Artigas, Pedro Reyes, Carlos Amoraes y Pablo Vargas Lugo.

⁵²¹ Este fenómeno es exactamente igual en otros países del mundo, incluso en los desarrollados. Los artistas sonoros surgidos en los años 70 y 80 nunca pudieron vivir de sus obras y hasta el día de hoy son desconocidos por el *status quo* del arte. Algunos ejemplos son: Paul Panhuysen (Holanda), Terry Fox (EUA) y Rolf Julius (Alemania).

⁵²² MÜLLER, Jürgen E.: "Intermediality and Media Historiography in the Digital Era", en *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol.2, 2010, pp. 15-39, p. 15.

alternativos con estas características, sin una galería que los represente, siguen encontrándose en una especie de limbo.

La idea de desarrollar curadurías de carácter intermedia podría ser una de las soluciones para permitir que este tipo de expresiones no desaparezca y pueda circular en el medio del arte de nuestro país. Una prueba de ello fue la exposición *La Resurrección del San Martín*, curada por Guillermo Santamarina, en 1997, en la ciudad de México. La exposición tuvo lugar en un edificio *art decó* del parque México, que iba a ser remodelado. El inmueble fue intervenido por artistas visuales, así como por otros que venían de la arquitectura o de la música. Seis de los artistas invitados produjeron instalaciones, esculturas o intervenciones sonoras⁵²³. Este tipo de intervenciones de espacios no museísticos se ha puesto en boga desde ese entonces y han servido en muchas ocasiones para invitar a artistas sonoros, a explorar los espacios arquitectónicos por medio del sonido.

Recientemente la galería *House of Gaga* presentó en Julio de 2014 la muestra *Todos los originales serán destruidos*, constituida por doce poetas y artistas⁵²⁴. “La muestra surge a partir de una serie de discusiones sobre sistemas y economías. La soledad y las crisis del mundo del arte y de la poesía, la distancia que las separa y lo mucho que, pese a las apariencias, se necesitan cada vez más la una a la otra”⁵²⁵. Lo interesante de esta exposición fue que el director de la galería se haya arriesgado a invitar a varios poetas que nunca habían exhibido como artistas, validando un discurso de carácter intermedia para vender las obras de creadores todavía no legitimados por el sistema. Este interesante intento realizado por una de las galerías comerciales más importantes del DF, abre canales y crea flujos nuevos intermediales. Independientemente de que las obras hayan sido malas o buenas, la validación de discursos artísticos realizados por poetas no formados en el campo del arte visual ha generado ya una interconexión importante entre las distintas artes y el público.

2. El curador como artista y el artista como curador

Desde los años sesenta, han existido fenómenos curatoriales en los que la distinción entre curador, exhibición y artistas integrantes parece difuminarse. En 1969, la escritora y crítica de arte Lucy Lippard organizó la exposición *557,087*, en el pabellón del museo de arte de Seattle. En una crítica de la prestigiosa revista *Art Forum* Peter Plagens escribió: “[...] hay un estilo total en

⁵²³ Los artistas que realizaron instalaciones sonoras fueron Kenneth Bostock, Antonio Fernández Ros, Pedro Reyes, Manuel Rocha Iturbide, Francisco Xavier Rodríguez y Alexis Ruiz. De estos, algunos de ellos han dedicado una parte de su proceso creativo al arte sonoro, principalmente Manuel Rocha Iturbide, pero también Antonio Fernández Ros (compositor) y Pedro Reyes (Arquitecto que ahora se dedica al arte). Pienso que esta muestra marca el comienzo de una nueva era de la intermedia en México.

⁵²⁴ Los poetas y artistas involucrados fueron Luigi Amara, Luis Felipe Fabre, Rodrigo Flores Sánchez, Inti García Santamaría, Enrique González Martínez, Maricela Guerrero, Sergio Loo, Mónica Nepote, Xitlalitl Rodríguez Mendoza, Daniel Saldaña París, Jorge Solís Arenazas, Alejandro Tarrab, e Ismael Velázquez Juárez.

⁵²⁵ HOUSE OF GAGA: “Todos los originales serán destruidos”, 2014.
http://www.houseofgaga.com/34_todos-los-originales-seran-destruidos.php

la muestra tan dominante, que nos sugiere que Lucy Lippard es de hecho la artista y que su medio son los demás artistas”⁵²⁶. La exposición *La Resurrección del San Martín* antes citada es otro ejemplo. Guillermo Santamarina estudió comunicación y se formó como artista y curador de manera autodidacta, pero es en la actualidad uno de los curadores más importantes del país. En la exposición mencionada, el puro hecho de haber concebido una muestra, realizada a partir de intervenciones en un edificio *art déco* abandonado, convirtió a la exposición en algo que pocas veces se había visto en México. Para mí, esta muestra fue en sí una obra de arte de carácter intermedia, dado que incluso la gran parte de los artistas que participaban trabajaban entre medios.

