



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de teoría e historia del arte

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

ALEJANDRO ESPINOZA GALINDO

Profesor guía: Jaime Cordero

ÍNDICE

Introducción	9
El concepto de <i>arte intermedia</i>	17
Variaciones en torno al concepto	23
El concepto y su inserción en el ámbito de la teoría y la historia del arte	26
¿Cómo <i>es</i> una obra de arte intermedia?	30
¿Medios o Lenguajes?	35
La intermedialidad y la historia	40
La intermedia como práctica inherente a las vanguardias históricas: un cuestionamiento sobre el <i>ser</i> y el <i>percibir</i> de la obra.	44
El problema del análisis de sentido en las obras de arte intermedia	69
Principales problemas en la lectura de obras de arte intermedia	70
La indeterminación y los procesamientos lógicos en la producción de arte intermedia	72
La Tabla de <i>Intermedia</i>	101
Sobre la Tabla de Intermedia	102
La Tabla Intermedia: una lectura	110
Conclusiones	
La obra de arte intermedia y la producción de sentidos, en el ámbito de la contemporaneidad: una mirada a las apropiaciones del procedimiento base para la intermediación en la producción cultural actual.	120
La actitud <i>intermedial</i> y su apropiación por parte de los medios masivos de comunicación	130
El arte intermedia, su práctica y su proceso de archivo	139
Bibliografía	142

Agradecimientos

La presente tesis no pudo haberse realizado sin la valiosa colaboración, asesoría y apoyo del Profesor Jaime Cordero, así como de la ineludible presencia de los profesores Sergio Rojas, Carlos Pérez y Guillermo Machuca, cuyas profundas reflexiones en torno a ese fenómeno, cosa y manifestación que llamamos “arte”, perviven en espíritu y en razón a lo largo de este estudio. Mi más profunda admiración y agradecimiento reciban todos ustedes.

La extrañeza de lo conocido; sobre esto nunca hay ningún experto. No obstante, es ahí donde se encuentran las provocaciones y simulaciones estéticas más poderosas. ¿Demasiado extraña? La obra sería decorativa. ¿Muy reconocible? El proceso se volvería cognitivo. Trabajar con lo concreto, entonces, e incluyendo la abstracción específica y precisa que en realidad es parte de lo concreto, requiere que el artista siga siendo ingenuo en torno a ello. Lejos de que sea que el artista enseñe, en su obra, de la misma manera que un maestro enseñe un tema, el artista comparte aquellas cosas que le asombran en su ingenuidad. El tema de la obra le enseña al artista, y él simplemente comparte la experiencia.

Dick Higgins, "Lo ingenuo y su función en el sentido".

EL ESPACIO INTERMEDIO

**Consideraciones sobre el concepto de arte *intermedia*,
a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins.**

¿Cómo hacer que la música actúe como la pintura?

El campo de acción

Para poder acceder al concepto de intermedia, primero tenemos que analizar su instalación en el campo de las artes. Instalación complicada, ya que el concepto se refiere tanto a un tipo de obra como a una práctica artística; asimismo, se refiere a una determinada “actitud” frente al quehacer artístico. Cualquiera de estas tres líneas nos dirige a los sitios de disputa en los cuales dichas obras, dichas prácticas y dichas actitudes se han puesto en tela de duda, sitios de la teoría y la crítica de las artes que rechaza las nociones que las neovanguardias desarrollaron como resultado de sus postulaciones y modos de operación. Por otro lado, tenemos que el marco teórico que respalda las nociones del concepto de arte intermedia es, en sí mismo, un *espacio intermedial*, un discurso donde la práctica y la teoría se confunden, se mezclan, se hallan en constante proceso de reflexión, una suerte de operación abierta para quienes desean contribuir o acceder a éste. Es un marco teórico que, como finalidad última, entiende la noción de lo “intermedial” como una problemática histórica en torno a los campos de percepción y las relaciones entre lo visual, lo textual y lo sonoro, en un primer nivel, y las relaciones entre sus combinatorias y los factores sinestésicos que pueden entrar en juego. Asimismo, es una instancia de producción y de manejo de recursos que, con el paso de los años, se ha convertido en un ejercicio cotidiano de la producción artística, estableciendo

parámetros y definiciones que las distinguen pero que son, originalmente, parte de dicha actitud “intermedial”.

Introducción

Dick Higgins, artista, músico, poeta, maestro y teórico de lo que él mismo denominaba “arte intermedia”, falleció en medio de la interpretación de una de sus piezas más famosas. “Dangerous Music No. 9” era el título, parte de un conjunto de piezas musicales producidas durante el tiempo de gestación, frucción y desarrollo del movimiento Fluxus, y que en esos momentos, Higgins se encontraba ejecutando, muchísimos años después, en una suerte de homenaje a sí mismo. La pieza consiste de una sola indicación, una sola instrucción, misma que el ejecutante en turno (estas obras son abiertas a ser interpretadas por cualquiera que se precie de ser ejecutor, incluyendo músicos entrenados), y la indicación es la que sigue: “Grita lo más fuerte posible, y durante el periodo de tiempo más largo que puedas sostener.” A simple vista (y en el transcurso de esta tesis nos daremos cuenta de las serias implicaciones de la frase anterior), la pieza puede entenderse como un acto de provocación, una tomada de pelo, un risible, cómico e irónico comentario sobre el fenómeno arte, o un momento de indagatoria, en la cual todos los presentes (incluyendo aquellos de nosotros que hermenéuticamente estamos reflexionando en torno a la acción) podemos sufrir una modificación, un proceso de trastoque, ahí

donde podemos reconocer que el orden de las cosas deja de tener el sentido *de facto* que le otorgamos.

Dick Higgins murió de un infarto, momentos después de ejecutar esta pieza, misma que había ejecutado durante muchos años. Más que realizar una lectura romántica sobre el fin de un artista comprometido con su oficio, lo que debemos resaltar es cómo la muerte en el proceso de un “fluxhappening” ocurrió en la más grande de las indeterminaciones. No fue un sacrificio ni fue el resultado de un ritual; Higgins no apeló a sufrir por su arte, ni siquiera tiene el más mínimo resquicio de violencia o agresividad este concierto, salvo el hecho de que podemos ser testigos de un ser humano que sigue la indicación de gritar hasta que las cuerdas vocales dejen de permitirselo. La muerte que vino como consecuencia de este sobre esfuerzo fue una mera contingencia. Y alrededor del mundo, aquellos que comprendemos los principios que rigen al arte Fluxus sonreímos por última vez. Y segundos después, volvimos a sonreír.

Dick Higgins fue una suerte de anomalía en el desarrollo de los estudios sobre arte contemporáneo. Un artista que no necesariamente se ubica como el líder o “figura clave” del movimiento (históricamente, esto se lo atribuyen al artista y creador del manifiesto, George Maciunas), Higgins continuó con sus reflexiones sobre el movimiento años después de que, por lo menos históricamente, Fluxus haya sido descartado como una más de las denominadas neovanguardias y uno de varios intentos por renovar —algunos dirían “radicalizar”—el programa de las vanguardias históricas. Dick Higgins prosiguió su obra, prosiguió durante décadas su búsqueda por teorizar en torno a un arte que se encontrara en perpetuo flujo y evolución, una obra de arte abierta a las vicisitudes de la experiencia sensorial, pero sobre todo, una obra que pudiera apelar a la *intersensorialidad*.

Este trabajo tiene como objetivo considerar una serie de implicaciones que pueden entrecruzarse en los postulados teóricos de Dick Higgins, mismos que

estaban encaminados a reflexionar en torno al concepto de arte intermedia. En términos generales, Higgins comprendía que la intermediación se produce cada vez que un artista experimenta con las condiciones inherentes a un lenguaje, sea este visual, textual, sonoro, corporal, etc. Desde la actividad artística del movimiento Fluxus, trató de comprender todas las implicaciones que precisamente trato de poner en la mesa de discusión.

Para lograr esto, utilicé la base de su producción teórica, de manera que pudieran identificarse aquellos puntos sobre los cuales giran sus principales postulados. La obra de Higgins, que cuenta entre ella numerosos libros de ficción, mezclados con alguna práctica adicional (ilustraciones alteradas, notaciones musicales gráficas, entre otras), contribuciones a revistas, páginas web dedicadas a presentar en diversos formatos y archivos algunos de sus textos principales, algunas piezas musicales, algunas películas experimentales y obras dramáticas más conocidas (para aquellos familiarizados con el arte Fluxus, la sencillez y minimalismo de estas piezas las hacen material idóneo para incluirse en cualquier página que quiera difundir el tema), una vigorosa producción literaria-panfletaria-artística, que surgió de su editorial, la más o menos históricamente famosa *Something Else Press*, así como tres libros teóricos sobre arte intermedia: *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts*, *Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia*, y *Modernism Since Postmodernism: Essays on Intermedia*. A reserva de algunas inclusiones y extractos de estos tres libros, los cuales encontré en la web, los textos de los dos primeros libros se encuentran prácticamente desaparecidos. Asimismo, no existen traducciones al español de los mismos, ni tampoco de muchos de sus textos, lo cual hace aun más difícil la tarea de recopilación de temas que discutió este autor a lo largo de su carrera. No obstante, con el paso de la investigación pude descubrir que el gran corpus de su teorización se encuentra contenido en un ensayo clave: *Sinestesia e Intersentidos:*

Intermedia. En él nos podemos encontrar la base de todas las discusiones que Higgins tiene acerca del concepto. No obstante, como opción de investigación, me di a la tarea de realizar las primeras traducciones oficiales de muchos de los textos de este autor, como una manera de ir reconociendo el tema (y reconociendo, por lo tanto, la aseveración que acabo de hacer momentos antes), trabajo que me mantuvo en constante reflexión e identificación de la intersubjetividad que puedo encontrar detrás de la obra teórica de este artista.

Y me refiero a la intersubjetividad, porque debemos reconocer que las discusiones que a continuación leerán en torno al concepto de “intermedia”, son el resultado de un entusiasta del tema, más que de una persona que metódicamente, rigurosamente, se dedicó a analizarlo. Es el resultado de alguien que quiere compartir algo que se encuentra inherente en su lectura a todos nosotros. Leemos en Higgins el entusiasmo de un artista que comparte algo compartido, más que la capacidad indagatoria de un teórico. Considero rescatable esta noción, ya que debo resaltar el hecho de que Higgins entró al ámbito de la teorización no desde la academia sino *desde el arte*. Muchos podemos reconocer en el camino que ha habido artistas que producen una poética o una escuela crítica determinada; también reconocemos la actividad propia de la crítica o la teorización especializada, misma que se encamina a generar marcos propios de las tendencias de reflexión sobre el conocimiento que se encuentren a la mano, desde un estructuralismo a un postestructuralismo, desde la aplicación de modelos semióticos hasta las indagatorias postmodernas que intuyen a las variaciones filosóficas de la estética contemporánea (una lectura heideggereana desde Lacan, una lectura postmarxista desde la teoría del postcolonialismo, y así sucesivamente). Sin embargo, quiero apelar a la situación que sustenta a las teorizaciones que despliega Higgins en torno al concepto de intermedia: deben leerse desde el enfoque de un artista, un practicante, alguien que concede parte de su

producción a discutir sobre una posibilidad de creación. Esto es, deben leerse desde el sentido de la *cognición* que proponen.

No hay rigor en sus postulados, hay intención y campo abierto, lo cual tiene como consecuencia que hay retroproyección y una lectura muy inocente, por lo tanto lúcida en torno a lo que puede entenderse en términos cognoscitivos, sobre todo en torno a los órdenes de percepción. Dado que él fue uno de los principales defensores de un arte Fluxus que apelara a mantenerse en perpetua evolución (al punto de que una historización sobre Fluxus la llevaría a la muerte), aun a pesar de que contribuyó con estos postulados a ubicar históricamente al movimiento, Higgins mantiene un espíritu abierto a las discusiones en torno al arte intermedia. Ese ejercicio de apertura es el que quiero aprovechar para la realización de esta tesis.

A su vez se trata de una apertura en torno al concepto, ya que este se encuentra relegado, casi exclusivamente, a las discusiones que giran alrededor de los postulados originales de Higgins: han sido pocos los que han desarrollado a fondo el tema, y si añadimos a esto que la divulgación del concepto y sus variaciones teóricas —esto es, toda la obra teórica de Higgins— se encuentra exclusivamente en idioma inglés, hace más determinante la posibilidad de plantearlo en ámbitos y sitios de la academia que no han tenido la oportunidad de profundizar en ello. Sólo se ha intuido, de momentos, en ciertas declaraciones sobre la naturaleza de las disciplinas artísticas:

Si hacemos una contraposición a lo que teóricos como Roland Barthes han hecho en sus ámbitos de acción/reflexión, podemos quizás encontrarnos con atisbos de lo que Higgins plantea de manera un tanto más precisa, por razones de la naturalidad con la que abordaba el tema. Entonces, para una afirmación como esta:

La interdisciplinariedad no posee la calma de una fácil seguridad; comienza efectivamente (al contrario de la simple expresión de un deseo piadoso) cuando la solidaridad de las viejas disciplinas se rompe —quizás incluso violentamente, por vía de los estremecimientos de la moda— con el interés de un nuevo objeto o un nuevo lenguaje, ninguno de los cuales tiene sitio en el campo de las ciencias que pudieran reunirlos pacíficamente, siendo esta inquietud de la clasificación precisamente el punto desde el cual es posible diagnosticar una cierta mutación.

Roland Barthes,

De “From Work to Text,” (del libro *Image-Music-Text*, 1977)

Podemos encontrarnos con una afirmación como esta:

Un intermedium (es) un terreno inexplorado que se encuentra en medio de...No está gobernado por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo con sus necesidades. El concepto mismo es entendido mejor por lo que no es, más que por lo que es...No había ni pudiera haber un movimiento intermedial. La intermedialidad siempre ha sido una posibilidad desde los tiempos más remotos...sigue siendo una posibilidad, cada vez que exista el deseo por fusionar dos o más medios existentes.

Dick Higgins,

en la introducción del libro

Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia (1966)

Por lo tanto, esta tesis tiene la intención primera de hacer explícito el hecho de que la teorización sobre el arte intermedia, sobre el acto de intermediación, sobre una determinada “intermedialidad” inherente a ciertos tipos de prácticas artísticas, se ha producido desde un solo campo de acción, reflexión y discusión: la del discurso teórico de Higgins.

Las consideraciones en torno al concepto de intermedia, a su vez, nos indicarán una serie de caminos a seguir, una suerte de “marcado de territorio”, en el cual vemos en acción los procesos intermediales a los que se refiere. Por un lado tenemos la conceptualización misma de intermedia, sus implicaciones como práctica artística y la identificación de una determinada “actitud” frente al quehacer artístico, que viene siendo la base operativa del acto de “intermediar”; por otro lado, tenemos el desarrollo histórico del concepto, al interior de la neovanguardia que lo produjo –por lo menos desde el punto de vista de la historia del arte contemporáneo, y con esto me refiero al movimiento Fluxus—y al interior de las prácticas artísticas que se desprendieron de esta aproximación y que posteriormente encontraron su campo al interior de la institución arte, y esto va desde la transformación del Happening en Performance, el traslado que va de la indagación sobre la naturaleza de los readymades a la enmarcación de todo un ámbito de producción de arte conceptual.

Seguido de esto, pasamos a la identificación de una posible “taxonomía” de productos artísticos situados por Higgins dentro del ámbito de la “intermediación”, así como a la problemática sobre el análisis que se han hecho de estas prácticas, como meras intenciones de una experimentación de vanguardia histórica, que no permite una lectura sobre la producción de sentidos que emergen de estos tipos de obras.

La lectura de sentido que propongo para este tipo de obras, en términos generales, va encaminada a identificar las obras denominadas por Higgins como “arte intermedia”, para enmarcarlas dentro del ámbito de los órdenes de percepción. Más que situarlas dentro de un orden histórico y simbólico –que le da sentido a ciertos contextos que produjeron ciertos tipos de obras con el paso del tiempo—lo que prima en estas obras es el proceso de trastoque que advierten las intermediaciones. Mi tesis se dirige a identificar los productos

artísticos nacidos de este espíritu o “actitud”, como resultado de una revelación no en torno a los recursos representacionales, sino en torno al orden lógico-perceptual que rige a la cultura de occidente. Las obras de arte intermedia, más que presentarnos un juego de posibilidades, de mezclas y fusiones entre elementos visuales, textuales, sonoros o de otro orden, lo que nos presenta, o mejor dicho, lo que pone en evidencia, son los signos y códigos que rigen nuestro modo de percibir, y por lo tanto, nuestro modo de construir sentidos en este mundo.

El concepto de arte *intermedia*

La obra de arte *intermedia* se refiere a un tipo de producción artística y a un tipo de práctica o “aproximación” a la práctica artística, en las cuales se presenta un objetivo particular: manejar las posibilidades combinatorias de los distintos medios de los que se vale un artista para crear. El resultado es un “algo” que manifiesta los valores inherentes a un medio u otro, a un lenguaje u otro, pero que de alguna manera, en su proceso de combinatoria, produce un *otro*, un lenguaje añadido que surge de la mezcla. Establece las relaciones entre disciplinas (teatro, literatura, artes visuales, música), identifica sus lenguajes/medios o modos de operación, y los mezcla, planteando un marco donde lo visual y lo textual, lo sonoro y lo corporal, y así sucesivamente, se presentan en conjunto (que vendría siendo la obra, en sus diversas manifestaciones) con el objeto de identificar, revelar o poner al descubierto, las relaciones entre los lenguajes, y a su vez, la posibilidad de fusionarlos, con el objetivo de crear otro lenguaje, producto de la mezcla.

La obra se revela desde la dependencia que tiene con el o los otros medios que se usaron en la mezcla, de manera que la extracción de cualquiera de los medios utilizados extrae por completo el sentido de la obra en sí. Asimismo, ninguno de los medios domina sobre el otro (o los otros), de manera que no puede establecerse si la obra pertenece al ámbito de lo visual o de lo textual, al sonoro o al textual, al visual o al sonoro, y así sucesivamente. Se genera una suerte de relación interna con los valores inherentes a los lenguajes –visuales, sonoros, textuales, corporales—y la obra, consecuentemente, sólo puede decirse que “cae entre medios”, formando parte de dos o más disciplinas, y al mismo

tiempo, suspendida en un “espacio intermedio” entre dichas disciplinas, de ahí el uso del término *intermedia* para referirse a ellas.

Por otro lado, la “intermedialidad” se refiere a una actitud de enfrentamiento con los medios artísticos, que ha sido una constante dentro de la práctica artística en la historia. Una necesidad, una inquietud y un proceso encaminado a no sostener la condición de la obra artística sobre la base de una “pureza” inherente a la disciplina (y por lo tanto al medio) que se trate. No obstante lo anterior será comentado con mayor profundidad en otra parte, mantendré la línea de la temática, diciendo que dicha actitud, y dicho proceso, independientemente de las implicaciones que ha tenido para las nociones de estética contemporánea, en su ejercicio interno, lleva al artista a una suerte de revelación: la “intermedialidad” pretende –consciente o inconscientemente, he aquí otro aspecto complicado de lo “intermedial”— desocultar la relación intersensorial que existe entre los medios, muy en particular la relación entre visualidad y textualidad. A lo largo de la historia, podemos encontrar artefactos, piezas artesanales, obras de diversa índole, que proponen una fusión entre medios, que buscan borrar las limitaciones –establecidas históricamente— sobre lo que puede categorizarse como “obra”, poniendo de manifiesto, en el proceso, las relaciones que el ser humano tiene con sus horizontes de percepción.

Para poder indagar metódicamente en todas estas consideraciones, es necesario señalar, antes que nada, que el uso del concepto de intermedia, por lo menos como planteamiento teórico, ha sido desarrollado casi específicamente por una sola figura, el artista estadounidense Dick Higgins. Como una manera de insertar ciertos tipos de tendencias de creación que surgieron a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, Higgins estableció el término *intermedia* y lo bifurcó hacia distintos campos de recepción: histórica, teórica, una práctica al interior de las vanguardias, pero que a la vez habla de una actitud determinada frente al quehacer artístico. Todo esto con la finalidad tanto de analizar los

componentes de dicha práctica, su modo de operación (estableciendo lo que intermedia “es” y lo que “no es”) como de justificar su inserción dentro del ámbito del arte contemporáneo.