A principios de los años noventa, el compositor interdisciplinar⁵²⁷ Norteamericano John Cage trabajó con Julie Lazar en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, para poder producir una exposición que resultaría una especie de composición intermedial: “Rolywholyover: A Circus”, que se inauguró en 1994, en el Museo Guggenheim de Nueva York, transformado el recinto en una plataforma que cambiaba de manera constante. Se presentaron performances, cine, video, lecturas y programas especiales. Se exhibieron al mismo tiempo obras de arte, que cambiaban de localización de manera constante, gracias a las operaciones de azar basadas en el libro Chino *I Ching*, que ejecutaba una computadora. Este proyecto rompió con las formas tradicionales de exhibición de un museo. Para Cage, la idea básica de la exposición era cambiar las cosas y eventos todo el tiempo, de modo que si uno visitaba la muestra por segunda vez sería incapaz de reconocerla. *Rolywholyover: A Circus* generó encuentros azarosos interesantes y nuevos, presentando a artistas, músicos, coreógrafos, etc., con los que Cage trabajó durante toda su vida, pero también a aquellos creadores que admiraba. La crítica de arte del New York Times Roberta Smith escribió:

En sus agrupaciones azarosas y constante flujo, esta exposición transmite un extraordinario sentido de la riqueza de la vida y pensamiento de Cage, así como del medio en el que pudo florecer. Se trata de un retrato del artista como exhibición. Pero tal vez es incluso más valiosa la manera en la que le devuelve al arte un sentido de autonomía y vida que la mayoría de las veces queda sofocado en las configuraciones de un museo.⁵²⁸

El artista curador surge aquí, no como un promotor o mecenas de otros artistas, sino como alguien al que la idea curatorial le puede servir como una forma de hacer arte. ¿Podríamos decir que mientras la idea curatorial del curador como artista, o de un artista curador, se salga más de la idea estática de la caja blanca

⁵²⁶ LIPPARD, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object*, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, California, 2002, p. XIV.

⁵²⁷ John Cage (1912-1994) fue un compositor post dadaísta, que fundó su pensamiento en el azar y en la interdisciplina. Escribió poemas, libros, hizo arte visual, estudió filosofía y fue seguidor del pensamiento Budista Zen. Cage abrió la música hacia nuevos horizontes y su vida en sí fue un fenómeno que podría contemplarse desde la intermedialidad.

⁵²⁸ SMITH, Roberta: “Review/Art; Aspects of John Cage, for the Eye”, en *The New York Times*, Mayo 6, 1994. Universes in Universe. *The everyday Altered*.
<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>

de una galería, de un museo, ésta podría acercarse tal vez más a una idea curatorial que pudiera ser de carácter intermedia? El arte conceptual así como otras formas no objetuales del arte, que se pueden confundir fácilmente con el paisaje o con la arquitectura, comenzaron a salirse de los espacios artísticos habituales desde los años 60. En su famoso ensayo “Sculpture in the expanded field”, la crítica de arte Rosalind Krauss explica la necesidad de definir un nuevo campo expandido conformado por un triángulo en el cual sus vértices son la escultura, el no paisaje y la no arquitectura. Una obra de arte en el campo expandido puede así encontrarse en cualquier punto intermedio del área de este triángulo⁵²⁹. En la figura 2, hago una reinterpretación del triángulo, en el que coloco en área interior tanto a las obras de arte intermediales, así como a las curadurías de carácter intermedia.



Figura 1. Reinterpretación del triángulo de Rosalind Krauss

En el año 2010, el artista mexicano Abraham Cruz Villegas crea *La Galería del Comercio*, un espacio de exhibición, acciones, eventos artísticos, música, etc., que se encuentra en un lugar público del que el artista se ha apropiado. Se trata de la esquina de la calle Comercio con la calle Progreso, en la colonia Escandón de la ciudad de México. El manifiesto del funcionamiento de la galería de Cruz Villegas dice:

La galería presenta proyectos que se conciben de acuerdo al espacio, a su contexto físico, social, urbano, económico y político [...] existe momentáneamente [...], ocurre en el espacio de la calle y ocasionalmente incluye las paredes, personas, animales, vegetales u objetos que lo habitan. Su tiempo es permanentemente momentáneo y/o simultáneo.⁵³⁰

Esta idea curatorial parece constituir en sí misma una obra de arte del creador. Durante casi cuatro años, el espacio presentó más de 50 proyectos de distintos campos del arte, gracias al trabajo en equipo con varios coordinadores, sin los que hubiera sido imposible realizar el proyecto. Entonces, ¿qué es la curaduría de carácter intermedial? ¿Potenciar la colaboración creativa entre distintos agentes? ¿Un artista que se apropia de la obra de otros artistas pertenecientes a

⁵²⁹ KRAUSS, Rosalind: “Sculpture in the expanded field”, in *October* Vol. 8, MIT Press, Nueva York, Spring, 1979, pp. 30-44, p. 36.

<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>

⁵³⁰ CRUZ VILLEGAS, Abraham: “La Galería de Comercio”, 2010.

www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/declaración/

otros campos del arte? ¿Un artista cuya obra consiste en la creación recíproca con un artista de otra disciplina, creando como resultado una obra híbrida cuya autoría desconocemos?

En el año de 1993, Gabriel Orozco realizó su primera exposición en la galería Chantal Crousel en París (Francia), para la que me invitó a colaborar, con una obra que sería concebida y desarrollada por ambos. El trabajo que hicimos se sitúa entre varias ideas conceptuales, la escultura y el sonido. El resultado fue la obra sonora *Línea de abandono*, acerca de la que escribí un texto al que titulé “Convergencia entre la música y la escultura a partir de un proceso de colaboración intermedia y el uso de la tecnología digital en la creación de la pieza sonora *Ligne d’abandon*”⁵³¹. De no ser por el interés de Orozco por producir una obra híbrida y de autoría mixta, concebida entre estas disciplinas, yo jamás hubiera podido imaginar una con estas características. ¿Podríamos decir que la iniciativa de Orozco tiene un carácter curatorial mediador? En un cierto sentido sí, ya que en esta época yo no estaba posicionado como artista sonoro, sino como músico. Actualmente, soy reconocido también como artista y ésta fue una de mis primeras experiencias profesionales, que me dieron confianza para continuar realizando obras en el ámbito de las artes plásticas y conceptuales.

En 2015 el artista mexicano Mario García Torres realizó la exposición *Me suena a aislamiento*, en el espacio de *La Tallera* de Cuernavaca Morelos, que pertenece a la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) del INBA. Su muestra está constituida por distintos materiales (fotografías, cartas, discos, una transmisión radial, etc.), ligados a la obra del compositor norteamericano-mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997), quien vivió más de la mitad de su vida en la ciudad de México, casi siempre recluso en su casa en la colonia Las Águilas, en el sur del DF. Nancarrow fue un revolucionario en el uso de la pianola con la cuál realizó obras de gran complejidad, imposibles de tocar por un pianista. Nancarrow fue desconocido hasta los años 80, cuando el compositor Húngaro György Ligeti lo dio a conocer al mundo. En México, Nancarrow todavía continúa siendo un compositor desconocido y ésta es probablemente la razón por la cual García Torres se interesó por difundir su obra. Según Torres, “no se trataba de una muestra biográfica, sino en dar a conocer a un músico no convencional que cuestionaba las estructuras del arte al tiempo que componía una pieza”⁵³². En este caso, García Torres presenta una obra como artista, que en realidad funciona como una exposición acerca de un músico, que ni siquiera es artista visual. Torres funge como mediador entre una figura desconocida en el medio del arte mexicano: un compositor. La curaduría y la autoría se confunden.

El último caso que me gustaría discutir en este inciso es el del proyecto *ALIAS*, del artista mexicano Damián Ortega. Se trata de una editorial creada por él en el año de 2006. Su primera publicación fue encargarle la traducción del libro *Conversando con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, a distintos amigos.

⁵³¹ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La escultura y la instalación sonora”, *Op. Cit.*, p. 65.

⁵³² MATEOS, Mónica: “Descubrir a Conlon Nancarrow 'desde o', sugiere artista”, en *La Jornada. Cultura*, Jueves 25 de Enero de 2015.

Ortega había leído la versión en inglés y decidió que era importante dar a conocerla en español. Además, decidió dejar las traducciones de sus amistades sin corregirlas y con las tipografías originales de cada una de ellas, arguyendo que se trataba de un libro nuevo con distintas interpretaciones del original. *ALLIAS* se convirtió en una obsesión para Ortega y, hasta la fecha, lleva publicados más de 40 libros, la mayor parte traducciones de escritos de artistas internacionales redactados “en puño y letra” por ellos. Hace 4 años, Damián comenzó una nueva serie de su editorial llamada Antítesis, generando libros completamente nuevos, en los que ha trabajado de cerca con varios artistas mexicanos importantes, pero que por alguna razón han pasado desapercibidos en las grandes esferas del arte. Para mí, *ALLIAS* es uno de los proyectos más importantes de Damián⁵³³, ya que su interés por difundir y dar a conocer el pensamiento de otros artistas, que se encuentran en su imaginario de acción conceptual, lo convierten en un mediador y potenciador del *pensamiento artístico*, sacándolo fuera de los templos del arte y permeándolo en un nuevo espacio: el de la circulación de los libros.