El texto inaugural que estableció el marco de acción de la intermedia, fue publicado por Higgins, como parte de las publicaciones que realizaba el movimiento Fluxus durante la década de los sesenta. Lleva como título *Sinestesia e Intersentidos: Intermedia*, y fue publicado como parte del boletín informativo de la editorial “Something Else Press” (misma que se dedicaba a producir los libros que Fluxus elaboraba periódicamente). Es un texto cuya temporalidad nos remite casi directamente a un contexto histórico (los sesenta, la revolución cultural suscitada en distintos ámbitos y con distintos efectos alrededor del mundo), pero que sin embargo, presenta todos los elementos que han definido a la intermedia desde sus inicios. Para esto, Higgins opera, como lo hará prácticamente en todo su estudio sobre dicha práctica, desde la historia, situando la intermediación de disciplinas como algo que ha acompañado al ser humano de la modernidad.

Higgins plantea que “El concepto de la separación entre medios surgió en el Renacimiento”, momento histórico que él define desde la perspectiva de la división del trabajo, y desde la cual una necesidad de categorización o clasificación surgió como una manera de reflejar una condición o pensamiento social, ahí donde “la idea de que una pintura está hecha de pintura sobre lienzo o de que una escultura no debería ser pintada,” de tal modo que se pudieran establecer marcos de acción que separasen las condiciones de las obras no sólo como objetos de valor, sino también como productores de sentido, un pensamiento social “que categoriza y divide a la sociedad en nobleza, con sus distintas subdivisiones, pequeña nobleza sin título, artesanos, siervos y trabajadores sin tierras, [y] que solemos denominar con el concepto feudal de la Gran Cadena del Ser.” (HIGGINS, 1965, 68).

A partir de la identificación de este antecedente histórico, Higgins realiza un análisis de cómo ha prevalecido, a lo largo de la historia, tanto una tendencia por mercantilizar al objeto de arte, como una tendencia a experimentar con las posibilidades combinatorias que los lenguajes de las disciplinas poseen como valor inherente. Se devuelve al presente, para mostrarnos un mundo cambiante, en el cual las categorizaciones rígidas ya no pueden sostenerse. Por lo menos, no de la manera como lo hicieron antes.

Comienza preguntándose, “Vemos pinturas. ¿Qué son, después de todo? Objetos caros, hechos a mano, y con la intención de ornamentar las paredes de los ricos o, a partir de su magnanimidad (o de sus gobiernos), para ser compartidas por grandes cantidades de gente y para darles un sentido de grandeza. Pero no permiten ningún sentido del diálogo.” (HIGGINS, 1965, 68) Con estas consideraciones, Higgins identifica el orden de mercancía que prevalece en la institución arte, misma que, en aquellos días –finales de la década de los cincuenta, principios de los sesenta— se encontraba en una crisis de sentido, función o propósito, en lo relativo a esa búsqueda que las vanguardias definen como el corpus actitudinal de su práctica.

Son precisamente los órdenes históricos y de sentido de la obra como mercancía, los que Higgins usó como elementos argumentativos para situarnos en el problema de la intermedia. Por un lado, porque las obras de intermedia producidas hasta ese momento, se mantenían en un ámbito no sólo inclasificable (sería un error, ya que Higgins elabora este discurso precisamente para identificar una posible clasificación, o mejor dicho, definición) sino intransferible, en el sentido de la obra como objeto de intercambio. Las obras de arte intermedia, hasta ese momento, se distinguían por su carácter efímero, o por el uso de materiales que no tenían el “peso sustantivo” necesario para transferirse como mercancía (durabilidad, permanencia, magnitud). Es un dilema analizado profundamente en el caso del arte conceptual, mismo que en esos años

se encontraba planteando los mismos cuestionamientos, pero desde un orden más al interior de la institución arte. Higgins respondía casi como un reflejo condicionado a los movimientos del *Pop Art* y del *Op Art*, identificándolos como “muertos, ambos, porque se confinan ellos mismos, a razón del medio que emplean, a las antiguas funciones del arte, de decorar y de sugerir grandeza, independientemente del contenido detallado de las intenciones de los artistas.” Y en otra parte añade, “No obstante, dicha escena no sólo es característica del mundo de la pintura como institución. Es absolutamente natural al (e inevitable en) el concepto del medio puro, la pintura o el objeto precioso de cualquier tipo. Este es el modo como tales objetos son comerciados, ya que ése es el mundo al que pertenecen, con el que se relacionan.” (HIGGINS, 1965, 69-70). Lo anterior nos señala, sin mucha dificultad, que la introducción del concepto de intermedia dentro del campo de las artes de finales de los sesenta, es igualmente la introducción que muchas de las prácticas del momento —las denominadas neovanguardias— hacían con respecto al papel de la experimentación, y del ataque al modernismo que se venía haciendo desde principios de la década, con el antecedente forjador de Clement Greenberg antes de la Segunda Guerra Mundial, y que en esos momentos hallaba continuidad con Michael Fried y su apego al minimalismo, particularmente con los artistas del *Op Art*.

Y tal como podemos ver, el discurso desarrollado por Higgins sigue la pauta marcada por todos aquellos que buscaban otros ámbitos de acción para la práctica de las artes. Comenzando con el establecimiento de Duchamp como precursor de obras “intermediales”, identificándolo como el artista que en realidad hace eco con la producción artística prevaleciente en ese momento, una voz que considera más relevante que la de Picasso, cuya voz considera que se desvanece, en tanto que las piezas de Duchamp “verdaderamente se encuentran ‘entre medios’, entre la escultura y algo más.” Señala al *readymade* como un objeto intermedio, “o en un sentido *intermedium*, ya que no tenía la intención de

conformar el medio puro [...] y por lo tanto nos sugiere una localización en el campo entre el área general de los medios del arte y los medios de la vida” Sin embargo, Higgins reconoce que el sostenimiento de los *readymades* dentro del ámbito de las artes intermedias no puede reflejarse en su actualidad, ya que difícilmente podría encontrarse en aquella actualidad “una obra que conscientemente se [haya] puesto en el intermedio entre una pintura y los zapatos.” (HIGGINS, 1965, 70).

Por otro lado, identifica en las obras de Robert Rauschenberg, de Wolf Vostell y de Allan Kaprow en particular, los orígenes de lo que puede denominarse como una actitud “intermedial”. Al referirse sobre todo a los procedimientos del collage o *de-collage*, Higgins pone de manifiesto que la intermedia surge como una necesidad de romper con los componentes de una obra visual. Por ejemplo, los “combinados” de Rauschenberg, serían en este caso un proceso intencional por romper con esas relaciones entre lo visual en superficie y lo visual tridimensional. Con el habitual entusiasmo de un creador, señala el proceso por el cual operaron los primeros *Happenings* de Allan Kaprow, una noción de obra que señalaría como el corazón o punto central de la actitud intermedial:

Kaprow, más incansable y filosófico, meditó sobre la relación entre el espectador y la obra. Colocó espejos en sus obras, de manera que el espectador se sintiera incluido en ellas. Esto no era suficientemente físico, así que hizo collages envolventes que rodeaban al espectador. A éstos les llamó “ambientes”. Finalmente, en la primavera de 1958, comenzó a incluir a gente de verdad como parte del collage, y a esto le llamó un “Happening”. (HIGGINS, 1965, 72)

Variaciones en torno al concepto

En una primera instancia, tenemos que lo “intermedial” se revela como una tendencia rupturista, pero no sólo se trata de una ruptura nacida al interior del programa modernista: se trata de un cuestionamiento perceptivo sobre las relaciones entre el espacio de lo visual y el espacio circundante, todo esto a partir de las nociones sobre la ruptura de aquella línea que divide el arte y la vida. Esto es, el programa de las vanguardias históricas.

Tomemos como ejemplo la siguiente consideración. Higgins nos señala que el *Happening* se desarrolla como un *intermedium*, un territorio no explorado que descansa entre el collage, la música y el teatro. No está gobernado por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo con sus necesidades. Lo que prima en dicho *intermedium* son una serie de “reglas de juego”, estructuradas o planteadas de manera que la obra viva en sí misma el proceso de creación, en cada momento, en cada ocasión que dicha obra se “abre al mundo”, si acaso podemos usar un planteamiento establecido por Heidegger. Si en el desarrollo del concepto de intermedia, su originador, Dick Higgins, nos plantea que la vía de acceso se interrumpe por un campo de percepción que tiende a separar o compartimentalizar el ejercicio de apreciación de obras, tenemos que el espacio en el que pervive una obra de esta naturaleza, también se encuentra en un espacio intermedio, entre su posibilidad de lectura abierta, y las restricciones que históricamente se han establecido con respecto a lo que una obra *es*.

En el transcurso de la definición del término, Higgins demuestra alianzas con disciplinas tradicionales, y las búsquedas al interior de estas por fusionar o establecer puntos de encuentro con otra u otras disciplinas. Es por eso que puede encontrarse una tendencia hacia la “intermedialidad” en el teatro, en todas las artes visuales, en la literatura, en la música.

Por lo tanto, nosotros podemos establecer lo siguiente: las obras de arte intermedia, en una primera instancia, son aquellas que pretenden fusionar los lenguajes que rigen el orden de las disciplinas tradicionales, históricas; segundo, que dicho proceso de fusión nace de una actitud de cuestionamiento sobre las posibilidades mismas de cada lenguaje, cuya alianza la podemos encontrar con las vanguardias históricas (con Dadá especialmente, pero también con el Surrealismo en alguna instancia, así como con el futurismo); tercero, que dichas obras pretenden revelar la naturaleza misma de las disciplinas y, del mismo modo, pretenden romper las barreras que separan al arte de la vida. Sin embargo, hay otro factor principal que debe considerarse.

Uno de los aspectos que Higgins resalta en sus reflexiones sobre el arte intermedia es la posibilidad de que se trate de una innovación más que de otro procedimiento más de producción artística. Tal y como lo cuestiona, “[...] ¿sería más razonable considerar el uso de la intermedia como una innovación histórica irreversible, más comparable, por ejemplo, al desarrollo de la música instrumental que al desarrollo del romanticismo?” (HIGGINS, 1965, 73).

Las implicaciones de dicha pregunta son variadas. Por un lado, tenemos que el arte intermedia entraría a un plano de concepción de obras donde los procesos de fusión se darían de manera más natural que antes; si consideramos el punto de vista de que las obras, tal y como las concebimos en su sentido tradicional, fueron más o menos establecidas en todo su posible rigor de manera arbitraria (ahí donde, por ejemplo, se concibe la pintura como algo que pertenece al marco del lienzo o el soporte montable, o donde el teatro se considera dentro del marco del espacio teatral, dentro del marco del espacio narrativo de un guión estructurado bajo un orden tradicional) tenemos que todo el ejercicio de creación dentro del programa modernista no modifica, en su esencia, aquel establecimiento de las obras que le otorgan su caracterización rígida. En este sentido, Picasso despliega las posibilidades del lenguaje plástico

mas no modifica la concepción misma de percepción de una obra pictórica. Lo mismo puede decirse de toda la gama de las artes visuales producidas en el siglo XX, cuyo objetivo principal era el de lidiar con la superficialidad del espacio pictórico, de recurrir a un entendimiento del lenguaje para subvertirlo, abstraerlo, sintetizarlo, ponerlo en evidencia, cuestionarlo, problematizarlo, pero *jamás rompiendo con el orden que lo establece perceptivamente como obra.*

El rompimiento con dicha condición, es la apuesta que hace Higgins para el arte intermedia. El rompimiento implica un procedimiento, una actitud y a la vez una apuesta por transformar el orden perceptivo de las obras. El propósito es, precisamente, encontrarnos con manifestaciones, sucesos, momentos, e incluso “cosas” que posean los elementos de las disciplinas, pero fusionados de tal manera, que construyan una manera distinta de procesar su análisis, muy particularmente sus horizontes de percepción: muy veladamente, Higgins nos está diciendo que, así como la perspectiva clásica transformó el orden simbólico de percepción del mundo, la obra “intermedial” apuesta a transformar nuevamente los lenguajes que rigen ese orden simbólico que rige la percepción humana en la modernidad.

El concepto y su inserción
en el ámbito de la teoría y la historia
del arte contemporáneo.

Existen dos ámbitos de discusión central en torno al arte intermedia, que Higgins desarrolló dentro del mismo texto: *Sinestesia e Intersentidos*. . fue un texto publicado en 1965, que cumplía unas funciones específicas dentro del contexto histórico que prevalecía en las artes de la época, pero este mismo texto fue revisado y reflexionado por el mismo autor en 1981. En dichas apostillas, Higgins nos señala que,

“En 1965, cuando fueron escritas las palabras anteriores, la intención era simplemente la de ofrecer una manera de ingresar a obras que ya existían, cuya poca familiaridad con respecto a sus formas era tal, que muchos espectadores, escuchas o lectores potenciales, no se sentían ‘atraídos’ a ellas.” (HIGGINS, 1981, 80).

Esto nos indica que en el mundo de las artes había una proliferación de obras que reunían los requisitos del arte intermedia, pero cuyos públicos tenían problemas para enfrentarlos o sacar de ellos un sentido determinado. Es un discurso conocido dentro del campo de la historia del arte contemporáneo, que algunos han señalado como las tendencias de las “neovanguardias”, otros dentro

del ámbito de las revoluciones culturales suscitadas en la década de los sesenta, traídas a colación por los movimientos sociales y políticos de la época. No obstante, lo que nos interesa rescatar de los planteamientos de Higgins en torno al arte intermedia son aquellos elementos que utiliza para definirlos, no el contexto histórico en el cual comenzaron a identificarse dentro del campo de las artes. De cualquier manera, es necesario reiterar que los principales textos que históricamente situaron una tendencia “intermedial” en las artes, no se desligaban mucho del contexto histórico que los rodeaba.

Es por eso que llama la atención un punto que declara el artista en torno a dicho contexto. Al agrupar un cierto tipo de manifestaciones artísticas que se iban produciendo en su tiempo (los poemas concretos, los Happenings, la poesía sonora, las ambientaciones, entre otros) Higgins declara sobre el destino que les sería asignado, al decir “sin la intervención de la historia o de los juicios históricos; se trataba de un arte cuyos horizontes [de percepción] se acercarían mucho a los propios.” (HIGGINS, 1981, 84). Esto tiene un par de implicaciones que necesitan resaltarse, con la finalidad de comprender el sentido que el artista quería darle a las obras de arte intermedia.

Por un lado, tenemos que el campo de la historia y/o el estudio de las artes, de 1970 en adelante, en particular el “juicio histórico” al que se refiere, separa la producción de este tipo de obras, de las posibilidades a las que se estaban dirigiendo. Un estudio que desde mi punto de vista no ha tenido una revaloración clara o más profunda, ya que todas estas manifestaciones entraron históricamente en el campo de las “neovanguardias” antes mencionadas, y se identificaron como aquellos movimientos, manifestaciones y colectivos que pretendían “revisar” los programas establecidos por las vanguardias históricas. Por otro lado, tenemos que las pretensiones en torno a las posibilidades que ofrecían estas obras, estaban más encaminadas a romper con el orden perceptivo de las obras de arte, no sólo en torno a un cuestionamiento sobre las obras, los

artistas o el arte como tal, sino en torno a los modos u “horizontes de percepción” que una obra, y particularmente una obra “intermedial”, pudiera suscitar en el espectador.

En cuanto al primer punto, hay que reconocer el ámbito de acción al cual se suscribieron aquellos artistas que se encuentran dentro de la llamada “neovanguardia”: por un lado, tenemos a los artistas que recuperan, en cierto sentido, una *maniera* vanguardista, una estilización de los signos que conforman el cuerpo de las obras de las vanguardias históricas. En este rubro cabe destacar la obra de Warhol, por citar un ejemplo. Cuando Higgins se refiere a que los *readymades* producidos a partir de que Duchamp los propuso como obras dotadas de sentido, ya no se encuentran en ese intermedio “entre una pintura y los zapatos”, quiere decir que el sentido del *readymade*, no como obra, sino como deliberada proposición “intermedial”, de fusión de los universos del arte y la vida cotidiana de los objetos, deja de existir en las propuestas de obra de figuras como Warhol. Los *Brillo Boxes* poseen toda la virtud estilística de la propuesta de presentación del objeto, pero irrumpe con la “intermedialidad”, ya que pone al frente la superficie del objeto, y en todo momento, éste se presenta, de alguna manera, cargado de valores estetizantes que celebran —irónicamente, cínicamente— la condición mercantil del objeto de arte. Sea esta una pintura o la reproducción múltiple de cajas de jabón, lo que nace de su presentación, en el mejor de los casos, puede llevarnos a considerar los valores tácitos obtenidos de una sociedad de consumo, mas no nos lleva a reordenar los encuentros y desencuentros que tenemos con las presencias que los sentidos obtienen de la realidad. En cierto modo, este punto es al que apela aquella otra vertiente de las llamadas neovanguardias.

En ellas se ubican artistas que pretendían someterse al programa de las vanguardias históricas desde la perspectiva de una transformación de los sistemas tradicionales de representación. Dicha transformación se encuentra en

el primer orden de las búsquedas del arte intermedia. Su inserción en la historia debe estar encaminada hacia este ámbito de acciones que proponían quienes producían obra a partir de esa “actitud intermedial”, que vendría llevando a establecer al arte intermedia como un antecedente histórico de transformaciones del orden perceptual que no veremos sino hasta mucho después.

¿Cómo es una obra de arte intermedia?

Hagamos a un lado por el momento la cuestión sobre el sostenimiento histórico que Higgins trata de otorgarle al arte intermedia, para entonces ubicarnos en el tema sobre la “actitud” o “modo de operar” al momento de crear una obra de esta naturaleza. Es este el elemento primordial que nos permitirá definir más claramente no sólo al arte intermedia, sino el sentido que las obras pueden tener.

Higgins señala lo siguiente:

En la intermedia, [...] el elemento visual (la pintura) está fusionado conceptualmente con las palabras. Podemos tener una caligrafía abstracta, una poesía concreta, una “poesía visual”, que no [se trataría de] cualquier poema [que contenga] un fuerte elemento visual, y es que el término a veces se usa para tomar en cuenta obras visuales en donde aparece un poema, muchas veces como una fotografía, o donde el material visual fotografiado es presentado como una secuencia con una gramática propia, como si cada elemento visual fuera la palabra de un enunciado [...] (HIGGINS, 1981, 76)

No si bien nos está presentando un ejemplo determinado (la de la relación entre la poesía y la visualidad, a partir de las distintas propuestas de poesía que señala en la cita) el aspecto clave que hay que considerar es el de la acción de “fusionar conceptualmente” lo visual y lo textual. Dicha fusión, en el caso de la obra de arte intermedia, prevalece al interior de la obra como un todo, inseparable de la otra parte, de manera que el resultado es, precisamente, un “intermedio” entre una cosa y otra.

Un problema con el que nos podemos hallar al momento de explicar cómo es una obra de arte intermedia, es que, nuevamente, el término no es prescriptivo: Higgins no se jacta ni presenta un modelo para hacer grandes obras u obras novedosas. Solamente dice que las obras “intermediales” existen. Y su énfasis, su intento por conformar una teoría determinada sobre el concepto, es el de identificar su modo de operación.

El principal modo de operación se encuentra en la identificación del proceso u operación creativa en la cual se fusionan los conceptos al interior de un medio u otro. Para definir una obra “intermedial”, hay que poner al frente aquellos elementos conceptuales con respecto a un medio u otro, que están operando al interior de la obra, y que a su vez, se convierten en la única manera en que dicha obra pudiera *ser*.