V. Historia breve de la curaduría de carácter intermedia en México

1. Antecedentes

El arte de carácter intermedia en México tiene una historia rica en nuestro país. Los Estridentistas en los años 20 exploraron la creación de obras de arte para la radio. Alejandro Jodorowsky realizó acciones pánicas en distintos recintos del DF a principios de los años 60, en donde el teatro, la performance, la música y la poesía se mezclaban⁵³⁴. Juan José Gurrola produjo un LP en 1970 (del que solo conocemos tres copias), de una música híbrida que fluctuaba entre el free jazz, la música pre-colombina, el rock progresivo y la *spoken word*⁵³⁵. Felipe Ehrenberg realizó varias acciones sonoras a principios de los 70, Arnaldo Coen colaboró con el compositor Mario Lavista a mediados de esta misma década, produciendo varias obras en donde la autoría y las disciplinas visuales y sonoras se fundían. Ulises Carrión produjo el casete “The Poets Tongue” en 1977, con varias obras sonoras de carácter conceptual. No hay espacio aquí para hablar en detalle de todos estos fenómenos ligados a una ruptura con las artes tradicionales, que fueron más allá de la multidisciplina y de la interdisciplina. Baste decir que estos creadores rebeldes sentaron las bases para que en los años 80 surgiera una nueva generación de artistas que, de manera natural, comenzaron a trabajar de forma intermedial con sus demás colegas.

⁵³³ *ALLIAS* podría ser en sí la obra más importante y original de Damián Ortega en cuanto a que lo distingue claramente de todos los demás artistas mexicanos actuales.

⁵³⁴ JODOROWSKY, Alejandro: *Teatro Pánico*, Ediciones Era. *Colección Alacena*, México DF, 1965, p. 72.

⁵³⁵ El disco en cuestión es *En busca del silencio/Escurpión en Ascendente*. En el disco Gurrola toca el órgano, improvisa y declama con su voz. Los amigos que participaron en esta grabación fueron: Víctor Fosado (instrumentos prehispánicos), Roberto Bustamante (guitarra eléctrica), Mauricio Vázquez (piano) y Eduardo Guzmán (trompeta y cornetín) (ROCHA ITURBIDE, Manuel: 2006, p.70).

2. El arte sonoro, un caso específico

Los artistas sonoros que han realizado trabajo curatorial tienen la capacidad de trabajar con el espacio de una manera más orgánica, que un curador que no es artista instalador. La instalación en el arte en sí, es un fenómeno complejo que hasta la fecha no ha podido ser estudiado y definido con exactitud, ya que se relaciona de manera íntima con el espacio, con la arquitectura, con la acústica, e incluso con el paisaje.

En los años 80, varios artistas y músicos de distintos países tuvieron que crear espacios independientes nuevos, para poder generar obras intermediales que oscilaban entre lo visual y lo sonoro. Un ejemplo fue *Het Apollohuis*, proyecto generado por el artista visual y sonoro Paul Panhuysen (1934-2015) en 1980 y que funcionó hasta mediados de los 90. Este espacio produjo en sus primeros cinco años 80 instalaciones y exhibiciones, 120 conciertos y performances y 32 actividades alternas como conferencias, proyecciones de transparencias y tours guiados⁵³⁶.

Es difícil encontrar un caso parecido al de este espacio autogestivo. Panhuysen fue un gran promotor del arte sonoro durante toda su vida, y siempre vivió modestamente y sin ser conocido en las grandes esferas del arte. En México, la actividad del arte sonoro y la música experimental fue en comparación incipiente, pero los años 80 fueron importantes, porque vieron la existencia de artistas que se acercaron en muchos casos a un arte de carácter intermedia, gracias al trabajo interdisciplinario con artistas de otros campos⁵³⁷. Varios ejemplos son: *Atentamente la dirección*, formado por el compositor Vicente Rojo Cama y por los artistas Eloy Tarcisio, Mario Rangel y María Guerra; *Música de Cámara*, integrado por los fotógrafos Ángel Cosmos y JJ. Díaz Infante y por el compositor Arturo Márquez; *Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia*, integrado por Antonio Russek y por Vicente Rojo Cama.

Todos estos creadores (además de otros que participaron en proyectos específicos, como el de *La Sonora Industrial* o *La Ollesta*) generaron obras de arte sonoro de carácter intermedia sin saberlo, ya que en esa época no existía esa noción de este nuevo campo, que se desarrollaba entonces en los EUA y en Europa. Uno de los eventos que marcó un referente importante en el surgimiento del arte sonoro en México fue *Ámbito Sonoro*⁵³⁸, en el Museo de Arte moderno del DF en 1984, donde se presentaron durante dos días (18 y 19 de Mayo) esculturas e instalaciones, conciertos, una exposición fotográfica y de partituras de compositores, la exhibición de instrumentos electrónicos y varias conferencias. *Ámbito Sonoro* fue de algún modo una extensión del *Foro de*

⁵³⁶ Véase PANHUYSEN, Paul: *HET APOLLOHUIS 1980-1985*, Apollohuis, Eindhoven (Holanda), 1985, p. 7.

⁵³⁷ Véase ROCHA ITURBIDE, Manuel: "El arte sonoro en México", en *Revista Curare*, No. 25, 2005^a, p. 81.

⁵³⁸ RUSSEK, Antonio: "Breve historia de la música electrónica", en *Programa de mano de las jornadas "Ámbito Sonoro"*, realizadas en el MAM el 18 y 19 de Mayo de 1984.

Música Nueva, dirigido por Manuel Enríquez, y estuvo apoyado institucionalmente por el CENIDIM, el INBA y por el centro de Russek (El CIIMM).

¿Podemos decir, entonces, que las instituciones culturales públicas han jugado un papel importante en la generación de curaduría y obras de carácter intermedia en México? Pienso que sí. En 1992, se crea el museo de arte Ex-Teresa Arte Actual, a instancias del artista Eloy Tarcisio, en colaboración con el INBA, para producir arte no objetual así como un festival de performance. En 1999, el director en turno, Guillermo Santamarina, crea el primer festival internacional de arte sonoro en Iberoamérica. El festival durará solo cuatro años, pero constituyó la base de la generación de muchos proyectos actuales de arte sonoro en el país⁵³⁹. Este festival fue muy importante también, porque privilegió la creación de instalaciones sonoras en diversos espacios de la ciudad de México. Yo, como director artístico del festival, tuve que aprender a realizar curadurías al lado de un equipo de artistas del museo. La práctica me convirtió en un artista curador y la experiencia de trabajar en distintos espacios me dio un oficio que me ha servido para producir la obra de arte sonoro, que he generado en todos estos años.

3. La curaduría colectiva

¿Podríamos decir que una curaduría colectiva es intermedial? Posiblemente no, pero el hecho de trabajar en grupo genera ideas y experiencias, que no podrían suceder en el ámbito de lo individual. A finales de los años 80, los artistas Héctor y Néstor Quiñones rentaron varios espacios de una gran casa heredada a sus amigos artistas cercanos. Diego Toledo, Rubén Ortiz, Claudia Fernández y Mónica Castillo trabajaban cotidianamente en sus estudios (al lado de los Quiñones) y no tardaron en comenzar a realizar distintos eventos en un nuevo espacio independiente al que llamaron *La Quiñonera*. El espacio llegó a albergar varias exposiciones importantes, curadas por el artista Rubén Bautista, pero se desactivó rápidamente en 1990. No obstante, hace unos 5 años *La Quiñonera* resurgió con nuevas curadurías independientes, como es el caso de la muestra de arte sonoro curada por Salvador Cañas en 2013 (*Oído Enfático*). En 1993, surge el espacio *Temístocles 44*. Se trata de una casa que iba a ser remodelada, pero su dueña Haydee Rovirosa decidió adaptarla durante algún tiempo como espacio de intervenciones artísticas. Las muestras y sus curadurías fueron relegadas a un grupo de estudiantes de arte de la ENAP, Abraham Cruz Villegas, Eduardo Abaroa y José Miguel González Casanova, pero también a otros creadores que se encontraban fuera del ámbito académico, como Damián Ortega y el joven arquitecto Mauricio Rocha, que participaron en ellas. *Temístocles 44* se ha convertido en un hito en la creación artística de carácter no objetual en México, ya que los artistas tuvieron a su disposición el espacio durante varios años. Al conocerlo de manera tan íntima, se generaron proyectos muy interesantes vinculados con las características arquitectónicas y espaciales del recinto.

⁵³⁹ Véase *Ibid.*

4. La autogestión y los espacios independientes. El artista como gestor y mediador

A lo largo de este ensayo, he mencionado los casos más interesantes del artista que se convierte en curador, ya sea como gestor y mediador o como alguien a quien le interesa la curaduría como una forma de arte. El artista como gestor y mediador tuvo su origen en México en el movimiento de la ruptura en contra del muralismo en los años 50. Los artistas emergentes tuvieron que crear sus propios espacios para poder sobrevivir, aunque usando la infraestructura que hasta en ese entonces conocían, el espacio galerístico. La galería *Prisse* (1952) de Vlady, Enrique Echeverría y Alberto Gironella y la galería *Proteo* (1954), de Manuel Felguérez, Lilia Carrillo y Rufino Tamayo fueron un ejemplo⁵⁴⁰. Este fenómeno se ha ido reproduciendo desde ese entonces, de manera cada vez más pronunciada. Artistas, que de algún modo han estado relegados del medio de las altas esferas del arte y que no tienen una galería que los represente de manera comercial, se han convertido en ocasiones en curadores independientes, pero no para intentar vender su obra o la de sus colegas, sino para crear ámbitos paralelos fuera de los circuitos institucionales y comerciales del poder. Estos artistas curadores son mediadores entre el grupo de artistas emergentes al que apoyan y un público culto, que ha optado también por salirse de aquellos circuitos. La mayor parte de ellos crearon sus espacios de exhibición en sus propias casas. Doy algunos ejemplos: Eloy Tarcisio realizó varias exposiciones en su hogar, en el centro histórico del DF, a mediados de los 80, a donde invitaba a sus amigos a realizar acciones y performances. Santiago Sierra creó en su morada el *Espacio Alternativo Regina, 51, 3er. Piso* en 1998, pero solo hizo unas cuantas muestras. Más recientemente, el artista electrónico Arcángel Constantini reservó un cuarto de su casa para generar una decena de exposiciones de arte electrónico y sonoro, el espacio se llamó *1/4* y funcionó de 2010 a 2011. Estos casos y algunos otros versan sobre un arte que está entre lo privado y lo público. El espacio privado íntimo, la casa en donde vive un artista, se abre a un público desconocido. Estas experiencias han creado efectos de carácter intermedia, generando energía y flujos nuevos.