La mayoría de las obras que Higgins utiliza como ejemplos de arte intermedia, pertenecen a ejercicios y experimentaciones que ya han dejado su huella como parte de la producción artística del siglo XX, no obstante la dudosa proclividad que se tiene hacia su carácter experimental, pasando por alto los procedimientos involucrados en dicha experimentación. Dado que la presente tesis no tiene la intención de concentrarse en un tipo específico de obra de arte intermedia, sino de concentrarse en el concepto en sí —y todas las aproximaciones que nos llevasen a un entendimiento más pleno de sus propósitos— señalemos que la obra de arte intermedia procura identificar los

puntos de encuentro entre un lenguaje y otro, o entre un medio y otro (este será un punto a clarificar posteriormente), para sostenerse justo en ese sitio o “espacio intermedio”. Nominalmente, muchos de los nombres aportados a estos tipos de obras gozan (o adolecen) de ser identificados por la fusión de los medios que se encuentran en ellas: poesía visual, poesía sonora, música de acción, notaciones musicales gráficas, novelas visuales; por otro lado, tenemos a los *Happenings*, posteriormente modificados en el curso de la práctica artística hasta convertirse en performance, o acciones de arte; por otro lado, tenemos aquellas prácticas que tratan de nublar las relaciones entre el carácter de un objeto (un libro) y su sentido de percepción (un libro que sólo se presenta como libro, mas no posee la función habitual de tener contenido, sea este texto, ilustraciones, o una combinación estructurada de ambas; en este caso, tomaríamos como ejemplo la posible elaboración de un “libro-escultura”)

La intermedialidad, por lo tanto, produce una suerte de revelación de los lenguajes que rigen el carácter o condición de una disciplina, una reflexión en torno a los procesos de recepción de las obras de arte, y de los procesos de acción/inacción que se suscitan al interior de una experiencia vivencial que se somete al marco de una obra de arte. La poesía visual, por ejemplo, se sostiene por las búsquedas de relaciones entre lo visual y lo textual que se presentan como conjunto armónico; un libro-escultura, a grandes rasgos, se maneja en ese sitio intermedio que revela la naturaleza del objeto mismo; un *Happening* (y en un menor grado un performance), trata de situarnos en un instante vivencial que se presenta como manifestación artística, o dicho de otra manera: el *Happening* puede leerse —aunque esto sería una percepción ya demasiado enfática en torno a las posibilidades de este tipo de arte— como una representación de los intentos por fusionar el arte y la vida.

En todos estos casos, lo que tenemos al frente, lo que se pone de manifiesto, lo que es en sí la obra de la obra, descansa en el *procedimiento*. El

arte intermedia es un procedimiento de fusiones que ponen de manifiesto el mismo acto de fusión. La primera lectura de cualquier obra de arte intermedia nos encamina hacia ese espacio intermedio. Lo que prima en este tipo de obras es, precisamente, la manifestación de los actos combinatorios, que entablan un diálogo con las posibilidades y los límites de los medios o lenguajes. No sólo se trata de que lo que pone de manifiesto la obra es el proceso. Lo que vemos es procesal en sí.

En su “Declaración sobre la intermedia”, Higgins nos plantea uno de los fundamentos de dicho proceder:

Durante los últimos diez años, los artistas han cambiado sus medios para acomodarse a esta situación [la fusión de medios], al punto de que los medios han roto con sus formas tradicionales, y se han convertido en simples puntos puristas de referencia. La idea ha surgido, como combustión espontánea en el mundo entero, de que dichos puntos son arbitrarios y sólo útiles como herramientas críticas, al decir que tal y cual obra es básicamente musical, pero también poesía. *Esta es la aproximación intermedial, la de enfatizar la dialéctica entre los medios.* (mi énfasis). (BIBLIOG. Published in: Wolf Vostell (ed.): Dé-coll/age (décollage) * 6, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, July 1967

Haciendo a un lado los aires de entusiasmo creativo que revelaría un análisis de estas declaraciones (nacidas, sobre todo, de una actitud de determinante alejamiento con el discurso teórico-académico de las artes, actitud que veremos en el transcurso de toda su obra teórica), lo que nos interesa son dos elementos: la identificación de esos “puntos de referencia arbitrarios” que establecen la naturaleza de un medio, y el modo como una obra intermedia pretende establecer una “dialéctica entre los medios”.

Para el primer punto, es necesario remarcar el hecho de que mucha de la práctica artística que sustenta el tipo de obras que podemos llamar “intermediales”, nace de un planteamiento que viene de las vanguardias

históricas y que, en algún momento, permitió revelar el carácter frágil sobre el cual se sustentaron las disciplinas. Si bien esto es algo que he señalado anteriormente, aquí encontraremos un énfasis más clarificante de la distinción.

Reconocemos que, históricamente, las separaciones de las disciplinas nacen de una necesidad por establecer puntos de referencia que permitan distinguir dónde comienza y dónde terminan las “posibilidades de producción/comunicación/expresión” de una obra, visión occidental que nace de la modernidad, y que en la perspectiva simbólica, el enmarcamiento –pictórico, tridimensional, escenográfico—y en la relación entre lo real y su representación, encontramos los elementos que las sostienen de tal manera. Es así como prevalecen determinadas aproximaciones “históricas” de la pintura, de la música, de la escultura (que a pesar de sostenerse en un cuestionamiento del plano tridimensional, no se deshace de su condición totémica, por ejemplo), no sólo en su modo de operación sino también en su modo de recepción y percepción. Este modo de recepción y este modo de percepción, se sostienen sobre una base arbitraria, contingente si se quiere, que dicta, define y distingue, los órdenes que debemos utilizar para identificar cuándo aquello que vemos es una obra de arte.

Por consiguiente, es por este conducto que el arte intermedia llega a revelar la condición arbitraria que le da sostenimiento a estos “tipos” de obras. En el proceso dialéctico surge la clarificación de que dichas obras nacieron de una construcción histórica determinada. Por lo tanto, la “intermedialidad” es al mismo tiempo un proceso de interrupción, o lo que yo llamaría de *trastoque*. Parte del ejercicio de investigación que plantea esta tesis es revelar cómo el arte intermedia produce dicha interrupción.

¿Medios o lenguajes?

Uno de los problemas de la definición de *intermedia* se encuentra en el entendimiento que su autor tiene de la palabra “medio” y su relación con esa otra acepción particular que se tiene para hablar de lo mismo, esto es, “lenguaje”. Considero necesario establecer una serie de diferencias puntuales sobre ambas, al tiempo que se identifiquen las semejanzas.

Higgins se refiere constantemente al arte intermedia como una tipología de obras que “caen entre medios”, lo cual significa que tal obra colinda entre los valores inherentes a un medio expresivo y otro. Sin embargo, existen otras perspectivas relacionadas con estos medios expresivos. Por un lado, tenemos que se interpone el término “lenguaje” para denominar a dichos valores inherentes. Asimismo, el término “disciplina” entra en juego cuando uno trata de definir o identificar una obra intermedial. Pongamos el ejemplo de la pintura para establecer estas diferenciaciones.

La pintura, como medio expresivo, como el marco desde el cual se produce un signo comunicativo, posee elementos concretos que la distinguen como tal, en su sentido histórico, tradicional, formativo, etc. Independientemente de las variaciones o del manejo de los recursos representacionales a disposición de su creador, normalmente un espectador común tiene una idea clara de que está frente a un signo que comunica a través de un *medio* denominado pintura.

Desde otro punto de vista, aquel que precisamente denomina a aquello que se presenta como signo (visual, textual, sonoro) tenemos que también puede denominarse *lenguaje*. La pintura posee su propio lenguaje, proveniente del ejercicio plástico, de las reglas de composición, de un orden perceptivo que puede rastrearse desde orígenes primigenios hasta la fecha. Esto es, la pintura

posee un *código comunicativo propio*, y por lo tanto, se dice que posee su propio *lenguaje*.

Cuando se habla de *disciplina*, sin embargo, se está sosteniendo que la obra que se produce pertenece a un ámbito determinado de producción, dotada de técnicas y habilidades determinadas, que nos ubican dentro de la praxis misma de las artes. El sentido de la palabra *disciplina* nos habla de un orden determinado de entendimiento sobre “cómo debe producirse” una obra, esto es, cuando hablamos de *disciplina*, implica que debe elaborarse a partir de principios que nacen de la práctica constante, de la “artesanía” del oficio. Por lo tanto, cuando hablamos de *disciplina*, hablamos de un entendimiento tradicional, histórico de las artes, aquellas que partieron denominándose “Bellas Artes” y que forman parte del cuerpo de conocimientos prácticos que ejercería cualquier persona que se dedique a ejercer el oficio.

Hay una confusión latente en la manera como Higgins despliega sus denominaciones en torno a la palabra “intermedia”. Ya que, como artista, su visión se apega a percibir los tipos de obras como “medios de expresión”, pero por otro lado, reitera en sus denominaciones que la operación “intermedial” está relacionada con las interacciones que pueden llevarse a cabo entre dos o más medios posibles. Y es aquí donde la denominación se inclina más a identificarse no como medios sino como *lenguajes*.

Si partimos de la idea de que Higgins concibe la palabra “medio” como “medio expresivo”, tenemos que las obras intermedias son aquellas que se combinan de manera que producen algo que es el resultado de “medios mixtos”. Pero Higgins insiste que hay una diferencia entre el arte intermedia y los medios mixtos:

La *intermedia* cubre aquellas formas artísticas que son híbridos conceptuales entre dos o más medios tradicionales, tales como la poesía concreta (arte visual y poesía), los Happenings (arte visual, música y

teatro) y poesía sonora (música y literatura)...[existe] una confusión descuidada con los “medios mixtos” (en los cuales los elementos siguen siendo distintivos aunque simultáneos) (HIGGINS, 1997, 139)

Haciendo alusión al punto como concluye esta cita, la diferencia entre fusión de medios y mezcla de medios se encuentra en el carácter distintivo que la obra revelaría en cuanto a los medios utilizados. Esto querría decir que la obra de arte intermedia no los revela, sino que asume un proceso de hibridación. Llamémosle “mestizaje” entre los medios.

En otros momentos, Higgins nos habla de “síntesis” que surgen de una estructura matriz pero que nublan cualquier posibilidad de definir la obra a partir de categorías que han sido determinadas “históricamente”. Es un sitio donde convergen las condiciones operantes de dichas obras, o de dichas categorías históricas.

Cuando Higgins se refiere a las obras intermediales como “híbridos conceptuales entre dos o más medios tradicionales”, se entiende que en el proceso de hibridación, con lo que realmente se está experimentando, o mejor dicho, lo que se encuentra en proceso de indagación, son las reglas mismas, los valores mismos inherentes al medio expresivo. Pero desde la perspectiva de otras aproximaciones académicas –como por ejemplo, la semiótica—tendríamos que hacer a un lado el término “medio” e insertar el término “lenguaje”, ya que cualquier proceso de indagación, auscultación de las reglas o condiciones inherentes a, por ejemplo, la pintura, nos obliga a pensar en ésta como productora de signos: desde los valores de la forma, el color, la textura, pasando por la conformación perspectival simbólica, hasta llegar a la producción iconográfica, todos estos determinan que la pintura se rige por una sintaxis determinada. Lo mismo puede decirse de la literatura, de la música, del cine. Vistas a su vez como disciplinas, en el caso de que éstas se mezclen, efectivamente lo único que producirían sería una simultaneidad de disciplinas

en las cuales el carácter definitorio de cada una la separaría de la otra. Lo que las separa, por decirlo de algún modo, es precisamente esa sintaxis, esa “gramática” visual, sonora, textual que forma la base de la percepción esencial de uno u otro tipo de obra.

Pero si el objetivo es tratar de fusionar los modos de operación inherentes a una u otra disciplina, mismo que desde la perspectiva de Higgins vendría siendo la naturaleza misma del arte intermedia, si el objetivo es, por ejemplo, recurrir a reglas compositivas de la música para producir una pintura (que no se trata de un ejercicio de impulsos o gestos intuitivos que surgen al momento de escuchar música cuando se pinta, sino de utilizar, por ejemplo, el dodecafonismo como base estructural para la producción de imágenes, o por otro lado, los puntos de fuga para la construcción de una melodía) y si añadimos el hecho de que la obra resultante –objeto, producto, experiencia— no pueda identificarse como una cosa u otra –una pintura-canción—lo que tenemos entonces es que no la intermedia no opera solamente *desde* los medios, sino desde los *lenguajes* propios de dichos medios.

Pero esto incluso nos devuelve a la perspectiva de que es el ámbito académico al que se refiere, el que definirá uno u otro modo de utilizar el término. El propósito de este análisis, no obstante todos los planteamientos aquí vertidos, no es el de poner en tela de duda el uso de la palabra “intermedia” para referirse a un tipo de obras, sino el de poner en evidencia, a través del uso de dicho término, cuáles son todas las implicaciones –de orden comunicativo, de orden compositivo, de orden estético, etc.—que entran en juego cuando se trata de identificar, y de analizar, este tipo de obras.

Puede concluirse que los términos *medios*, *lenguajes* e incluso el de *disciplinas*, son intercambiables al momento de identificar estas obras. Sin embargo, lo que debe operar aquí es el uso de estos tres términos como auxiliares que realimentan y circunscriben de una manera más definitiva al arte

intermedia. Puede hablarse desde un punto de vista histórico y plantear que la intermedia es la producción de obras que fusionan dos o más disciplinas; puede también decirse que los medios conceptualizados se utilizan en la intermedia para producir una obra que recaea entre uno y otro; asimismo, puede plantearse desde términos lingüísticos, analizando la *intersemiosis* que pervive en una obra de esta naturaleza. Los tres términos contribuyen a tener una comprensión más amplia del arte intermedia, y sobre todo de sus implicaciones.

La intermedialidad y la historia

Pero volvamos un poco a una afirmación primera, la que nos dice que Higgins sitúa el ejercicio intermedial como proceso natural de creación, perteneciente al desarrollo histórico de las artes.

Si bien es cierto que Higgins no lo había previsto al inicio de sus estudios sobre el tema, estudios adicionales que llegó a realizar, tales como la historia de la poesía de patrones, así como sus indagaciones en torno a las notaciones musicales graficadas (mismas que realizó posteriormente a que acuñara el término de “intermedia”) tenemos que subrepticamente se fueron acomodando los resultados mismos de sus investigaciones (básicamente se trata de un trabajo monográfico) para indicarnos que la intermedia ha sido una inquietud que surge desde los inicios de la creación artística, en el sentido de su contexto como producto o artefacto cultural. Asimismo, los planteamientos teóricos que forman hoy la base del estudio sobre arte intermedia, surgieron de una necesidad por desvincular la práctica de sus artistas coetáneos, con aquellas nociones de vanguardia que, desde su punto de vista, alejaban a los públicos de un posible acercamiento más directo.

Higgins señala en sus escritos que fue Samuel Taylor Coleridge quien, en 1812, por primera vez utilizó la palabra intermedia, “exactamente en su uso contemporáneo, que es el de definir obras que conceptualmente caen entre medios ya conocidos” nos afirma. Y como parte de esa búsqueda por establecer los parámetros que de alguna manera definieran lo que él y sus coetáneos realizaban en el ámbito de las artes, Higgins decide propagar el término en sus

publicaciones, “como parte de mi campaña para popularizar lo que [en aquél entonces] se conocía como ‘*avant-garde*: sólo para especialistas’, para desmitificarla, si se quiere. . .” (HIGGINS, 1981, 86). La desmitificación es producto de un contexto histórico (la década de los sesenta) que propugnaba por un rompimiento con la institución arte, cuyos efectos sabemos hoy en día produjeron muchas de las propuestas que se hallan dentro de ese periodo histórico: principalmente, aquellas que elaboraron un ejercicio de desmaterialización de la obra, y cuyas vertientes las llevaron hacia la producción de performances, acciones de arte, objetos efímeros, obras de arte conceptual, entre otras.

Higgins inserta, dentro del ámbito de la producción de obras que realizaban los artistas del movimiento Fluxus, a aquellas que mejor apelaban a la idea de la intermedialidad como un *tipo* de obra que desafía una clasificación segura y definitiva.

Por otro lado, si bien el ensayo *Intermedia e Intersentidos* tuvo sus orígenes en su editorial, llamada *Something Else Press* (reconocible el nombre en Sudamérica, posiblemente, a partir de el ensayo que da inicio al libro *La Vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar), uno de los objetivos que el mismo autor estableció desde el principio, era el de posibilitar la difusión del tema y del concepto en otras instancias; de este modo, dicho ensayo ha sido publicado en diversas antologías, revistas y demás, y si bien esto ha formado parte de la permanencia del término en ciertos círculos de análisis y estudios sobre arte (aunque más particularmente, el reconocimiento del término ha sido más identificado por creadores que por críticos, historiadores o teóricos de arte) es una de las razones por las cuales dicho concepto se ha mantenido también dentro de ciertos márgenes, motivo por el cual se sugiere la posibilidad de revelarla como un antecedente histórico de la práctica artística actual.

Esta es una de las razones por las cuales la definición de arte intermedia ha sido una categoría complicada para definir ciertos tipos de obras, cuya finalidad última es, precisamente, establecerse en el intermedio entre “una cosa y otra”. La historización de los últimos cincuenta años en el campo de las artes señala puntos de crisis y enfrentamientos con la institución arte, pero el ejercicio de lectura y la búsqueda de sentidos de las obras –muy particularmente el tipo de obras de las que hablamos—se ha relegado al trabajo de teóricos culturales, estudios postestructuralistas y de análisis semiológicos. En su debido momento, abordaremos cómo se manifiesta la contraparte teórica en torno a estas manifestaciones artísticas.

Sin embargo, hay otro factor crucial en la determinación de intermedia como un término que ayude a desplegar un procedimiento de trabajo o de creación artística. En los comentarios que Higgins realizó en torno al ensayo *Intermedia e Intersentidos*, los cuales estamos analizando en estos momentos, nos señala:

Nuevamente, el término no es prescriptivo; no se jacta ni presenta un modelo para hacer grandes obras u obras novedosas. Solamente dice que las obras intermediales existen. El error en la comprensión de esto nos llevaría al tipo de error de pensar que la intermedia es necesariamente fechada en el tiempo por su naturaleza, algo que tiene sus raíces en los sesenta, como si fuera un movimiento artístico de ese periodo. Nunca hubo ni nunca habrá un movimiento intermedial. La intermedialidad siempre ha sido una posibilidad ya que, desde tiempos antiguos, y aunque algún comisario bien intencionado podría tratar de legislarlo como formalista y por lo tanto anti popular, sigue siendo una posibilidad, dondequiera que exista el deseo por fusionar dos o más medios. (HIGGINS, 1981, 87)

Por lo tanto, así como podemos rastrear los orígenes del término “arte intermedia”, podemos identificarlo como una manera de señalar tipos de obras que poseen características determinadas, aunque no como un procedimiento o manera de hacer arte. Para lograr lo primero, Higgins trabaja, nuevamente, desde la perspectiva de lo que estas obras “no son”, y lo establece diciendo que ni forman parte de un movimiento, ni se busca una formalización del procedimiento, ni tampoco podemos fecharla en el tiempo. Es así como establece que, más que nada, las obras “intermediales” nos hablan a través del elemento de la posibilidad.

¿De dónde surge la necesidad de no querer encasillar una práctica artística? Ciertamente, parcialmente viene de un contexto histórico que no deseaba el encasillamiento; pero por otro lado, había una infinidad de “actitudes” con respecto a prácticas artísticas que entablaban una dialéctica con el problema del arte y su consiguiente crisis. Podemos identificar, a través de documentos tales como el ensayo *Intermedia e Intersentidos*, los orígenes de la definición, o del modo como fue utilizada en el marco de una reflexión sobre ciertos tipos de obras. Lo que no podemos hacer es caer en una formalización de la práctica, ni tampoco de un enmarcamiento histórico de su producción. La pretensión del autor fue, desde mi punto de vista, la de generar el suficiente espacio abierto como para que la “posibilidad” de creación de este tipo de obras, se mantuviera asimismo abierta. Si bien no trataré de formalizar el procedimiento o de realizar una lectura definitiva del arte intermedia, el objetivo de este estudio es el de señalar las características operativas del concepto, que nos encaminaría, por ejemplo, a encontrar ese “espacio intermedio”, así como los factores que han contribuido, históricamente en el arte, culturalmente en nuestro entorno, para que la “intermedialidad” prevalezca como un modo particular de obras que revelan elementos de percepción y de nuestra relación con los sentidos. No obstante, la historia del concepto nos ayuda a reconocer su maleabilidad en el

La intermedia como práctica inherente a las vanguardias históricas: un cuestionamiento sobre el *ser* y el *percibir* de la obra.

No obstante Higgins plantea que el ejercicio de fusión de medios o lenguajes forma parte de un enfrentamiento natural e histórico de creación artística, él mismo identifica un momento de producción de arte intermedia, una suerte de antecedente histórico, en los experimentos realizados por las vanguardias históricas, mismas que nacen como un programa de reconducción del orden simbólico y representativo de las artes en el siglo XX. El futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, en esencia, y con el beneficio del tiempo, podremos verlos como el resultado de una búsqueda por re-sensibilizar el proceso creativo, que a su vez se trata de una re-sensibilización con el orden de la realidad, introduciéndose a nuevos conceptos y al mismo tiempo a nuevas aproximaciones perceptivas en torno a la producción artística, lo que en algún momento para las vanguardias históricas fueron una serie de “intentos”, posteriormente se convirtieron en una actitud particular frente al fenómeno de la obra artística. La obra de arte intermedia creada por la generación de artistas a los que pertenece Higgins, por lo menos históricamente, es la heredera de dichos intentos.

Podemos reconocer que las artes son el resultado de asociaciones e indagaciones en torno al “ser” de las cosas que advertimos en la naturaleza, producto de interiorizaciones que, en un momento dado, se ponen al servicio de una habilidad física, intuitiva y racional, encaminada a la representación. Cuando el campo se abre hacia una subjetividad que hipersensorializa su relación con el mundo –y esta noción puede leerse como el sostén del arte de la modernidad concebida a partir del siglo XIX—tenemos por un lado que lo que llamamos “obra” o “arte” es el resultado de indagaciones en torno al ser de los objetos, al ser de las formas, lo cual lleva a una deconstrucción del orden

perceptivo, de la relación interna y externa que tenemos con dichos objetos y, por otro lado, tenemos la muy llamativa noción de que dichas exploraciones pueden conducirnos a un replanteamiento del modo como percibimos ese mundo. La apertura de esta subjetividad nos abre a ese “mundo” y a esa “tierra” heideggereanas, lo cual conduce a una pretensión por programar o agendar una estrategia de transformaciones de la relación que tenemos con el orden simbólico. He ahí la necesidad que encontraron tanto las vanguardias históricas como las llamadas neovanguardias por producir manifiestos.

Muy por encima de lo que Peter Bürger establece en su libro “Teoría de la Vanguardia”, las afirmaciones anteriores nos postularían que las vanguardias apelaban no sólo a una autocrítica de la institución arte, resultado de una búsqueda por hacer autónoma la práctica del arte, sino que, en el mismo ejercicio de producción, se suscitan procesos de otro orden; muy particularmente, del orden “intermedial” que nos concierne. Consideremos lo anterior a la luz de la siguiente cita:

[...] las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra. De este modo, cuando se habla de la función de determinada obra, se hace en base a un discurso metafórico, pues las consecuencias observables e inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con las obras de este tipo en una determinada sociedad, es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad. (BÜRGER, 1974, 48)

Y es así como Bürger introduce a la *institución arte* dentro del ámbito de los marcos de interpretación (o de recepción) posibles para el análisis de una obra. Sus posibilidades, su condición y su *ser* obra, de aquí en adelante, sólo pueden sugerir un grado de profundidad al interior de un campo o institución, al

interior de una estructura social determinada, misma que señala el funcionamiento de las obras, viendo la obra como producto cultural. Pero no se toma en cuenta que dicha obra también es una productora de *sentidos*. Dichos sentidos los proporciona no sólo la cultura de donde emergen las obras, sino de las búsquedas e indagatorias que surgen al interior del proceso creativo. Desde el punto de vista de Bürger, éste es “un proceso racional entre diversos procedimientos,” y que “Semejante reconstrucción de la producción artística, supone no sólo un grado relativamente alto de racionalidad en la producción artística, sino, también, que los medios artísticos se disponen con libertad, es decir, que ya no estén ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual – aunque mediadas—se reflejan las normas sociales.” (BÜRGER, 1974, 55).

Desde esta perspectiva, cualquier intento por aproximarse a la producción de una obra indica que esta es el resultado de un condicionamiento – la norma social—que nada tiene que ver con ese otro condicionamiento que hallamos en el proceso revelador de la obra “intermedial”: la norma *perceptivo*.

Cierto, esto nos indicaría lo que Bürger argumenta contra la tesis de Adorno, en la cual se sostiene que es la forma lo que prevalece históricamente en las obras. Señala en un momento que

El aspecto del contenido en las obras de arte, sus “afirmaciones”, retrocede siempre con relación al aspecto formal, que se ofrece como lo estético en el sentido restringido de la palabra. Este predominio de la forma en el arte, aproximadamente desde la mitad del siglo XIX, se ve desde el punto de vista de la estética de la producción como disposición sobre el medio artístico, y desde el punto de vista de la estética de la recepción como orientación hacia la sensibilización de los receptores. (BÜRGER, 1974, 58)

Por un lado, su argumento reside en el hecho de que esto es insostenible para producciones artísticas de la antigüedad. Pero no podemos negar –y es quizá por eso que el mismo Higgins ha recurrido a la historia de las formas artísticas para apoyar sus nociones sobre arte intermedia—que efectivamente, sí puede encontrarse, por un lado, una producción de sentidos que nace de la experimentación o indagación con las formas o técnicas: la perspectiva simbólica, por ejemplo, no sólo es un producto cultural e histórico, incluso hasta político, sino también un productor de sentidos formales en torno a la relación con la realidad, con la naturaleza, al modo como percibimos el mundo. Bürger sostiene, a partir de Marx, que “las categorías abstraídas poseen ‘validez plena’ sólo para y en el seno de las relaciones cuyo producto constituyen” (BÜRGER, 1974, 59). Sin embargo, no podemos negar que han existido categorías que son procesos instrumentales nacidos de la evolución de las técnicas y las tecnologías (hijas de la ciencia como la perspectiva, luego la cámara oscura, y así sucesivamente) y que dichas categorías se convierten, con el paso del tiempo, en una suerte de código heredado sobre el cual los procedimientos establecen, por un lado, ciertos límites en el campo de significación de la producción artística, pero que por otro lado, revelan ciertas condiciones históricas que conformaron el orden simbólico en el que nos hallamos. De lo contrario, la perspectiva lineal, la relación que tenemos con la letra impresa, los elementos que exigimos como auditores en la apreciación musical (melodía, ritmo y armonía), como ejemplos, estarían en un constante proceso de cuestionamiento, y no se nos presentarían como elementos *de facto* inherentes a toda creación o a todo ejercicio de comunicación. El arte del siglo XX es, en cierto modo, el revelador de dichos límites. Y si bien es cierto que la producción artística de las vanguardias históricas no desarrolló ningún estilo determinado de producción artística, lo que sí enmarcó fue la inclusión de una actitud (de autocrítica, de indagación sobre las posibilidades de sentido de las obras) frente al arte y sus posibilidades

para otorgar conocimiento, esto en sí mismo una categoría histórica que viene desde la antigüedad (ver *Poética*, de Aristóteles).

Las vanguardias históricas, por un lado, se establecieron como programas de reconfiguración del orden social: el objetivo se encaminaba a “romper esquemas”, unos desde la postura del nihilismo exacerbado (Dadá) otros desde una postura que romantizaba la utopía y apelaba a una reconstitución de la humanidad y el modo como se organiza socialmente (el lado más “radical” del Surrealismo, particularmente el impulsado por André Bretón). Todo esto dirigido a revelar las condiciones de la institución arte, a partir de un ejercicio de autocritica. Sin embargo, dentro de estos programas, dentro de estas pretensiones, existían (y existen) una serie de planteamientos que sugieren una relación distinta, una relación “otra” con el ejercicio de producción artística y su relación con el campo de las percepciones.

Esa relación “otra” es la que se encuentra en la base de la creación “intermedial”. Y desde mi punto de vista, es único el sitio desde el cual puede revelarse la condición histórica de la “intermedialidad”.

Cuando Higgins aborda el tema de la vanguardia como práctica histórica, lo hace desde una postura de entusiasmo frente a lo nuevo: “[...] siempre hay una vanguardia, en el sentido de que alguien, en alguna parte, siempre está tratando de hacer algo que añada posibilidades para todo mundo, y que ese todo mundo, un día, seguirá a esa persona y usará cualquier innovación que haya sido elaborada como parte de su habilidad manual.” Y dentro de la misma idea, concluye que “la ‘vanguardia’ es relativa, no absoluta.” (HIGGINS, 1981, 89).

Este entusiasmo puede traducirse de la misma manera como traducimos la idea detrás del programa de las vanguardias como proceso de reconfiguración del orden simbólico a partir de una búsqueda por reconstituir el campo perceptivo. Pero para esto tenemos que dotar la categoría de “lo nuevo” no desde la perspectiva heredada de Ezra Pound, cuando lanza la proclama que forma

parte del *modus operandi* del modernismo (“Make it new”) sino desde la idea de que lo nuevo conduce, por medio de la fusión o de la revelación de patrones distintos de representación, a una percepción distinta, una percepción otra, fusionada, *intermedial*. En las posibilidades, y en la misma actitud de búsqueda de posibilidades, se encuentra una necesidad por encontrar variantes al modo como tradicionalmente concebimos y clasificamos las obras. Estas conclusiones pueden parecer una lectura conducida de lo que plantea Higgins en la cita anterior; no obstante, si el autor nos plantea que la intermedia tiene como objetivo principal la fusión o hibridación de los medios o lenguajes, de manera que surge una obra que se halla en entre una “cosa” y “otra”, y si del mismo modo proclama el impulso vital inherente al trabajo innovador, tenemos por lo tanto que esa idea de “lo nuevo” es la constante revelación o descubrimiento de las posibilidades perceptivas que ofrece la “intermedialización” de las artes. Higgins nos plantea en otro texto:

La separación de los géneros podrá venir de Aristóteles, pero es muy conveniente para los académicos, quienes pueden usarla para trazar pequeños territorios para ellos mismos, que tienen poca correspondencia con el mundo del arte vivo. [...]El problema surge cuando la separación de los géneros se vuelve prescriptiva, especialmente cuando se vuelve universalmente prescriptiva: la poesía no deberá ser nunca visual, la poesía y la prosa se comportan de manera distinta y por lo tanto no deben combinarse, tal lenguaje es apto para el arte popular mientras que el otro es más apto para las artes elevadas. (HIGGINS, 1997, 14)

Por un lado, nos dice que existe un orden clásico, histórico, tradicional (aristotélico) que somete a la producción artística a una suerte de clasificación, necesaria para el esclarecimiento de los mecanismos o procedimientos inherentes a una forma u otra. Al momento que saca esto a la luz, revela, quizá inconscientemente, que dicha clasificación es, en esencia, un ejercicio arbitrario,

que conduce a una prescripción y modelación de las formas que puede tomar la producción artística. De Aristóteles surge una categorización de las artes que sirve como plantilla para que el estudio de las mismas conduzca a una mayor comprensión de las mismas, pero al mismo tiempo, conduce a la imposibilidad de ver que, en el orden perceptivo, existe quizá una noción natural de fusión de lenguajes, ahí donde lo poético puede manifestarse más allá de la estructura de la poesía (misma que es construcción histórica más que natural) y puede entrar al campo de lo visual, por ejemplo, y que una categorización rigurosa no permite que los lenguajes o los medios se fusionen.

Ahora bien, combinemos estos datos. Si por un lado tenemos que Higgins proclama desde el inicio que la fusión de los medios es una búsqueda históricamente constante (desde su punto de vista, independientemente de que la obra de arte intermedia se inserte en la contemporaneidad, ha estado siempre en las inquietudes de los artistas de todos los tiempos), y por otro lado tenemos que sitúa condicionalmente el trabajo “intermedial” en las obras, o mejor dicho, en las posturas de los artistas de las vanguardias históricas, y si aun por otro lado tenemos que sostiene la idea de vanguardia como un elemento relativo y constante, de búsqueda de lo nuevo, y si de todo esto también se sostiene que las vanguardias buscaban una reconfiguración del orden social pero al mismo tiempo, y veladamente (este sería como el “velo” que oculta la gravedad del proceso creativo encaminado a reconfigurar dicho orden social) trata de reconstituir el campo perceptivo, el modo como los sentidos se relacionan con el mundo, tenemos que la “intermedialidad” es el punto de encuentro de todo un modelo de relación con el mundo. Es el sitio desde el cual la modernidad nos ha querido plantear que, detrás de los pilares de la cultura occidental –razón, lógica, una alfabetización que abstrae el código de su relación con la cosa, una preponderancia cada vez mayor de lo visual— se encuentra la necesidad de romper con esquemas impuestos de composición y percepción de la realidad.

Y fueron precisamente las vanguardias históricas las que abrieron este camino, sometiéndose no a una búsqueda por establecer un estilo o un procedimiento de creación a partir de medios heredados, sino, aunque sólo en ciertos casos, hacia una intermediación constante de los medios que tenían a su disposición. Por un lado, esto puede leerse desde el vertiginoso planteamiento de la fusión del arte y la vida, convertido hoy en la *raison d'être* de quienes señalan el fracaso de las vanguardias históricas, señalando, al mismo tiempo, el fracaso de las llamadas “neovanguardias”, en cuyo seno se encuentra el tipo de producción de obras que Higgins denomina como arte intermedia. Una posición sensible nos dicta que, efectivamente, uno de los propósitos de este tipo de producción artística se hallaba en la búsqueda por fusionar, no romper con, esta dicotomía. Un ejemplo de ellos serían los *Happenings*, de todos quizá el tipo de obra que más literalmente incursionaba en el ámbito de la intermedia. Y el mismo Higgins no podría negarlo, ya que en sus escritos nos revela que en el orden de las llamadas neovanguardias, existía esa necesidad por indagar en aquel programa de las vanguardias históricas que los encaminaba hacia ese espacio de intermediación. Dicha empresa –la de conformar las bases de los *Happenings*— con el paso del tiempo, puede darnos una lectura de las neovanguardias que nos revela programas mucho más *radicalizados* y estratégicos que aquellos propuestos por sus antecesores, radicalismo que encontraríamos tanto el Situacionismo como el mismo movimiento Fluxus). Pero también nos ofrece una lectura de sus obras encaminada a establecer un rompimiento de los marcos perceptivos de los que se ha servido el espectador para apreciarlas.

El *ser* y el *percibir* de una obra, en el sentido del arte intermedia, es el resultado de una indagatoria en torno a las posibilidades de fusionar los lenguajes, o los medios artísticos a disposición de los artistas. Dicha indagatoria surgió de ciertas manifestaciones que las vanguardias históricas establecieron

como premisas, no para insertarlas en lo que vendría siendo “el arte que sigue”; recordemos que más que un estilo, se trata de una actitud, una aproximación al quehacer artístico. Más bien se trataban de la premisa de esta actitud prevaleciente en el arte, desde los inicios hasta la fecha.

Si bien el manifiesto Futurista proclamaba, “Nos rebelamos contra la adoración ridícula de viejos lienzos, viejas estatuas y viejos armatostes, contra todo lo que está sucio y lleno de lombrices y derruido por el tiempo”, y hoy en día puede leerse como un intento por destripar del clasicismo fundacional surgido en Italia (y los italianos no han sido más que viscerales y escatológicos desde el desenlace de su esplendor artístico), la producción artística de sus miembros trajo la producción de nuevos experimentos en el campo de la música y el uso de la tecnología (los antecedentes de la música electrónica de la actualidad pueden rastrearse hasta esas maquinarias productoras de sonidos que engendró el movimiento, en particular proclamado por Luigi Russolo y su *Art of Noises*).

Por otro lado, si toda la lectura del Dadaísmo puede sintetizarse en un ejercicio por romper con cualquier procedimiento de reflexión dialéctica, en busca de una minimización de los sentidos a partir, precisamente, de la exaltación del sinsentido y la autonegación (*Dadá es todo. . . Dadá no es nada*, podemos seguir escuchando decir a Tristan Tzara) y cuyas acciones pueden ahora leerse como una afronta directa a la institución arte (de ahí que los fundamentos de Peter Bürger mantienen su peso significativo) no podemos negar que muchas de las acciones de sus miembros, independientemente de este ejercicio de afrenta, se manejaban desde un principio actitudinal de apertura y relación con las formas y sus posibles fusiones: desde aquellos inventos imposibles que diseñaba Francis Picabia, a manera de planos para la construcción de maquinarias que no tenían utilidad alguna (manteniendo así, por lo tanto, una condición “intermedial”: dichas creaciones se encuentran en el

intermedio entre el diseño industrial y la obra de arte, entre el esquema calculado y la consideración estética que en cierto modo interrumpe la posibilidad de su funcionalidad), hasta aquellas reveladoras lecturas de Tristan Tzara, en las cuales el mismo autor confesó haber entrado en un estado de trance, de primitivo y salvaje acercamiento con la expresión más puramente humana, intermediando todos los órdenes de percepción y de recepción de una manifestación artística, en este caso, la teatralidad catártica de una supuestamente normal velada de lectura literaria.

Asimismo, si podemos afirmar que el programa del Surrealismo señalaba que “Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica,” y que “la experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir”, donde la idea de progreso “[...] ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda clasificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los imperantes”, y cuyas proclamas se encaminaban hacia la búsqueda de una transformación del orden social, por medio de la indagación de los elementos que el orden simbólico del inconsciente podría producir en forma de obras –mismas que buscaban asimismo reconfigurar los sentidos mismos de las obras—y que si bien no sufrieron la implosión a la que fue sujeto el movimiento dadaísta, pero que sí se desintegró como movimiento, a partir de que su condición de programa se hizo dogmático y sobre todo embebido de un romanticismo revisitado, tampoco puede negarse que en estas búsquedas nos encontrábamos con propuestas de obras que también nos hablan de una cierta actitud en torno a las posibilidades del arte y su fusión de lenguajes: la estrategia de la *indeterminación*, uno de los fundamentos de los procesos creativos impulsados por el surrealismo, la cual proviene de artistas como Marcel Duchamp y que tuvo sus distintas aproximaciones en varios artistas, desde Max Ernst en plena época de

surrealismo, hasta compositores como John Cage e incluso Robert Rauschenberg posteriormente, ha sido uno de los principales procedimientos que el arte intermedia estableció como condición para la producción de obras.

Por lo tanto, lo que prevalece en la historia, con respecto al arte intermedia, ya habiendo identificado una determinada perspectiva sobre sus orígenes históricos, es, finalmente, una *actitud* frente a las posibilidades de la creación. Dicha actitud ha conducido una suerte de producción paralela dentro de la institución arte, misma que se ha señalado en distintas ocasiones a lo largo del siglo XX, y que está relacionada, precisamente, con la identificación de los lenguajes y sus modos de operación. Una parte de la agenda del modernismo denuncia la posibilidad de que los lenguajes se fusionen. La otra parte celebra esta fusión.

Y sin embargo, recapitulando la trayectoria que ha tenido la intermedia, en el curso donde la historia la ha insertado —esto es, al interior de los programas de las vanguardias históricas—tenemos que el movimiento dadaísta permitió un desarrollo más fundacional de la actitud “intermedial”. Esto es, en cierta manera, sentó las bases para lo que vendría siendo la práctica intermedial, misma que podemos encontrar como una de las dos principales búsquedas que los artistas enfrentan al ejercer sus procesos creativos.