En los últimos 10 años, han surgido un número sorprendente de espacios independientes, principalmente en el DF, pero también en otras ciudades del país como Guadalajara y Oaxaca. ¿A qué se debe esto? Tamara Ibarra es una joven artista egresada de la escuela de arte La Esmeralda en el CENART. En 2013, comenzó un proyecto de investigación llamado *Tomar la ola. Presente de los espacios independientes*. Para Tamara y para muchos otros jóvenes, las deficientes políticas culturales gubernamentales los han impulsado a crear espacios alternativos que, por cierto, no están casados con salirse de manera total de los circuitos oficiales, sino que están interesados en negociar, en mediar, en pedir becas y apoyos de las distintas instituciones culturales públicas

⁵⁴⁰ Véase MAYER, Mónica: "Las galerías de autor en México: ¿Trampolines o síntoma de desesperación?", en *La Pala. Revista Virtual de Arte Contemporáneo*, 2006. Consultado en: <http://www.la-pala.com/articulos/item/139-las-galer%C3%ADas-de-autor-en-m%C3%A9xico%C2%BFtrampolines-o-s%C3%ADntoma-de-desesperaci%C3%B3n.html>
<http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/52-galerias-de-autor>

(FONCA) o privadas (PAC, Colección Jumex, Fundación BBVA Bancomer, etc). Tamara generó un nuevo proyecto este año llamado *Boomerang Red*, para crear flujos de comunicación entre los espacios independientes gestionados por artistas. Los espacios principales con los que esta artista ha trabajado son: *Cráter Invertido* de Yóllotl Alvarado, *Luz y Fuerza* de Magda Luz, *RAT* de Sergio González y Danna Levin, Euri González, Jimena Schlaepfer y Tania Ximena, *Neter* de Mónica Castillo y *La Curtiduría* en Oaxaca de Mónica Villegas. Tamara habla en una entrevista de estos proyectos:

[...] podemos hablar de la autogestión y la colaboración por donde hay que empezar a aprender para entender aquello en lo que vayamos derivando. En ese punto estamos practicando la transdisciplina, al usar y distorsionar a conveniencia de todas las prácticas a nuestro alcance, sin que podamos predeterminedar la forma que adquirirá [...] La autogestión y los formatos experimentales de exhibición no son nuevos como prácticas, conocemos toda la historia detrás, y sin embargo, acudimos a ellas como punto de partida, hay un sentido de continuidad, no buscamos empezar de ceros, tal vez porque no se ha terminado de decir algo que se inició en otra década o porque, de modo subconsciente, sabemos que la idea de continuidad es en sí una postura antisistémica.⁵⁴¹

El proyecto de Tamara Ibarra coincide con el postulado que he venido desarrollando en este ensayo, el concepto intermedia nos sirve no solo para contemplar, estudiar, percibir y entender nuevas formas de arte, sino también como una herramienta para generar conectividad, interconexión, así como ámbitos nuevos de creación individual y colectiva complejos y orgánicos, capaces de mejorar y mediar la comunicación y el flujo del arte entre los artistas y la sociedad. Lo alternativo hoy en día ya no es restrictivo y pragmático, sabe que existe una sociedad civil autónoma del poder, sabe que aunque los partidos políticos no sirvan, el estado sin embargo tiene que representar nuestros intereses individuales y sociales; por eso no tiene miedo de crear vínculos con las distintas instituciones culturales y privadas que hay en el país. Resta, sin embargo, romper más trabas entre las hegemonías del poder y las prácticas cotidianas, de hacer un arte que no depende de las leyes del mercado, para poder generar así la inclusión en vez de la exclusión de las mayorías. Para terminar, en la figura 3 hago una carta inspirada en la que hizo Higgins en 1995, donde analizo como se intersectan los distintos públicos, las instituciones de arte públicas y privadas, los museos de arte contemporáneo, las galerías, las muestras internacionales (bienales), los espacios autogestivos y alternativos, los curadores institucionales, independientes y los críticos de arte. Las líneas transversales que atraviesan las distintas instancias que no se intersectan representarían éste intento por crear una plataforma de carácter intermedia para crear consciencia, teoría, acciones para generar conectividad y para educar públicos a todo lo largo del espectro social.

⁵⁴¹ IBARRA, Tamara: “Entrevista en Gastv”, 2015. <http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/>

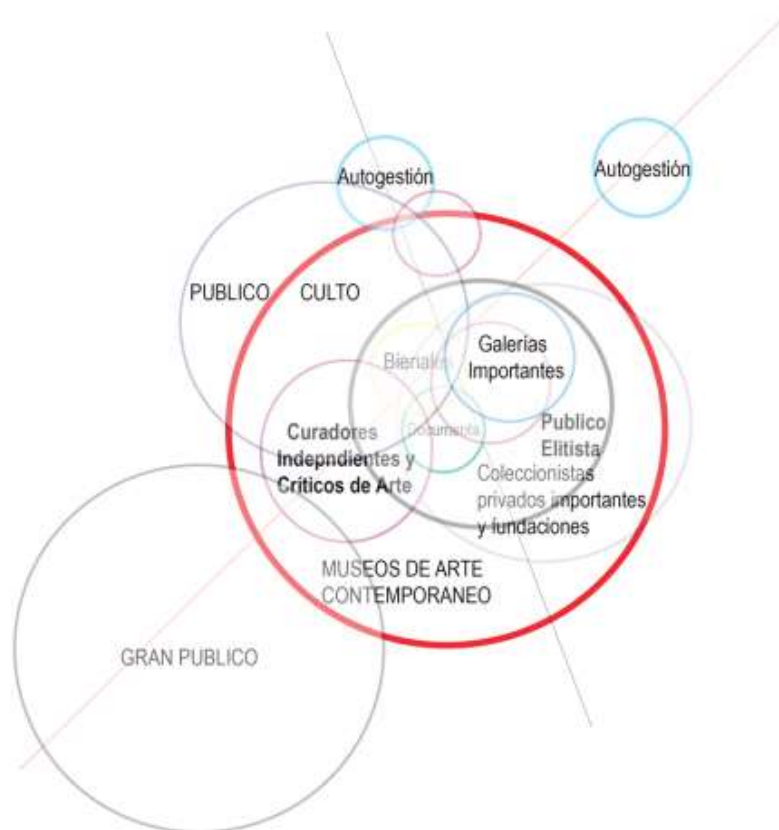


Figura 2. Carta representativa de las distintas actividades curatoriales del arte contemporáneo que se llevan a cabo las distintas realidades sociales en las que vivimos

VI. Conclusiones

Hemos visto que, aunque no nos interesa validar la posibilidad de un nuevo lenguaje artístico intermedia, el concepto nos ha servido sin embargo para generar distintas reflexiones, en torno a una nueva manera de entender distintos fenómenos artísticos que, por su complejidad, difícilmente podrían ser estudiados desde una sola disciplina. También advertimos que el arte de carácter intermedia es más difícil de entender, debido a la dificultad de categorizarlo, pero también porque traspasa las fronteras entre las distintas artes e incluso salta hacia otros dominios del conocimiento, como las ciencias sociales, las ciencias exactas y la filosofía. Por esta causa, este tipo de obras han tenido una gran dificultad para encontrar un espacio en las exposiciones de galerías y museos, así como en el mercado del arte. Los artistas intermediales han quedado entonces un poco reclusos de los circuitos institucionales del arte.

En este ensayo hemos propuesto que la curaduría puede ser una herramienta digna, no tan solo para crear flujos nuevos de la creación artística que permitan la circulación de este tipo de arte, sino también para crear más igualdad social así como para acrecentar la comunicación entre los distintos agentes sociales. También hemos visto que la curaduría en sí puede convertirse en una obra arte

de carácter intermedia, cuando artistas y curadores le dan más preponderancia a la suma de las partes que a la individualidad de las obras. Que quede claro que no impugnamos por la abolición de las disciplinas artísticas, por la desaparición de la pintura, la música, el teatro, etc. El arte disciplinar sigue siendo la base de la creación, pero debemos reconocer que varias de las nuevas formas del arte han necesitado situarse entre medios y que por lo tanto, requieren de teorías e ideas nuevas para poder desarrollarse en el futuro. Quedaría por plantear no tan solo una práctica en la producción y curaduría de obras de carácter transdisciplinar, sino también de nuevos modelos pedagógicos de educación que tienen ya sus bases en las experiencias llevadas a cabo por John Dewey y otros pensadores. Tal vez el concepto intermedia pueda servir para gestionar una educación artística más integral, que permita no solo a los artistas, sino al público en general, acercarse más a una práctica cotidiana de la percepción estética del mundo y del arte.