Más allá de estar pensando en una división entre posturas clásicas, tradicionales, de orden histórico, y aquellas relacionadas con actos o acciones rupturistas, la cuestión se concentra en dos movimientos procedimentales en el orden del proceso creativo: por un lado, tenemos aquellos procesos que surgen de una indagatoria en torno a las posibilidades de los lenguajes inherentes a un medio u otro. Esto puede traernos como consecuencia tanto propuestas de innovación técnica como de revelación de órdenes estéticos distintos. Puede partirse por una búsqueda que trae como consecuencia esa “expresión que expresa menos de lo que revela” y que resulta en la abstracción,

independientemente de sus índoles instintivas, intuitivas o gestuales que son el orden inicial de apreciación de una de estas obras. Asimismo, puede partirse de la noción de que el estado puro del lenguaje otorga libertades que, en su conjunto, nos ofrecen visiones tales como las del cubismo, mismas que establecen una relación “otra” con los recursos representacionales heredados del orden simbólico (aquel que establece aún una suerte de categoría histórica que valora por encima de las demás prácticas el quehacer de la pintura). En literatura, nos encontramos con procesos similares, en los cuales el resultado de ejercicios concretos con las posibilidades estrechas de las formas poéticas brindan una posibilidad “otra” de visión poética, que trajo como consecuencia, por citar varios ejemplos, tanto *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot como *Altazor* de Vicente Huidobro. En el primer ejemplo, la multiplicidad de voces da lugar a una inclusión de universo de lenguaje que no se había planteado antes, pero que a su vez era producto de una indagatoria en torno a, precisamente, la voz poética. En el segundo ejemplo, la voz poética se asume como portadora de verdades intrínsecas, ahí donde todo en el poema es su propia ley, su propia regla, su propia ética, su propio lenguaje. Obras narrativas también nos postulan el mismo planteamiento de proceso creativo: *Ulises* de James Joyce y *Paradiso* de José Lezama Lima, se establecen como paradigmas del lenguaje del mundo moderno —cada uno en su respectiva circunstancia, aunque no menos visualizable como universo propio—pero son el resultado de un ejercicio que imprime como sustancia esencial la búsqueda por encontrar en el mecanismo de operación del lenguaje —en estos casos, pero en muchos otros, un mecanismo al interior de la conceptualización de la novela como forma literaria—todas las posibles combinatorias que conformen un mundo determinado.

Un mundo hecho de palabras impresas —en el caso de la literatura—, un mundo hecho de formas nacientes de procesos intuitivos de creación y de combinación de colores, o de formas que irrumpen (¿o será que sólo

interrumpen?) con el orden clásico de la belleza – en relación con la abstracción o el cubismo respectivamente—estos son sólo unos de los casos emblemáticos de aquella búsqueda que forma parte de un ejercicio de creación que no deja de estar vinculado con procesos tradicionales, con procesos formativos.

El mundo imaginado por la actitud intermedial es uno que vincula al individuo con las limitaciones de los lenguajes, y lo impulsa hacia una búsqueda más vasta, y quizá por ende más imposible: aquella que fusiona los lenguajes.

En el libro *Dadá. Historia de una subversión*, Henri Béhar y Michel Carrassou formulan un marco desde el cual puede revisarse la historia del movimiento. Su tesis principal gira en torno a lo que ellos consideran la actitud central del dadaísmo: la fusión del arte con la vida.

En sí misma, esta es la noción “intermedial” *par excellence*. Pero sólo en términos nominativos. Un planteamiento que supone una precondition de relaciones intrínsecas entre aquello que conforma el orden de la vida y el orden del arte. No obstante, la “intermedialidad” de tal noción nos propone un marco desde el cual se reafirma la operación actitudinal que se ejerce en el proceso de intermediación de los lenguajes del arte. Muy propio del contexto histórico que la produjo, la noción de fusionar el arte con la vida, en el caso del dadaísmo, fue el resultado de un par de contingencias (la Primera Guerra Mundial y las primeras nociones de internacionalización que surgían desde focos de producción y claboración artística específicos) que encontraron en la idea de sublevación un camino no constante pero sí *actitudinal* frente a dos ejercicios concretos: la creación artística (lo cual Dadá veía como una necesidad) y la autonomía que se ejerce cuando la vida cotidiana pone en entredicho la seguridad con la que se lleva a cabo dicha cotidianeidad.

Se ha hecho mucho alarde de las implicaciones de esta noción, de que la fusión del arte con la vida es insostenible ante un campo del arte que se conforma y reconforma según los modelos o planteamientos que surjan a su

paso. Asimismo, se enfatizan los elementos de negación y de (auto)rechazo que ejercían los artistas Dadá en su momento. Que la propia disolución del dadaísmo era inminente desde su nacimiento. Sin embargo, estos factores de franco historicismo no dejan ver que al interior del programa de esta vanguardia se encontraban los elementos para una indagatoria en torno a las formas del arte que debe comprenderse, primero, a partir del elemento de la continuidad y el proceso constante; segundo, que independientemente de los resultados que el orden de la historia arroja para el destino de estas obras, no puede negárseles su producción de sentidos. Y que todo comienza a partir de la pretensión dadaísta por “empezar de cero”:

[...]la tabla rasa, desde la cual, el Movimiento, fechando en el origen del pensamiento en el momento de su propio advenimiento, imagina empezar de cero, construir sobre nuevos esfuerzos; *la confusión de lenguas y géneros, de donde el desorden, el caos, la mezcla de modos de expresión se convierten en elementos de una demostración teórica, prueba de que es posible comunicar sin mediación; la creación como nueva combinatoria, cuando la expresión, despojada de toda retórica anterior, resulta que formula un “nuevo lenguaje/Del cual ningún gramático de ninguna lengua tendrá nada que decir”, según la profecía de Apollinaire.* (BÉHAR, CARASSOU, 1990, 84-85. Mi énfasis en letras cursivas).

Sobre la base de esa “subversión” dadaísta, por lo tanto, también se encuentra una actitud por indagar en las posibilidades *otras* de los lenguajes y sus combinatorias, de manera que surja una nueva posibilidad de comunicación. Independientemente que en dicha subversión, en dichas operaciones de negación constante que hemos visto como la base para la comprensión del movimiento dadaísta, se encontraba la búsqueda por encontrar nuevas formas que surgieran de la combinación de las formas existentes. Esta es una de las

bases del arte intermedia. El dadaísmo lo ejercía por medio de la mezcla de medios. Pero se trataba de una mezcla *actitudinal más que programática*, con un fundamento (aunque nebuloso) que la separa de aquellos otros programas establecidos por las otras vanguardias históricas. No obstante, la mezcla de géneros, para el dadaísmo, era parte integral del proyecto, independientemente de las implicaciones que esto tenía en el orden del discurso que dichas posibilidades generaba: podrá muy bien ser la base para aquella retórica inflamada que bien conocemos de las principales figuras del movimiento; pero no podemos negar que, en el proceso mismo de producción de obras, éstas fueron el resultado una búsqueda programada por fusionar los lenguajes.

Una de las primeras posibilidades que intentaron fue la de la *simultaneidad*: la producción de una experiencia artística al momento en que esta era percibida por el espectador. Inició con los recitales del Cabaret Voltaire, ahí donde Hugo Ball manifestaba que la condición recitativa del evento producía transformaciones de carácter interno, espiritual, donde “cada recital transforma al recitante, exhibiendo unas actitudes y una personalidad desconocidas para sí mismo”:

Es el “poema simultáneo”, escrito por uno solo e interpretado por varios o bien compuesto por varios e interpretado por cada uno en la lengua de su elección [...] La noción de simultaneidad...poemas donde se suponía que la superposición de las voces traducía la multiplicidad y la diversidad de las acciones al mismo tiempo...de lo simultáneo entendido como una relación de coexistencia entre dos artes...
(BÉHAR, CARASSOU, 1990, 115)

Y que en el caso específico de estas construcciones, el propósito era que el ruido, la *foneticidad* de la expresión poética pura indagara en torno al individuo que la produce y al mismo tiempo indagara en torno al sujeto o

sujetos que atienden a ésta. En un ejercicio de colectividad, donde la voz humana se convertía en un instrumento maquinal que reproducía no articulaciones de palabras sino el sentido auditivo de las mismas, se entra a un campo liberador, desde el cual se puede percibir, por un lado, la limitación del lenguaje, y por otro, la manera tan arbitraria como le asumimos un sentido. Es un orden que de alguna manera pone en evidencia cualquier ejercicio de intermediación.

Man Ray intentó un equivalente plástico de este mismo proceso de simultaneidad, “en forma de un modelo de poema, sin letras, con rasgos de una longitud desigual”, mismo que Béhar y Carassou catalogan como algo que “da más la impresión de una parodia, de una transcripción irónica de la versificación tradicional que de una espontánea expresión manual del pensamiento.” (BÉHAR, CARASSOU, 1990, 114). Concluyen que una verdadera transcripción de esa clase de poesía sería un cuadro abstracto como el de Kandinsky. Sin embargo, lo que quisiera señalar en este caso es que, aparte de la disciplina que se tratara, ya fuera la poesía recitada, o ya fuera una producción plástica con intenciones similares a las producidas por el recital poético, es en búsquedas e indagatorias como la realizada por Man Ray la que circunscribe al tipo de obra de arte intermedia. Asimismo, ésta intención de Ray por encontrar un equivalente visual de aquello que se producía en el espacio de una representación sonora (o audiovisual, ya que se trataban de eventos presentados en un escenario, otorgada la participación del público), también revela, aunque de una manera menos tajante, quizá menos “dramática”, las limitaciones de los lenguajes, el encuentro y desencuentro que se produce al momento de plantear, por ejemplo, visualidades con sonoridades.

Muchos otros ejemplos abundan, en esta búsqueda del dadaísmo por indagar en las posibilidades de fusión. Hans Richter, como uno de dichos

ejemplos, transponiendo la técnica musical del contrapunto a la pintura. Posteriormente, junto con el pintor sueco Viking Eggeling...

...trabajaron juntos en la elaboración de *Rouleaux*, especie de base general de la pintura o de la tabla de elementos, inscrita en formas abstractas sobre rodillos de papel. Se les ocurrió la idea de utilizar película cinematográfica. Pero entonces, la dinámica propia del film les hizo ver que incluían el tiempo en el movimiento, para transmitir sensación de ritmo. Así nacieron las primeras películas abstractas, que, según Richter, no vieron la luz por casualidad en el seno del movimiento Dadá. (BÉHAR, CARASSOU, 1990, 118)

Por otro lado, se resaltan las investigaciones en el mismo campo que realizaba Marcel Duchamp, donde

...operando en la tercera dimensión, en los confines de la pintura y la escultura, concibió sus *rotorelieves*, grafismos sobre disco, que daban la sensación de relieve al ponerlos en movimiento. (BÉHAR, CARASSOU, 1990, 118)

Se reconoce a su vez, que la posterior filmación de los *rotorelieves* hablaba sobre el interés que Duchamp tenía por la cuarta dimensión; asimismo, y en otro ámbito, de cómo sus *readymades* eran una manera de trasladar objetos que poseían una naturaleza de percepción determinada (un secador de botellas) a un sitio donde dichos objetos pueden pasar a ser percibidos simultáneamente desde el orden simbólico y desde el orden natural.

Haciendo a un lado el afán rupturista que la historia del arte contemporáneo le ha otorgado a estas aproximaciones artísticas, debe recalcarse que detrás de todas las búsquedas –independientemente de los resultados—hay

una actitud determinada, misma que considero como actitud “intermedial”. Richter y Eggeling comenzaron con una operación que buscaba encontrar un punto medio entre la pintura y la tabla de elementos para producir algo “otro” que terminaron siendo sus *Rouleaux*; la tridimensionalidad que buscaba Duchamp en sus *rotorelieves* produjeron algo “otro” que fusionaba la visualidad en forma de ilusión óptica con un procedimiento científico que prefiguró la teoría de la forma (el gestaltismo de Köhler y Wertheimer); por otro lado, el mismo Duchamp indagó en las posibilidades del cuestionamiento de lo denominado “obra” y produjo un “otro” —el *readymade*— que vino a revelar la condición de mercancía inherente a la obra de arte.

No puede negarse que todas estas aproximaciones fueron de un empirismo esencial, ni que los descubrimientos de alguien como Duchamp, sobre todo en el caso de los *rotorelieves*, se obtuvieron como una casualidad. Sobre la base de la “intermedialidad” se encuentra precisamente una aproximación empírica a los procesos de conformación de obras que pueden denominarse “artísticas” y al mismo tiempo “experimentos”. Y sobre el empirismo puede decirse que nace de una condición actitudinal, de indagación sobre posibilidades no mesurables dentro de un marco lógico de conformación, y cuyos resultados pueden o no ofrecer frutos igual de contundentes que aquellos que surgen de una investigación más mediada sobre las posibilidades de los lenguajes o medios. Y sobre la base de todo esto, se encuentra uno de los puntos centrales, a partir de los cuales se reafirma el hecho de que fue el movimiento Dadá el que estableció como programa creativo la búsqueda de la intermediación, ya que

La actividad desbordante de Dadá, que trastornó las fronteras de todas las artes, no llama precisamente a la interiorización ni a la meditación. La confusión de lo escrito y lo oral, de lo gestual y lo visual, de lo mimético y lo imaginario, la trasgresión de los límites y de las normas

tienden a favorecer la expresión espontánea de los individuos. Los invita a encontrarse a sí mismos, sin imitar nada, ni a nadie, a incluir la dimensión artística en su vida. (BÉHAR, CARASSOU. 1990, 121)

Lo cual nos devuelve al marco de la fusión entre el arte y la vida. Sin embargo, la otra lectura posible de esta noción, si la vemos desde la perspectiva de la intermediación, es que los productos de estos modos de operación dentro de la creación artística, abren el campo no sólo para transgredir el orden establecido por el campo de las artes, sino también para intentar transformar el orden simbólico, sostenido por los lenguajes que asumimos como el código de aproximación a la realidad, y que en el caso de los dadaístas, se intentaba llevar a cabo a través de un retorno al orden natural, donde ciertamente el lenguaje pervive en un estado de sinrazón, pero que por lo menos se establecería como punto de partida para encontrar nuevas maneras de percepción de la realidad, o para revelar los modos como el lenguaje simbólico tiene por lo pronto el mando de dicha percepción.

Es, por lo tanto, el orden de la percepción el que se pone en entredicho cuando la actitud “intermedial” entra en juego, dentro del proceso creativo.

En contraposición a los planteamientos elaborados anteriormente, relativos al papel que jugó Dadá en la reafirmación de una actitud determinada de quehacer artístico, y que estamos denominando como productora de arte intermedia, y cuya actitud se identifica en Dadá por el carácter programático de sus procesos, tenemos los argumentos que plantea Higgins al respecto, mismos que cuestionan y analizan el papel que la historia y teoría del arte le otorga a las vanguardias históricas, como antecedentes directos de aquello que gestaron las denominadas “neovanguardias”, entre las cuales se encuentra el movimiento

Fluxus, mismo que, desde el punto de vista de Higgins, es el productor de arte intermedia por antonomasia.

Aunque él mismo considera que Fluxus no es la única instancia que proclama la creación de obras intermediales, sí establece que aquello que pueda considerarse como *Fluxusobra*, vendría formando parte de todo el esquema de diseño que plantea una intermedialidad. Asimismo, identifica estudiadamente aquellos elementos de las vanguardias históricas que tuvieron o no tuvieron relación con el plan o estratagema del movimiento, estableciendo una suerte de “diagnóstico” sobre el papel y funcionamiento de las vanguardias históricas, y sobre el papel y funcionamiento de las denominadas “neovanguardias”, término que Higgins critica como una manera de historizar lo anahistorizable.

Recurriremos a las distinciones que Higgins hace entre Fluxus y las vanguardias históricas, ya que estas forman parte del soporte que utiliza para definir el arte intermedia. Primero que nada, Higgins denomina a Fluxus como un movimiento “[de carácter] iconoclasta, alineado a otros movimientos similares de nuestro siglo: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre otros. Y efectivamente, la relación con tales movimientos es real y válida”, postura desde la cual inicia una percepción personal sobre las búsquedas de cada movimiento.

Para el caso del Futurismo, señala el liderazgo de Marinetti, la duración del movimiento (“de unos treinta años”, nos dice), así como aquellas propuestas artísticas que el movimiento engendró, incluyendo la proclama de Marinetti, *parole en liberta* (“palabras en libertad”, según Higgins “una forma de poesía visual”) el *teatro sintético*, “esto es, piezas de performance que se sintetizaban a partir de materiales aparentemente muy crudos, similar a la *musique concrète* de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial”), la simultaneidad, una “forma de cubismo ligada a elementos de tiempo”, música de ruidos, así como otras innovaciones que aun pueden considerarse. En particular, señala precisamente las piezas de Luigi Russolo, pero del cual nos dice que “uno encuentra algo

mucho más convencional de lo que uno podría esperar después de haber leído su famoso manifiesto *Arte de Rumori* (“Art of Noises”). De ahí en adelante, nos indica cómo el rendimiento de las obras futuristas no haya equivalente con las propuestas o sus pronunciamientos iniciales, concluyendo que las propuestas, con el paso de los años, “se volvieron un tanto convencionales”, y que “el Futurismo es una diosa, al estilo siglo XIX, con un pie en el futuro y otro en el pasado convencional y no mucho en el presente”, aunque por otro lado nos señala que, “Por supuesto, es de gran interés técnico e histórico, como iniciador y como precursor, pero sus trabajos sólo tiene un moderado interés intrínseco como obras.” (HIGGINS, 1997, p. 166).

Por otro lado, sostiene que el Dadaísmo, aislado de sus contrapartes,

[...] parece más singular de lo que es. Pero la mayoría de los artistas y escritores Dadá venían del Expresionismo, y si uno compara los materiales Dadá con aquellos de sus antecedentes inmediatos, son menos singulares de lo que uno hubiera imaginado [...] En los cincuenta y los sesenta, la imagen periodística de Dadá se había vuelto tan extrema, tan alejada de la realidad de la obra, que Dadá se consideró como el límite de lo extremadamente loco en el arte. (HIGGINS, 1997, p. 167)

Y es así como, en una suerte de búsqueda por reivindicar el valor que tuvieron las obras de sus propios contemporáneos, señala cómo los Happenings y las obras de Fluxus, así como lo ocurrido con la obra de Rauschenberg y Johns, fueron señaladas como “neo Dadá”, una situación que considera muy irritante, y que contrapone al hecho de que, en el momento que Fluxus comenzaba a distribuir las publicaciones de Something Else Press, una propuesta por republicar una serie de trabajos de Richard Huelsenbeck, en los tiempos en los que el Dadá de Francia y el de Alemania comenzaron a separarse, fue recibida negativamente, considerando las piezas de Huelsenbeck

como si no fueran realmente Dadá, sino más ligadas al expresionismo que en tiempos del dadaísmo se encontraba en plena producción; esta situación la resume de la siguiente manera:

En otras palabras, el mito periodístico llegó a reemplazar la sustancia a tal grado que la sustancia fue abrumada. Es por esta razón que el término mismo de “neo Dadá” nos parece ingenuo e inadecuado hoy en día, ya que sabemos mucho más sobre Dadá que lo que había sido el caso en los cincuenta y sesenta. (HIGGINS, 199,7, 167)

Dicho de otro modo, el acogimiento que tuvo Dadá en la época en la que movimientos como Fluxus comenzaron a producir trabajos, fue de tal grado que no se tuvo una noción clara sobre la sustancia que poseían las obras dadaístas.

En lo que respecta al Surrealismo, Higgins lo ubica como continuador de las inquietudes nacidas en el movimiento Dadá, pero que, coincidiendo con la perspectiva que los historiadores y especializados en la materia han aseverado desde hace mucho tiempo, le asigna a Breton el papel de indicador de los valores que priman sobre los procesos creativos que ya son parte de la naturaleza “surreal”: una combinatoria “que normalmente giraba alrededor de la transformación de valores sociales, estéticos, científicos y filosóficos, por medio de la liberación del subconsciente. Esto llevó claramente al tipo de arte en el cual las visiones fantásticas se representaban de manera muy literal.” Sin embargo, estipula una diferencia entre lo que considera el “Surrealismo popular” y el “Surrealismo histórico”. Este último lo ubica como una propuesta continuadora del espíritu iniciado por Breton, pero difundido a partir de los sesenta por aquellos miembros del movimiento que se reubicaron en los Estados Unidos. Alrededor de esta época, Higgins se encontraba en Nueva York realizando sus estudios, y nos señala que “de tiempo en tiempo, habrían “manifestaciones” surrealistas, y muchas de éstas eran similares a los

“ambientes” de donde surgieron y se desarrollaron los Hapennings.” Señala que estas experiencias de encuentro con la sensibilidad del surrealismo marcaron muchas de las tendencias que surgieron al interior del movimiento de las llamadas “neovanguardias”, dentro de las cuales se encuentra el movimiento Fluxus.