Bibliografía

- ACORD, Sophia Krzys: "Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art", in *Qualitative Sociology* 33 (4), 2010, pp. 447-467. ISSN: 0162-0436 (Print) 1573-7837 (Online).
- ESPINOZA GALINDO, Alejandro: *El espacio inter-medio. Consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins*. Tesis de grado para obtener el título de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes, Chile, 2010.
- FERRANDO, Bartolomé: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Colección letras humanas, Valencia, 2003.
- FURLONG, Williams: *Audio Arts, discourse and practice in contemporary art*. Academy Editions, UK, 1994.
- HEINICH, Nathalie & POLLAK, Michael: "From Museum Curator To Exhibition Auteur. Inventing a singular position", en GREENBERG, Reesa; FERGUESON, Bruce W. y NARINE Sandy (eds.): *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 1996.
- HIGGINS, Dick: "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", in *Something Else Newsletter* 1, No. 1, Something Else Press, 1966. Reimpreso con un Apéndice de Hannah HIGGINS en *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp.49-54.
- HIGGINS, Hanna: "Intermedial Perception or Fluxing Across de Sensory", in *Convergence*, Vol.8, No.4, 2002.
- HOUSE OF GAGA: "Todos los originales serán destruidos", 2014.
http://www.houseofgaga.com/34_todos-los-originales-seran-destruidos.php
- IBARRA, Tamara: "Entrevista en Gastv", 2015. <http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/> 2015.
- JODOROWSKY, Alejandro: *Teatro Pánico*, Ediciones Era. Colección Alacena, México DF, 1965.
- KRAUSS, Rosalind: "Sculpture in the expanded field", in *October* Vol. 8, MIT Press, Nueva York, Spring, 1979, pp. 30-44.
- KRISTEVA, Julia : "Narration et transformation", en *Semiotica no.1*. 1969. P. 443.
- LIPPARD, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002.
- MAYER, Mónica: "Las galerías de autor en México: ¿Trampolines o síntoma de desesperación?", en *La Pala. Revista Virtual de Arte Contemporáneo*, 2006. Consultado en: Consultado en: <http://www.la-pala.com/articulos/item/139-las-galer%C3%ADas-de-autor-en-m%C3%A9xico%C2%BFtrampolines-o-s%C3%ADntoma-de-desesperaci%C3%B3n.html>
<http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/52-galerias-de-autor>
- MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge and London, 1964 [1999].
- MATEOS, Mónica: "Descubrir a Conlon Nancarrow 'desde o', sugiere artista", en *La Jornada. Cultura*, Jueves 25 de Enero de 2015.

Manuel Rocha Iturbide

- MEDINA, Cuauhtémoc: *From Museology to Curatela*, en: *Are Curators Unprofessional?* Symposium, The Banff International Curatorial Institute, Banff, Alberta (Canadá), sábado 13 de noviembre de 2010.
- MÜLLER, Jürgen E.: "Intermediality and Media Historiography in the Digital Era", en *Acta Universitatis Saptientiae, Film and Media Studies*, Vol.2, 2010, pp. 15-39.
- NICOLESCU, Basarb: "Methodology of transdisciplinarity-levels of reality, logic of the included middle and complexity", en *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, Vol: 1, N.1, Diciembre, 2010, pp. 19-38.
- NICOLESCU, Basarb: *Transdisciplinarity: Basarb Nicolescu Talks with Russ Volckmann*, Integral Review, Arina Publishing House, USA, Issue N° 4, 2007.
- OOSTERLING, Henk: "Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Intérmedialités", *Revue intermedialités No.1*, Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- OROZCO, Gabriel: *The Everyday Altered*, in *Universe in Universe*, 50th Venecia Biennale, 15 junio de 2003. Consultado el 28 de Marzo de 2019 en: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>
- PANHUYSSEN, Paul: *HET APOLLOHUIS 1980-1985*, Apolohuis, Eindhoven (Holanda), 1985.
- RANDY, Adams; STEVE, Gibson; STEFAN, Müller: *Transdisciplinary Digital Art. Sound Vision and the new screen*, Springer, New York, 2008.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "La escultura y la instalación sonora", en *El eco está en todas partes*, Editorial Alias, Colección Antítesis, México DF, 2013.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "El Zen Jazz de Juan José Gurrola", en *Revista Pauta*, N. 100, Octubre Diciembre, 2006, p. 70.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "El arte sonoro en México", en *Revista Curare*, No. 25, 2005^a, p. .
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "¿Qué es el arte sonoro?", 2005b. www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html
- RUSSEK, Antonio: "Breve historia de la música electrónica", en *Programa de mano de las jornadas "Ámbito Sonoro"*, realizadas en el MAM el 18 y 19 de Mayo de 1984.
- SMITH, Roberta: "Review/Art; Aspects of John Cage, for the Eye", en *The New York Times*, Mayo 6, 1994. *Universes in Universe. The everyday Altered*. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>
- CRUZ VILLEGAS Abraham: "La Galería de Comercio", 2010. Consultado el 28 de Marzo en: www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/declaración/