Si bien una parte integral de nuestro estudio concierne al papel de Fluxus en la propagación de la “actitud intermedial”, tema que se desarrollará posteriormente, considero importante indagar un poco en las implicaciones iniciales de dicha distinción, ya que el objetivo de esta sección es la de establecer un marco de referencia lo suficientemente amplio como para reconocer la definición del arte intermedia y sus respectivas implicaciones.

Higgins señala aquellas semejanzas y diferencias que el movimiento Fluxus tiene con la producción de las vanguardias históricas, como una manera de definir, nuevamente, lo que “no es” el arte intermedia. Parte importante del proceso de definición –y esto puede irse prefigurando como un patrón constante en la búsqueda del autor por definir este fenómeno de producción artística o de proceso creativo—es el de marcar, a partir de una estancia reflexiva en los momentos históricos previos al momento en que dicho arte comienza a operar, en el sentido que nos quiere plantear el autor, las características primordiales del arte intermedia, en su condición operacional y al mismo tiempo como resultado de propuestas artísticas de vanguardia y/o experimentación. Una de sus principales actitudes es la de establecer una clara línea que divida las intenciones de los artistas de las vanguardias históricas, de las intenciones de los artistas del movimiento al que perteneció, en este caso, Fluxus.

Sin embargo, debe señalarse el papel que desea jugar Higgins en este proceso: no podemos negar su talante reivindicador, e incluso instalador, de las propuestas de Fluxus dentro del orden de la historia del arte. Para poder hacerlo,

considera necesario separar aquello que las vanguardias históricas hicieron con lo que hicieron los miembros de su movimiento. En el caso del Futurismo, queda claro que las propuestas no encuentran un reflejo contundente en la obra que produjeron. En el caso de Dadá, la insistencia en señalar la circunstancia histórica que le otorgó cierto peso al movimiento en los cincuenta y sesenta, nos habla de una búsqueda por encontrar la justa medida para valorar el trabajo de sus coetáneos, entre los que se encuentra él mismo. Y es en el caso del Surrealismo, y el acercamiento que él encuentra con el movimiento y la influencia que tuvo en la producción artística de la época, donde Higgins encuentra una relación más activa, pero sobre todo, y desafortunadamente, de menor acercamiento con lo que ahora podemos ver como los elementos operacionales que son la esencia del arte intermedia.

Independientemente de las intenciones, debemos señalar que una constante en el desarrollo del discurso de Higgins, es la de ubicar la producción artística de Fluxus dentro del marco de las vanguardias históricas, reivindicando, sobre todo, aquél señalamiento que autores como Peter Bürger hicieron al acuñar el término “neovanguardia” para subordinar la propuesta de movimientos como Fluxus al orden histórico de las primeras vanguardias. Dicha subordinación, desde el punto de vista de Higgins, delimita por un lado las posibilidades de identificación y valoración histórica de su movimiento; por otro lado, delimita también las posibilidades de lectura que podrían tener las obras de arte intermedia, situación que plantea con cierta prisa, ya que una de las consecuencias de la producción artística de las llamadas “neovanguardias”, es la de haber establecido las bases para todo un campo de producción artística, sobre todo aquel que encontramos a partir de la llegada del conceptualismo, el arte instalación, la performance y el land art, ya como categorías ordenadas al interior de la institución arte.

Asumir estas propuestas sin reflexionar sobre el trasfondo que las hizo surgir, implica delimitar las posibilidades de lectura de lo que en algún momento fue una manera “otra” de producir obras. Esta manera “otra” es, precisamente, la que opera desde la intermediación.

Dicha intermediación, como marco operativo desde el cual se pretende romper con el orden perceptivo que funciona al momento de establecer contacto y posible diálogo con la obra, no puede ejercerse al interior de una obra ya instalada dentro del marco de aquella producción instituida a partir de principios de los setenta (conceptualismo, instalación, etc.). Ya que dichas obras, sobre todo desde el punto de vista de Higgins, si bien poseen una valoración intrínseca y no menos desdeñable, carecen de la naturaleza de lo que él llamaría “intermediación”. Por decirlo de algún modo, el proceso fue absorbido por el campo, y en dicho proceso, la naturaleza de la intermediación se vino a pérdida. Otras instancias de lectura operan al momento de apreciar una obra conceptual, o una pieza de arte instalación, instancias que nos regresan a órdenes que pueden ir de lo semiótico (pensemos en *Art as Idea as Idea* de Joseph Kosuth) a lo antropológico (pensemos en la pieza conceptual de Mary Kelly, dedicada a registrar todo tipo de huella inscrita por su hijo desde el momento en que dio a luz) e incluso a lo espectacular-corporal-teatral (podemos pensar en cualquier pieza de performance realizada desde principios de los setenta, y cuyos ejemplos los podemos encontrar en las piezas de Vito Acconci). Podemos pensar en todas estas instancias de lectura, mas no podemos leerlas desde el término de “intermedialidad”.

El problema del análisis de sentido de las obras de arte intermedia

Principales problemas en la lectura de obras de arte intermedia

Si algo se establece como prioritario en el estudio de las artes, es el factor relacionado con las posibilidades de lectura de una obra. Tenemos tantas posibilidades de lectura como discursos puedan apegarse a ella. La idea misma del discurso se apega a un orden que no nos deja separarnos, por un lado, de la historicidad que lo construye o que lo impulsa, y por otro lado, de la búsqueda por establecer estructuras que permitan un control mejor de aquello que puede llamarse la escena comunicativa, en este caso específico, la escena comunicativa del producto artístico.

Cuando hablamos específicamente de obras de arte intermedia, es necesario desligarse de una serie de discursos que evitarían reconocer las posibilidades de lectura de dichas obras. Primero, debemos escaparnos de aquel discurso que busca una hiperrepresentación, una *hiperautoconsciencia* de su modo de operación, a la manera del postestructuralismo. Asimismo, cualquier intención por introducir elementos provenientes del psicoanálisis, truncaría el propósito de la investigación, que surge de una búsqueda por definir la “intermedialidad” a partir de un análisis del sentido de las obras. Las obras de arte intermedia se sustraen de toda lectura que indague en torno a la producción y reproducción de los órdenes del deseo y su representación. La teoría marxista sólo tendría rendimiento si se le aplican a estas obras una condición de objeto de intercambio de ideologías, y en el caso de las obras intermediales, cualquier discurso relativo al sujeto o al poder se nulifica por el mismo proceso que se utiliza para su creación. Son obras que se prestan a una multiplicidad de funciones, dentro del orden social, el histórico, el (ana)estético y el político. Y al mismo tiempo, son obras que se sostienen en un tiempo determinado, que se

rigen por mecanismos de operación específicos, que han evolucionado con el paso de los años, y que por consiguiente también nos podrían brindar la posibilidad de analizarlas desde el punto de vista histórico.

No obstante, lo que se propone en esta investigación, en lo que respecta al análisis de sentido de dichas obras, es partir desde su mecanismo de operación: la “intermedialidad”.

Si regresamos a la noción general que tenemos del término –la intermedialidad como una búsqueda por fusionar los lenguajes, un proceso de hibridación que haga surgir, en el mejor de los casos, un punto intermedio entre un lenguaje/medio y otro— podemos concluir que uno de los primeros sentidos que encontramos en una obra de arte intermedia proviene del acto de “síntesis” que ocurre al momento de fusionar los lenguajes. Por síntesis me refiero a la posibilidad de operar creativamente con dos o más lenguajes, para la generación de un “otro” que es el resultado de la síntesis procesal entre cada uno de los lenguajes empleados.

Por consiguiente, esto nos determina que la búsqueda de fusión de lenguajes no estaba encaminada a esa aspiración, reconocida históricamente, a partir del siglo XIX, de encontrar una definición de Arte que estableciera al concepto como idea y como unidad, no como la palabra que designa varias prácticas o técnicas dentro del orden de la artesanía (“las artes”), más encaminada a eso que Félix de Azúa sucintamente identifica en su *Diccionario de las Artes*, al momento de definir la palabra, y donde nos plantea que Wagner estaba en busca de una “Obra de Arte Total [...] resultado de la fusión de todas las artes”, y para lo cual de Azúa sentencia que “Sólo mediante la unidad esencial de las artes en un solo Arte puede el pensamiento domesticar y tutelar la producción artística.” (AZÚA, DE, 1996, 44).

La fusión, síntesis o hibridación de lenguajes, de los modos de operación que operan al interior de una práctica artística (nuevamente, heredadas

históricamente, desde la figuración hasta el espacio perspectival clásico, por citar dos de muchos ejemplos) están más encaminados, precisamente, al sentido que opera desde la misma fusión, esto es, la síntesis, fusión o hibridación de lenguajes apela a una revelación sobre el orden perceptivo en el que nos hallamos, y ahí es donde se encuentra el sentido de las obras de arte intermedia. Más allá de insertarse dentro de un marco de producción artística, hablese de procedimientos modernistas, posmodernistas, de vanguardia, experimentales, en el centro de la acción de fusionar lenguajes se encuentra el sentido de la obra: desoculta los parámetros con los cuales concebimos nuestros modos de percepción y de diálogo o comunicación con la realidad.

La indeterminación y los procesamientos lógicos en la producción de arte intermedia

No obstante, podemos identificar un procedimiento específico para la producción de una obra de arte intermedia, entre otros, pero que su modo de operación, la manera como se efectúa dicho procedimiento, nos abre un campo delicado de estudio y análisis, en lo que respecta a las posibilidades del arte intermedia. Dicho procedimiento tiene su base en el concepto de *indeterminación*.

Uno de los espacios que sirvieron de recinto para el desarrollo de estas ideas fue la *New School for Social Research*, en la Universidad de Black Mountain, donde Dick Higgins, entre muchos otros artistas, músicos, escritores y coreógrafos, había tenido la oportunidad de estudiar. Entre aquellas figuras que impartieron cátedra en dicha escuela estaba John Cage, quien se encontraba en el proceso de construir muchos de los principios y reflexiones teóricas que se convirtieron en el fundamento de su obra y pensamiento. Fue en este espacio

donde definió la indeterminación a la luz de sus nociones sobre composición como proceso experimental:

Una acción experimental es aquella para la cual el resultado no se tiene previsto. No siendo previsto, dicha acción no está preocupada por su excusa. Como la tierra, como el aire, no necesita ninguna. La ejecución de una composición que sea indeterminada de su ejecución es necesariamente única. No puede repetirse. Cuando se ejecuta por segunda vez, el resultado es distinto del anterior. Por lo tanto, nada se logra por esta ejecución, ya que dicha ejecución no puede tomarse como un objeto en el tiempo. (CAGE, 1961, pp. 35-40)

En este sentido, Cage nos señala que, en lo que concierne a una ejecución*, o *performance* de una pieza cuya composición es indeterminada de su ejecución, se hallan los elementos del *tiempo físico* y del *espacio físico* de la ejecución, mismos que se deslindan de la ejecución misma, de manera que la acción de los ejecutantes es producto de un proceso que busca la independencia de las acciones fuera del marco de una ejecución que busca la armonización del sonido. La indeterminación se rige, por lo tanto, en los factores de orden azaroso que surjan al momento que la pieza es ejecutada.

Si estos elementos los extrapolamos al orden de la “intermedialidad”, tenemos que la indeterminación se postula como la parte nodal de todo el trabajo o proceso creativo para una obra de arte intermedia. Es el sitio desde el cual se procede para que cualquier factor de índole externa al fenómeno mismo de la obra —que va desde la “inspiración” del artista hasta la búsqueda de una estructura ordenada de acciones, producto de una concepción tradicional del fenómeno mismo de obra—no intervenga en el resultado final. La

* Aquí se reemplaza la palabra “performance” por “ejecución” y sus variantes, ya que se busca el propósito de deslindar cualquier aspecto que nos remita a la teatralidad, para encaminarnos más al creador o productor de obras como alguien que *ejecuta* una serie de operaciones, de índole técnico, de indagación estética, filosófica, de relaciones espacio-temporales, corporales, sinestésicas, etc.

indeterminación abre el campo para que las posibilidades fenoménicas de la obra se mantengan en constante flujo, al mismo tiempo, incluyendo la receptividad de dicha obra.

Podemos encontrar en una infinidad de trabajos de Hapennings la naturaleza esencial de este procedimiento. Cómo a partir de una serie estructurada de procedimientos “abiertos” o “reglas de juego” se permite la realización o experiencia de una obra en constante transmutación. Al romper cálculos y mediciones que vienen de una lógica de determinaciones –los procedimientos que rigen el orden compositivo de la pintura, de la escultura, de la poesía, y de la misma composición musical, que es de donde parte el principio estipulado por Cage—se sustrae de ellos su carácter de “ley” –las leyes que rigen al fenómeno pictórico como representación, la ley que rige la condición totémica de una escultura, la ley tripartita de armonía, melodía y ritmo de la composición musical—y se reemplazan por “reglas de juego” abiertas a toda posibilidad de producción.

Ahora bien, ¿cómo es que esto opera dentro del marco del arte intermedia, si hablamos de la poesía visual o de la poesía sonora? Uno de los elementos que podemos rescatar del principio de indeterminación y que forma parte de la “intermedialidad” es que, en el proceso mismo de fusión de lenguajes o medios, se encuentra un proceso de libre y no calculada interacción entre dichos lenguajes o medios. Desde el punto de vista de la “intermedialidad”, para poder producir una obra que fusione elementos visuales y textuales, debe permitirse una libre interacción entre los elementos que se encuentran en juego. En el mismo proceso de creación se establecen parámetros de indagatorias azarosas que –aunque a veces alimentadas de nociones más o menos conocedoras o analíticas de las leyes que rigen a dichos lenguajes o medios—al momento de concebirse en una obra, lo que termina al otro lado del camino es más el resultado de un juego interactivo entre éstos, que un calculado

procedimiento de relaciones artificiosas entre un medio y otro. Es decir, si ponemos como ejemplo el caso de la poesía visual, los trabajos que más se prestan a identificarse como “intermediales” son el resultado de un ejercicio intuitivo, alimentado por la interacción de los valores visuales y textuales, más que de un calculado procedimiento de integrar texto e imagen en un marco de expresión. Este último nos puede dar como resultado, y esto se señala con cierto extremismo, aquella relación íntima pero complicada entre lo visual y lo textual ligado a las artes y lo visual y lo textual ligado a la publicidad.

Por un lado, esto quiere decir que toda lectura que se haya hecho hasta ahora con respecto a la poesía visual –sobre todo aquella que identifica la *intersemiosis* que se suscita en el marco de una de estas obras—se pone en entredicho. Pero por otro lado, esto complica la lectura que podemos hacer de la poesía visual y su claro antecedente como arte intermedia por excelencia, ya que no se considera, por ejemplo, a toda la poesía concreta como el resultado de procesos indeterminados. Lo mismo puede decirse del collage –y sus variantes—ya que gran parte de estas obras son y fueron producidas a partir de cálculos premeditados de composición. Quizás todo lo contrario, la poesía concreta surge como una posibilidad de experimentar, de la manera más calculada posible, con la “intermedialidad” entre texto, imagen y locución.

Asimismo, la indeterminación tiene sus antecedentes en ciertos procedimientos realizados por varios artistas del movimiento surrealista, principalmente aquellas obras que Max Ernst realizó a partir de ciertos impulsos vitales, instintivos, que surgían al momento de ir acomodando piedras y ramillas cubiertas de pintura y sobre una superficie de papel. Dicho procedimiento se radicaliza, sobre todo en el orden establecido por Cage, de manera que se convierte en un procedimiento que alimenta a los trabajos de arte intermedia, en particular aquellos ubicados después de que las vanguardias históricas fueron denominadas como tales.

El procedimiento se radicaliza partir de la década de los cincuenta, en el sentido de que se retoma como el propulsor de posibilidades para concebir una obra que apele a la multiplicidad de lecturas y de sentidos que se hallan en la base del trabajo experimental. El postulado de Cage —el arte y la vida deben imitar a la naturaleza en su modo de operación— se convierte en el motor de propuestas que inician la concepción más esencial de la “intermedialidad”. En los Happenings, en los performances Fluxus, en la creación de obras a partir de instrucciones o reglas de juego, podemos identificar una concepción de arte intermedia cuya lectura se presta a una multiplicidad de sentidos, mismos que difícilmente se sostendrían por medio de una interpretación de discurso historicista, de análisis postestructuralista, y de otras variantes.

Por otro lado, la indeterminación complica una de las principales operaciones dentro del campo de lo intermedial, ya que, al momento de fusionar los lenguajes, deberá existir, en muchos de los casos, un reconocimiento deliberado de las reglas o estructuras con las que se están trabajando. Pongamos el caso de este “soneto-pictograma” elaborado por el artista brasileño Eduardo Kac:

Aquí nos enfrentamos a una estructura visual, organizada a partir de los principios de la pictografía y de la construcción de un soneto, una “intermedialidad” hermética, en el sentido más primordial del término, ya que toda la integración de la obra dejaría de funcionar si se extrae cualquiera de los principios de estructuración de los que se sirve para su elaboración. Su lectura nos permite ver que el procedimiento se aleja por completo de cualquier indeterminación, no obstante, se trata de una obra situada en el intermedio entre la visualidad y la textualidad. Un ejemplo utilizado con el fin de elaborar una concepción de la intermedialidad y sus posibilidades.

Lo primero que salta a la vista es su construcción rigurosa, pulcra, organizada en todos sus factores. Cuatro bloques de diez recuadros por hilera, donde cada uno posee una inscripción visual, que a su vez funcionan como valores preestablecidos, esto es, predeterminados. Cada una de las hileras representa la línea de verso de un soneto, compuesto de decasílabos; cada uno de los recuadros representa una sílaba, que al mismo tiempo representa una imagen, y que dicha imagen, por lo tanto, es la representación de un valor. Las hileras están organizadas de tal manera que se “mimetiza”, por así decirlo, el orden visual de un soneto: dos bloques de cuatro hileras, seguidos de dos bloques de tres hileras cada uno.

La construcción primordial del soneto, independientemente de las variaciones de construcción lingüística por las que ha atravesado a lo largo de su historia, puede verse representada en esta pieza. El soneto se reconoce como una de las formas poéticas primordiales del Siglo de Oro español, luego apropiada por las letras inglesas durante el periodo Isabelino; posteriormente, el modernismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX retoma la forma pero sustrae la retórica clásica para insertar modelos de construcción lingüística que van más a la par con el simbolismo que dominaba la escena poética durante este período. De Mallarmé a Rubén Darío, nos encontramos que la forma del

soneto se hereda a una modernidad que de algún modo se separa de la primera modernidad. Y sin embargo, reitero, la forma visual del soneto permanece intacta. Esto es lo primero que revela el soneto-pictograma de Eduardo Kac.

Seguido de esto, podemos pasar a una lectura más profunda de la relación entre las formas visuales y las formas textuales, que son el entretejido de la “intermedialidad” a la que somos expuestos. Como se señaló anteriormente, cada uno de los recuadros, representando una sílaba, y representando a su vez una imagen, un valor, encuentra las correspondencias apropiadas para continuar con la emulación de la forma visual de un soneto. Las imágenes de los recuadros están organizados de tal manera que podemos identificar aquellas imágenes que “riman” con otras, siguiendo el procedimiento del soneto (a-b-a-b, c-d-c-d, *a-b-a, b-c-b*). Asimismo, en el desarrollo de la línea del verso, podemos ver correspondencias de imágenes que nos señalan –visualmente—el posible “ritmo” o cadencia del verso escrito, las imágenes colocadas de tal manera que los acentos de la lectura del poema terminan siendo “visualizados”.

Y es cuando pasamos al plano de lo que representan las imágenes de cada recuadro, que podemos identificar no sólo una representación visual del soneto, sino también la construcción de una serie de imágenes, a partir de las líneas de asociación entre una imagen y otra, lo cual vendría siendo la esencia o naturaleza del fenómeno poético, en cualesquiera de sus formas.

Los recuadros están representando los tipos de señalamientos que encontramos tanto en las carreteras como en los aeropuertos; nos indican rumbos, sitios específicos, acciones determinadas; la iconografía es propia de aquellos espacios en los cuales somos rodeados por una visualidad representativa del viaje, del traslado, de la comunicación interna que tenemos con modos de representación simbólica.

Por lo tanto, si bien el “lector” de este pictograma no podría “traducir” cada una de las imágenes en los recuadros, de manera que pudiera obtener una

línea de verso textual, sí podría aproximarse a ciertas construcciones de ideas, producto de la asociación de las imágenes, lo que éstas representan, en general, y a su vez, aludiendo a la representación personal de cada lector. Tenemos, de esta manera, la construcción de un poema visual, en plena intermediación entre elementos visuales y textuales.

Existe la posibilidad que en este último punto podamos identificar los elementos indeterminados del poema, ya que la lectura que cada individuo hace del “contenido” textual del poema, esto es, de las interpretaciones, alusiones o inferencias que haga al momento de asociar las imágenes, tendría tantas variaciones como posibles lectores del soneto-pictograma existan. Sin embargo, entraríamos a un territorio en el cual supondríamos que, independientemente de la forma que tenga aquello que se aprecia o se lee —en este caso, estaríamos hablando de la poesía en general— es posible encontrarse con una multiplicidad de lecturas, esto es, cada lectura del poema, de cualquier poema, sería indeterminada.

El caso del soneto-pictograma de Eduardo Kac se utiliza como un ejemplo que nos ayude a ilustrar cuáles serían los posibles procedimientos de análisis de sentido de estas obras. Esta pieza no se inserta dentro de aquellos valores desde los cuales opera el estudio o la reflexión sobre el fenómeno del arte, en cualquiera de los sentidos que nos brinden los discursos establecidos —por la teoría, la historia, la filosofía, etc.— sino más bien se convierte en un objeto que nos permite comprender que, más allá de establecer categorías de historización de las obras de arte (imposible considerar, por ejemplo, que una pieza como el soneto-pictograma vaya a ser estudiada a la luz del discurso de la historia del arte, salvo como una documentación más que ejemplifique los modos y aproximaciones de una era determinada, así como se hace con las iluminaciones y miniaturas de la Edad Media), y más allá de las “rupturas” que se dan al interior de los desarrollos de la práctica y reflexión sobre el fenómeno

artístico, lo que revela esta y muchas piezas de arte intermedia, es que existe una pretensión por poner de manifiesto, a través de una “actitud” determinada frente al fenómeno comunicador del arte, la posibilidad de sintetizar los lenguajes, crear híbridos que establezcan líneas de asociación normalmente ocultas por una lectura más tradicional o histórica de las obras.

No obstante, el rendimiento del factor de la indeterminación como posible herramienta para indagar sobre el sentido de las obras de arte intermedia, puede considerarse primordial para otro tipo de obras, a pesar de que vemos que existen ejemplos de obras que tienen las cualidades atribuidas a tal concepto, que son creadas a partir de determinantes y procesamientos lógicos de rigor, tal vendría siendo el caso del soneto-pictograma.

Veremos ahora otro caso específico: los *metadramas* elaborados por Dick Higgins. En la declaración introductoria que hace para formular el antecedente histórico y los propósitos de estas piezas que colindan entre el Happening, el teatro y algo más, Higgins nos dice:

Uno de los principales géneros de piezas Fluxus de los sesenta han sido los “eventos”. Estos fueron hechos por primera vez antes que Fluxus, y terminaron siendo conceptualmente enmarcados como un cognado de los Happenings[...] piezas de formato libre e intermediales que se ubicaban conceptualmente entre los límites de la música, el teatro y las artes visuales. Los eventos diferían de los Happenings en el hecho de que siempre estaban lo más comprimidos posible, declaraciones minimalistas que proporcionarían un impacto mental y emocional. Pero claro, eran sumamente abstractos. (HIGGINS, 1987, pg. 1)

Posteriormente, nos señala que este tipo de manifestaciones o “eventos” vinieron a formar parte de todo un cuerpo de creación que bien a bien definió mucha de la producción artística de los sesenta, “cuando las exploraciones puramente formales parecían esenciales para desplazar el bagaje extremadamente personal [de dicha década]”, pero que para los ochenta, “cuando la expresión personal se [hubo] minimizado, y cuando los performances de arte, de alguna manera los herederos de los Happenings, muchas veces celebran el tedio y casi siempre lidian con preocupaciones de índole técnica y formal, nos parece más deseable hacer piezas que sean esencialmente declaraciones o narrativas emocionales mínimas” (HIGGINS, 1987, pg. 1). Las llama *metadramas*, porque considera que deben tener el elemento dramático para que funcionen, pero a la vez, que se consideren “dramas acerca del drama”.

Con todo esto, puede observarse que, sobre la base de estas creaciones, se encuentra un amplio criterio de indeterminación, mismo que funge como el impulsor del evento dramático que cada una de las piezas describe. A continuación se presentan los siguientes ejemplos:

1.- el artista

artista: “tengo hambre.”

alguien más: “aquí tienes veintidós onzas de honor.”

artista: “sigo con hambre.”

alguien más: “aquí tienes veintidós onzas más de honor.”

2.- erótico

ella suelta una risita tonta luego suspira

ella suelta una risita tonta luego suspira
ad lib durante unos minutos.

3.- sigue al líder

dos personas desnudas sonriendo una dirige la otra sigue.
después de un tiempo el que sigue ya no sigue el líder no cambia de papel.
se ven el uno al otro.
el líder hace algo el que sigue hace algo distinto.
el líder hace aquello.
el líder sigue al otro.

4.- historia de amor

dos al mismo tiempo.
“¿sí?” “¿no?” “¿no no?” “¿sí sí?”
se agrupan y se reagrupan

5.- retrato de un hombre comiendo una manzana

hombre.
manzana.
hombre come manzana.

Y como estos cinco ejemplos, existen alrededor de quince metadramas adicionales, todos ellos compuestos bajo la misma premisa, que es la de escenificar de la manera más abierta posible un “evento” o situación. Las acciones que indica cada metadrama son de lo más sencillo posible; no hay implicaciones de contenido, el carácter simbólico, anecdótico y/o alegórico del evento escenificado es prácticamente inexistente. Sólo una interpretación dramática dirigida para tales propósitos (donde, por ejemplo, se trata de contextualizar el sentido que podría tener la acción performática, aludiendo a casos o eventos específicos, dependiendo del sitio –país, comunidad, ciudad, etc.) tendría como resultado una dramatización más tradicional, no obstante el minimalismo que implica realizarlo. De todas formas, el propósito originario de los metadramas se concentra en dos aspectos fundamentales: rescatar la noción de “evento” que se inscribe en el rompimiento de la barrera que separa el arte y la vida, por un lado, y por otro lado, la de producir una pieza que se rija bajo los mínimos elementos procedimentales de la indeterminación. Este segundo elemento es el que, como dice Higgins, puede propiciar un impacto mental y emocional.

En la indeterminación se establece que la creación debe seguir el procedimiento con el que azarosamente procede la naturaleza, o mejor dicho, el acto de “imitar a la naturaleza en su modo de operación.”, que viene siendo el principal elemento sobre el cual se sustenta cualquier creación que utilice la indeterminación como sustento. En los metadramas –y en distintas acciones de arte que se suscriben a la categoría de “evento”, “suceso” o “Happening”— hallamos una serie de elementos indeterminados, regidos por una estructura abierta: abierta a la interpretación, a las posibilidades de operación de las acciones descritas en los “guiones”, abierta a toda una gama de elementos indeterminados que ocurrirían –o no—al momento que las acciones se hacen presentes.

El primer elemento que podemos señalar es el de la ausencia de un espacio identificable para que sucedan las acciones. Higgins no nos plantea un escenario *específico*, esto es, no se plantean los metadramas para el escenario teatral. En este sentido, las acciones pueden ocurrir en cualquier espacio que se determine, no necesariamente por sus condiciones escenográficas, para la realización de las acciones. No obstante, debe señalarse que, en la posibilidad de identificación de las acciones, de la identificación como *presencia* de un acto que retrotrae a una condición que intenta revelar la no-separación entre el arte y la vida, tanto los metadramas como cualquier tipo de acción que pueda circunscribirse bajo el sustento de la indeterminación-como-productora-de-sentidos, no pueden escaparse del proceso de *enmarcamiento* de las acciones, esto es, es necesario delimitar un marco desde el cual puedan apreciarse aquellas acciones que se plantean como presencias de obras. Independientemente del sitio donde dichas acciones se susciten, sus realizadores tienen que plantear, en algún momento del proceso, la delimitación de un “marco de apreciación”; este factor es el que ha determinado que teóricos y críticos de las vanguardias sostengan que el ejercicio creativo de sus propuestas jamás podrán alejarse del marco o ámbito de acción desde el cual las obras puedan apreciarse. Esto implica, por un lado, que cualquier indagatoria de dramatización, en los casos a los que nos referimos, solamente sirven para revelar la condición tradicional del arte dramático en sí; por otro lado, sería reduccionista pensar que esto es lo único que suscitan. Porque esto nos llevaría a la afirmación de que las acciones que suscitan los Happenings, los eventos, las acciones situacionistas, incluso hasta los mismos performances, son una simple —y para muchos chocante— variación del acto teatral. Y nada puede estar más lejos de la verdad, ya que ante la presencia de acciones tan simplistas y concentradas como los metadramas, existen indeterminaciones que surgen, precisamente, del descubrimiento interno que ocurre en la conciencia de quien

se halla frente a éstos. Asimismo, es un juego de doble partida, ya que el proceso de autodescubrimiento, en el mejor de los casos, ocurre tanto en los espectadores como en quienes realizan las acciones.

Si se sigue la pauta marcada por Higgins, nacida del énfasis que John Cage hacía en torno al respeto que debe tenerse a la estructura de la composición —teatral, dancística, plástica, musical— para que de dicha estructura, no obstante abierta e indeterminada en muchos sentidos, sea la que dirija o marque el rumbo de los posibles “horizontes de experiencia” que ocurrirían tanto en la mente del espectador como el de los realizadores. Es por eso que, como segundo elemento a considerar en los metadramas, se tiene que las acciones descritas en sus guiones, se establecen de manera concreta, con objetivos específicos, pero que no delimitan las variaciones que cada intérprete puede darles. Esto implica que el espacio en el que se ejercerán las acciones, las personas que las atienden, incluso hasta la misma atmósfera anímica del espacio en el que ocurren, todos influyen en el rumbo que el metadrama tendrá en su momento de realización. Más allá de la improvisación teatral, se trata de una indagatoria en torno al cuerpo y su sometimiento en el orden social que lo circunscribe: tomando como ejemplo el metadrama titulado “retrato de un hombre comiendo una manzana”, tenemos que la acción sintetizada hasta sus posibilidades mínimas se presta a múltiples experiencias, no dictadas por elementos de narrativa —no se trata de una reflexión sobre el consumo, no veremos al ejecutante elaborar una reflexión filosófica sobre la relación simbólica entre los hombres y las manzanas, no tiene la intención de alegorizar— sino por las posibilidades de acción que se revelan y determinan a partir de que se sitúa un acto tan cotidiano dentro del marco de una escenificación. (Es aquí donde encontramos el factor del enmarcamiento, que la crítica de las vanguardias señala como el elemento que les resta sustento, se vuelve inoperante, en el sentido de que dicho factor aleja a acciones de arte

como los metadramas, de experiencias más tradicionales de escenificación; asimismo, este ha sido el elemento que se ha sacrificado durante el desarrollo de las artes performativas, ya que hemos visto cómo han pasado de esta etapa sumamente indagatoria a un énfasis en la teatralidad del evento, factor que contribuyó a que la performance pudiera inscribirse con facilidad en la cultura postmoderna). Se trata, a grandes rasgos, de un proceso de *autoconciencia*, por parte del ejecutante y por parte del espectador. Al mismo tiempo, y esta ha sido la esperanza desde la cual se sostiene la experiencia del arte intermedia como tal, es una indagatoria en torno a las posibilidades de experiencias intrasensoriales, donde una obra apela no sólo a un número determinado de sentidos —ojo y oído principalmente— sino a las posibles combinatorias de éstos en el espacio de un suceso cotidiano.

Aquí entra en juego otro elemento de los metadramas, relacionado con los ejecutantes: cualquiera puede realizar un metadrama. Los metadramas no fueron escritos para actores, ni para músicos ni para ejecutantes, en el sentido performático del término. Lo cual indica que su elaboración no implica ni una preparación técnica *pero tampoco una preparación teórica*. Los metadramas —y muchos Happenings, y muchas acciones situacionistas— apelan a lo cotidiano para que el actuante cotidiano sea el candidato primordial para realizar las acciones. Incluso, muchos artistas inscritos en este tipo de propuestas sostienen que cualquier preparación técnica y/o teórica *entorpece las posibilidades de las obras*, ya que las alimentan de posibles sentidos que interrumpen la naturaleza indeterminada que en cierto modo las rige. Lo mismo puede decirse de los espectadores; aquellos que vienen cargados de una formación previa en torno a las artes, tienden a entorpecer la posibilidad de sentidos que emanen de su realización. Cabe preguntarse entonces, ¿qué tantos sentidos pueden estarse leyendo al interior de una acción tan sencilla como la de presenciar a un hombre comiéndose una manzana, o la de dos personas que dicen “sí” y “no”

alternativamente, durante un tiempo determinado por ellos y por las condiciones que les revela el espacio donde ocurre la acción?

Como se había mencionado anteriormente, debemos tomar en cuenta que dichas acciones, por más cotidianas o sencillas que sean, están enmarcadas en un espacio de significación distinto al de su operación natural. Esto es, al momento de que se presenta un metadrama, se tiene la conciencia previa –por lo menos del lado de los ejecutantes, ya que el espectador puede ser tomado por sorpresa—de que un espacio determinado se cargará de *sentido*; se le otorga a la acción, determinada por el lado de la estructura, indeterminada por el lado de las posibilidades posteriores a la realización, un *valor añadido*. Pero no es un valor añadido que busca *estetizar* la acción (y esto considero que es uno de los principales errores de lectura de este tipo de manifestaciones, así como la razón por la cual este tipo de eventos derivaron en performance y en teatralidad) sino de *identificarla en toda la plenitud de su discurso*. En este proceso de identificación, surge primero la autoconciencia de la acción misma; ésta fue puesta en un marco que la señala no como algo especial, ni mucho menos teatralizable, sino como algo que retorna al origen mismo de dicha acción: a una conciencia del cuerpo envuelto en un orden social, cultural e histórico determinado; el cuerpo en la acción, por lo tanto, se *politiza por medio de la interrupción y el trastoque del orden que lo rige*. Ocurre de una manera en el ejecutante y de otra manera en el espectador: uno de ellos se percibe a sí mismo percibiendo sus propias acciones, sus propios movimientos, y entra a un ámbito de conciencia del acto mismo, ahí donde hasta la respiración misma es sujeta a un cuestionamiento; por parte del espectador, su papel de testigo presencial de una acción que había dejado de ser “presentable” lo lleva al cuestionamiento sobre el orden –social, cultural, histórico—que rige a dicha acción. El hombre comiendo una manzana, en este sentido, sufre de un “extrañamiento”, el acto de decir “sí” y “no” se regresa a un origen que lo cuestiona. Sin embargo, en

ambos casos, no se trata de un cuestionamiento que se dirija inmediatamente a su respuesta lógico-crítica: tanto el espectador como el ejecutante se mantendrán en un ámbito donde lo único que importa es la revelación misma de la acción *como tal*. Es por eso que se sostiene que la intervención de actuantes preparados técnicamente y/o teóricamente, son propensos a entorpecer el proceso mismo de las acciones. Pero es aquí donde entra en juego, precisamente, el carácter de *juego* de las acciones, sobre todo de un juego cuya esencia se encuentra en la voluntad; aquellos actuantes que, por ejemplo, pertenecieron al momento histórico que hizo surgir al Happening, o aquellos que, como expertos técnico-teóricos en materia –actores, músicos, los artistas mismos— han realizado este tipo de manifestaciones similares, sostienen que la voluntad acrítica de juego es la que permite que el (re)descubrimiento de las posibilidades que estas acciones les otorgan, se ponga de manifiesto cada vez que las realizan. Se tienen como ejemplo los casos de músicos profesionales que han ejecutado piezas de John Cage y que toda su preparación técnica es por completo reemplazada por un sentido hiperconsciente del acto mismo de tocar un instrumento. O el caso de artistas como Alan Kaprow, que en repetidas ocasiones habla del “despertar” que surgía cada vez que se internaba en las acciones de sus Happenings. O incluso el caso histórico de Tristan Tzara –caso mencionado anteriormente— quien declaró haber entrado en una suerte de “trance” al momento de realizar una de sus tantas lecturas en el Cabaret Voltaire.

No obstante, debe señalarse que acabamos de presentar, para el análisis de sentido de una obra de arte intermedia, dos tipos de manifestaciones artísticas que se sostienen por esencias disímiles: la primera materializa al lenguaje, dotándolo de una visualidad que no proviene del imaginario que produce normalmente lo verbal; la segunda desmaterializa al lenguaje, dotándolo de una causalidad que nos remite a una condición natural de la escena comunicativa

como tal (y en el proceso, también desmaterializa a la obra de arte). La primera, en su proposición más extrema, nos pide replantear el sentido de la estructura misma del poema, específicamente de la forma del soneto; el segundo, en su proposición más extrema, apela a la base de operación/aspiración de la producción de vanguardia: romper con la dicotomía arte/vida; la primera trabaja con materiales visuales y poéticos formales e incluso tradicionales, el segundo trabaja sólo con el material imprescindible para cualquier obra, que vendría siendo su enmarcamiento (o escenificación). Entonces, ¿qué es lo que las une, de manera que podamos percibir las como “obras intermediales”?

Se escogieron dos tipos de obras que pudieran explicar el sentido de las obras de arte intermedia. Estos dos tipos de obras son aparentemente disímiles, tanto en sentido, como propósito e incluso como mera operación de producción creativa. Se hizo con la intención de, en el curso del análisis de sentido, analizar a su vez el rendimiento que tiene la “intermedialidad” ante el proceso de dotar de sentido a las obras mismas. A continuación veremos cuáles son las bases procedimentales de una y de otra, para llegar a conclusiones con respecto al sentido que puede dotárseles, como obras de arte intermedia, o, más específicamente, como obras que apelan a la intermediación (hibridación, fusión de medios, lenguajes, etc.)

En su tesis sobre poética y visualidad, el poeta y académico brasileño Philadelpho Menezes alude al factor procedimiento que he planteado para identificar la “intermedialidad no indeterminada” de muchos de los trabajos de poesía y visualidad. Admite que, en efecto, se trata de un procedimiento, pero que la lectura que puede provenir de esta afirmación tiende a banalizar no sólo a las obras en sí, sino a todo el proceso de experimentación. Si bien podría identificarse la “intermedialidad” como cualquier proceso que juegue con el lenguaje (escribir un texto sin usar en ningún momento la letra “a” o la “e”, por citar un ejemplo sencillo), hay un sentido y propósito que en ese tipo de

indagaciones se pierde, y en el peor de los casos, lo vuelve estéril, inútil. Ya que, como nos plantea Menezes:

Un procedimiento no sirve de mucho si sólo toma las formas de un malabarista de circo jugando con el lenguaje, pero tiene valor sólo si toma la forma de un método de composición proyectado de la semántica misma de la obra, desde la cual uno puede extraer un *sentido estético*, a través de un examen de cómo lo informan sus antecedentes y los desarrollos que marcan a estos procedimientos previamente creados. *El significado estético de la obra puede analizarse mejor, por lo tanto, como una consecuencia real de un procedimiento experimental.* (MENEZES, 1995, pg. 3. Mi énfasis en cursivas)

Por lo tanto, ¿cuál vendría siendo el significado estético de una pieza como el soneto-pictograma que analizamos anteriormente? La consecuencia real de dicha obra es el experimento de intermediación mismo. Es ahí donde residiría una significación estética que muchas veces se confunde, sobre todo en el caso de ciertas posturas con respecto al sentido de las vanguardias y/o de la experimentación, al momento de referirse al carácter *anaestético* de las obras. No se deriva el mismo placer estético que un lector puede obtener de un soneto convencional. Y al mismo tiempo, una lectura determinada del pictograma nos alude a un placer estético que se encuentra desprovisto, precisamente, de la lectura convencional. Ya que existe una noción de apertura a la cual el lector-espectador tiene que acceder (o puede acceder) para que el potencial de significación de la obra (potencial que alude a la intermediación misma) sea entendido en toda su plenitud. Dicha noción de apertura es más de índole perceptivo que, digamos, de gusto, del modo de apreciación histórico-tradicional heredado que tenemos con respecto a las obras de arte. Dicha apertura es una noción perceptivo-cognitiva, a su vez, que como se había mencionado antes, revela una condición de lectura y de entendimiento de la

realidad asumido desde los orígenes de la modernidad. En el mejor de los casos de apertura posibles, cuando nos enfrentamos a este tipo de obras (que reitero las innumerables aproximaciones que pueden tener, así como a los innumerables niveles de calidad que existe en el ámbito de la poesía visual) nos enfrentamos al mismo tiempo a nuestra propia precondition de lectura de la realidad, misma que se halla sometida por patrones de relación sensorial con los elementos que se encuentran en el entorno, en este caso, en el marco de una obra. La intermediación entra en acción justo en ese momento, y es desde aquí de donde se extrae el sentido posible de las obras.

El caso de los Happenings, representados aquí por los metadramas de Higgins, es al mismo tiempo similar y distinto, en torno al modo como se obtiene un sentido de ellos. En el texto “Guía sin título para los Happenings”, elaborado por Alan Kaprow en 1965, se establecen una serie de lineamientos que permitirían la realización de lo que conceptualmente el autor consideraba como una manifestación artística de naturaleza rigurosamente “desmaterializante”. Cito esquemáticamente dichos lineamientos:

- * La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida, y quizás tan indistinta, como sea posible.
- * Por lo tanto, las fuentes de temas, materiales, acciones, y las relaciones entre éstas deben provenir de cualquier lugar o periodo *excepto* de las artes, de sus derivaciones, y de su ámbito.
- * La ejecución de un Happening debe ocurrir en varias localizaciones, ampliamente espaciadas, algunas veces movibles y cambiantes.
- * El tiempo, que sigue de cerca las consideraciones del espacio, debe ser variable y discontinuo.
- * Los Happenings deben ejecutarse solamente una vez.
- * De esto sigue que los públicos deben eliminarse completamente.

(KAPROW, 1966, pp. 1198)

Haciendo un esbozo general de los planteamientos que Kaprow realiza en esta guía, consideremos cada uno de los puntos. El primer y el segundo punto aluden a des-establecer la relación que el espectador tiene con respecto a las obras de arte en general, en el sentido de que, al momento que se le presenta algo que no se enmarca dentro de lo que históricamente (hereditariamente) se concibe como obra artística, sus horizontes de expectativa abren un campo que, en el mejor de los casos, lo conduce a la revelación; el tercer y cuarto punto aluden a des-establecer las relaciones espacio-temporales tradicionalmente aplicadas a la experiencia artística, la primera de ellas referida, precisamente, al enmarcamiento de un espacio desde el cual se suscite la acción. Kaprow señala que cualquier enmarcamiento definitivo de las acciones de un Happening trae como consecuencia una escenificación. En cuanto al tiempo, señala que debe establecerse no como un elemento que pueda dictar o circunscribir una serie de pasos que establezcan un “ritmo” determinado, ya que esto trae como consecuencia la circunscripción de las acciones del cuerpo a tiempos y movimientos, esto es, a una coreografía; para los puntos cinco y seis, podemos decir que alude a la desmaterialización misma de la obra, enfatizando el carácter efímero de los Happenings, identificados, por lo tanto, como acciones en un tiempo y en un espacio, que se sostienen como manifestaciones artísticas completamente desprovistas de cualquier relación de apreciación histórico-tradicional-perceptiva heredada. Esto da como resultado, en el sentido más esencial de la búsqueda de Kaprow, una obra que sólo existió en la conciencia del espectador en el momento de su ejecución, un ejercicio puramente intelectual.

No indagemos en torno a los problemáticos planteamientos de Kaprow y la manera como estos pueden verse desde nuestra perspectiva como las evidencias mismas de aquellos que señalan a las neovanguardias como una repetición radicalizada pero artificiosa de aquello que determinaron --

¿utópicamente?—las vanguardias históricas. Recojamos aquellos elementos que puedan rendir cuentas sobre la intermediación, y la manera como esta funciona dentro del marco de Happenings como los metadramas de Higgins.

Por un lado, tenemos que Higgins sí se somete en gran medida a los planteamientos establecidos por Kaprow; habiendo sido consciente o no de ello (ambos realizaron lo que históricamente se conoce como los fundamentos del movimiento Fluxus) ya que uno de los elementos de apertura establecidas por las llamadas neovanguardias —y que no se considera mucho— es que el carácter de su programa, aunque en cierta medida se presenta como riguroso, es en realidad abierto, no a interpretaciones, sino a aplicaciones. Tomando el caso de la poesía visual desde el punto de vista de Philadelpho Menezes, si bien muchos de estos creadores escribían textos en los que desarrollaban teórica, filosófica y estéticamente sus inquietudes, también sirvieron como artefactos de iniciación para las aplicaciones que cada uno posteriormente tomó de ellos. Higgins, por lo tanto, asocia sus metadramas a los Happenings (en efecto, son una consecuencia directa de ellos) y al mismo tiempo trata de hacer un “otro” que no se asocie a los Happenings, sino a una experimentación con las formas: la elaboración de los metadramas surgen también de un procedimiento. Siendo, primero que nada, “eventos”, y siendo, a su vez, un “cognado de los Happenings”, denotan un ejercicio de intermediación igualmente riguroso que la elaboración del soneto-pictograma.

Los metadramas de Higgins pretenden la dramatización del acto de dramatizar. Toma los elementos básicos de la dramatización (situación, personajes, intercambio-interacción con la situación dada, con el público, etc.) e inicia un proceso de reducción de los elementos de la acción. Dado que uno de los parámetros fundamentales del tipo de performance al que se suscribían los miembros de Fluxus, debían enfatizar eventos de supuesta trivialidad o cotidianeidad, aunada a un sentido del juego, pero visto, según lo plantea

Higgins, con la misma seriedad con la que durante la niñez se toma el juego. Las piezas representadas abren el campo para que su apreciación, por un lado, remita a las dramatizaciones y al mismo tiempo, remita al enmarcamiento de una situación cotidiana.

¿Ocurre lo mismo en la mente del espectador que se encuentra frente a un poema visual cuando se enfrenta a un performance, a un evento como los metadramas? Reiterando que nos servimos de estos dos casos sólo con el afán de indagar en torno a la naturaleza o sentido de las obras de arte intermedia, es claro que no se producen los mismos resultados en términos de apreciación, entendimiento, goce o percepción de una u otra obra. Por supuesto que no. Ambos son productos artísticos completamente distintos, esencialmente porque, por un lado, el poema visual usa un medio de soporte (aunque sea la mera reproducción de un original), maneja elementos textuales, iconográficos y de otra índole, y en sentido general, se presenta como una obra que apela a la visualidad, por encima de cualquier otro sentido; en el caso de un “metadrama”, todos aquellos elementos que le otorgan presencia y carácter de obra al poema visual, son retirados, a favor de una experiencia inmediata, que puede ser tanto visceral y reveladora como absolutamente banal y pasajera. La apreciación de este tipo de obras descansa en la posibilidad de apelar al instante de percepción que ocurre en el espectador, y dicho instante puede resultar tan escurridizo que cualquier medición interrumpiría lo que en esencia es un momento efímero.

Y sin embargo, hay algo que comparten en común estos dos tipos de obras. Ambas revelan, de maneras quizá muy distintas, una búsqueda por totalizar la experiencia sensorial del espectador. La primera de modo más riguroso –y si se quiere, más tradicional—al presentarle al espectador una suerte de “acertijo visual” que pretende abrir un camino de entendimiento en el cual se halla obligado a buscar desde dos puntos distintos de cognición (visualidad y textualidad, relación con el lenguaje escrito y relación con un imaginario

iconográfico) para poder “resolverlo” (en sí una manera de conocimiento: la resolución de aquello en el entorno que se nos presenta desde su extrañeza); la segunda actúa directamente sobre el cuerpo del espectador en un espacio y en un tiempo determinados, y más que un “acertijo visual”, se encuentra ante un “acertijo de experiencia” que le permite redescubrir sentidos dentro de la acción cotidiana que en el marco del orden social simbólico se hallaban, por decirlo de algún modo, “dispersos” o “distráidos”. Estos dos tipos de obras son experiencias que apelan de manera distinta a los sentidos, y al mismo tiempo, ambas apelan a los sentidos de manera distinta. No nos encontramos ante los mismas obras de arte que adquieren sentido por el modo como han sido perpetuadas en la producción de la historia (reunidas en ese gran grupo denominado Bellas Artes), sino que nos encontramos ante un tipo de obras que apelan a lo siguiente: la búsqueda por encontrar líneas de asociación, en el primer caso, entre lo que la visualidad percibe como dado (el orden de la lectura occidental, asociado al orden de la percepción de iconos que nos refiere a nuestra tendencia a simbolizar), y segundo, las asociaciones entre lo que uno y otro sentido percibe, y de las informaciones perceptivas que se suscitan en dicho proceso. Aunque se trata de una experiencia de obra mucho más difícil de sostener a un análisis, son eventos como los metadramas los que apelan a una recapitulación de lo que los sentidos nos informan.

Consideremos la posibilidad de imaginarnos presenciando atentamente uno de estos eventos. Tomemos como ejemplo el metadrama del hombre comiendo una manzana. Sin una preconditionada determinada, simplemente con la atención fija en las acciones, pero tomando en cuenta que se establece como el enmarcamiento de un suceso que se sitúa en el plano de obra: la circunscripción del cuerpo espectador que recibe del exterior la presentación de una serie de acciones, que en su carácter reiterativo (en algún momento nos hemos encontrado realizando las mismas acciones) adquieren un peso distinto al que se

le asigna dentro del orden cotidiano de la experiencia, comienza a transmitir cualidades de información de valores añadidos, que por un lado apelan a la memoria directamente: las acciones reflejan tus acciones, o el momento en que las realizas y las realizarás de aquí en adelante. El acto de comer una manzana pasa por un proceso de *extrañamiento*. Pero al mismo tiempo, en este mismo proceso, el orden perceptivo cotidiano (el que nos hace sentir el acto de comer una manzana como una acción trivial, olvidable) se vuelve más nítido, adquiere otro enfoque; los sonidos se clarifican o se vuelven más distintivos, los movimientos corporales se sienten un poco más aletargados que de costumbre (los tuyos y los de quienes realizan la acción) la relación de tu funcionamiento corporal, incluso, adquiere un matiz añadido, mismo que en otras circunstancias se halla perdido, o como mencioné anteriormente, “distraído”. Reconocemos que es sólo la vista la que debe actuar en la recepción-apreciación del evento; reconocemos que los cinco sentidos se encuentran ahí, percibiéndolo todo. El extrañamiento es precisamente esa sensación de que las cosas se están apreciando con los cinco sentidos. Estas acciones no suceden precisamente cuando atendemos las acciones de una obra teatral: existen tantos elementos de orden simbólico-histórico-social entrometidos en el acto de disfrutar una obra, que inmediatamente disponemos de ellos en la cantidad que se nos exige para poder atender a ésta. Asimismo, hay una suerte de sometimiento en el acto de presenciar una obra de teatro –sentados en una butaca, en silencio, atendiendo a la gestualidad, las inflexiones de la voz, y por encima de todo, a la trama de la historia—que no encontraríamos en un evento tan sencillo como el de ver a una persona comer una manzana.

Es aquí donde, aunque de maneras muy distintas, se establece la relación entre una obra de poesía visual y un evento con características de Happening.

La intermediación, por lo tanto, si es que se desea identificar un sentido determinado a las obras que poseen dicha naturaleza híbrida, es el resultado de

una experiencia que apela a los sentidos de una manera “otra”, no reglamentada por el orden perceptivo común a todos. Es una suerte de vuelta al origen de la percepción. Una búsqueda por ese origen. Las obras de arte intermedia buscan revelar esta condición.

Desde el punto de vista de aquellos artistas que tuvieron un acercamiento primario al concepto –miembros de Fluxus por un lado, adherentes y artistas que posteriormente desarrollaron sus ámbitos de acción desde otras perspectivas—estas nociones sobre intermediación, sobre producción de experiencias artísticas-estéticas que apelen a despertar las operaciones de todos los sentidos al momento de encontrarse con una obra, incluso de la relación que tienen arte y conocimiento (o más actualizadamente, procesos cognitivos), se identificaban como la base para los posteriores procesos de investigación y experimentación con las formas.

La artista de performance Carolee Schneeman –quien tuvo vínculos iniciales con el movimiento Fluxus—, en su cuaderno de notas, elaborado desde principios de los sesenta, presenta una serie de ideas al respecto. Primero alude a lo que los sentidos experimentan en la cotidianeidad de la experiencia, identificada como el marco para la producción de una experiencia estética:

Yo supongo que los sentidos buscan ansiosamente fuentes de la mayor cantidad de información; de que el ojo se beneficia por el ejercicio, el estiramiento y la expansión en torno a materiales de complejidad y de sustancia; de que las condiciones que alertan la sensibilidad total –arrojadas casi enfáticamente—extienden el entendimiento y la respuesta, el rango básico de respuesta de la vitalidad empática-kinestésica. (SCHNEEMAN, ET. AL., 1914, pg. 714)

Durante el resto de las notas, nos explica cómo su trabajo de performance está informado por otros tipos de disciplinas artísticas –

principalmente de la plástica—y de cómo éstas se enfrentarían a un marco de recepción que aparentemente se vuelve el trabajo exclusivo del ojo, describiendo las líneas y las texturas y las formas que dirigen la mirada del espectador ante un cuadro, relacionando todos los procesos de lectura que lleva a cabo la vista como si fueran unos constantes descifradores de códigos. Pero encima de todo esto, Schneeman nos plantea: ¿qué es lo que ocurre *en ese preciso momento de lectura, con los demás sentidos?* El camino que ella toma – la performance—lo realiza con la pretensión de que el contacto con el fenómeno artístico al que se enfrenta el espectador, se mantenga lo suficientemente libre como para que las vías de acceso al conocimiento del fenómeno obra y del fenómeno experiencia puedan proliferar en la conciencia. Y eso se dispara conforme más “sensibilizados” se encuentren todos los sentidos.

Esto, por cierto, se encuentra en una relación cercana a la visión que, curiosamente, Marcel Duchamp sostenía en torno al artista: lo prefigura como *mediador* entre la obra y el espectador, una suerte de intermediario, que si bien no está conciente de los resultados en el plano estético, sí pretende sobrellevar sus impulsos intuitivos hacia un ámbito que pudiese extraer una obra que se presenta ante un público.

Si nos colocamos desde este punto de vista, por un lado tenemos que conceder –y esto es algo que se reitera constantemente en este estudio—que el espectador siempre se visualiza como “el mejor de los espectadores posibles”, es decir, alguien con una total apertura hacia el fenómeno de arte que enfrentará en cualquier momento, sea esto una pieza musical, una pieza de arte objeto, un performance, etc. Independientemente de que el artista deja en plena libertad sus procesos intuitivos para arribar a un espacio donde surja la obra, e independientemente de que, en este intercambio –artista/espectador/obra—no se tiene una noción clara de los efectos (ciertamente como dice Duchamp, no tiene una conciencia plena de los procesos estéticos que entran en juego) que se

produzcan en dicho intercambio, no podemos negar que en los planos de la intención y de cierto sentido o *dirección*, desde el siglo XX (si no es que poco antes, como bien sabemos) el artista se ha planteado las mejores maneras posibles para poder *bifurcar* aquello que desea poner sobre la mesa de la experiencia sensorial: un sitio de conocimiento.

Es una condición natural y una tesis retomada por varios historiadores, desde Vaxhandall hasta Kubler y Pasztory: la idea de que los procesos creativos en el arte son en realidad procesos cognitivos, que las ideas que nos queremos hacer del mundo las elaboramos para obtener un “algo” que posea elementos de conocimiento. Son procesos que bien pueden dirigirnos hasta los inicios de la historia del arte. Y sin embargo, utilizo la palabra *bifurcar*. Como uno de los principales rasgos de sentido que he encontrado en las obras de arte intermedia, podemos señalar que, en el marco de su significación, si lo situamos desde la postura del arte como productor de conocimiento, la intermediación es el peldaño más cercano a la ruptura total que ha querido establecerse desde la llegada de esa modernidad en el arte que puso en tela de juicio a la academia: la ruptura con el orden sensorial simbólico. Pero esto se da por medio de una bifurcación, esto es, el artista que produce obras de arte intermedia, tiene la tendencia a bifurcar las posibilidades de acceso sensorial a la obra, colocarla en un sitio donde puede contemplarse en silencio, interactuarse mentalmente con ella, apreciarse desde su condición visual, sonora, táctil, etc. Pero nunca desde una sola aproximación; bifurca las posibilidades para revelarnos que, en la problemática del sentido del arte, se encuentra la problemática de nuestros sentidos, y la manera como aproximamos con ellos al mundo.

La Tabla de *Intermedia*

Sobre la Tabla de Intermedia

En el año de 1995, décadas después de que hubiese acuñado el término, Higgins diseñó una tabla que circunscribe y a la vez dinamiza a las obras, procedimientos y experimentaciones que pueden considerarse como formas de arte *intermedia*.

Por un lado, tenemos que la tabla responde a dos necesidades concretas, ambas situadas dentro del ámbito de desarrollo en el cual se encontraba su creador en el momento que la diseñó: primero, responde a la naturaleza polimórfica del legado que Higgins dejaría, esto es, a la multiplicidad de sus actividades: más que considerarse un artista, individualizada su función como tal, Higgins fungió dentro de toda una gama de posibilidades, en sí mismas circunscritas en un campo abierto dedicado a la producción de conocimiento. En términos histórico-funcionales, podemos decir que Dick Higgins fue (sin orden de importancia): compositor, productor-generador de Happenings, artista visual, poeta, contribuyente a un movimiento de vanguardia (Fluxus), historiador y teórico.

Esto no es privativo de creadores como Higgins; claro está que dentro del ámbito de las artes en el siglo XX, gran parte del trabajo de los artistas fue y ha sido dedicado a la teorización, y en el más profundo de los casos, a construir una suerte de poética en torno a lo que producen. No obstante –o mejor dicho, a partir de esto—si vemos el modo como Higgins *procedió* en la producción de cualquiera de estas disciplinas, tenemos que la constante en él permanece dentro del ámbito del conocimiento; esto es, su manera de proceder dentro de su práctica artística –vinculada directamente con la noción de arte intermedia—, por ejemplo, se encaminó hacia una búsqueda por conocer los mecanismos de operación que permiten advertir, apreciar, provocar e indagar en torno a las

posibilidades cognitivas de una obra de arte. El ímpetu de sus composiciones musicales, enmarcadas dentro del campo de los conciertos Fluxus, también manifiesta una inquietud por obtener conocimiento a través de la percepción que se recibe al momento de enfrentarse a una de sus piezas. Obviamente, estamos hablando de piezas Fluxus (las cuales exploraban nociones espacio-temporales que fueron el resultado de aquellas lecciones otorgadas por John Cage). No se trataba necesariamente de composiciones de música contemporánea *per se*, o de Happenings que se dirigían en torno a la teatralidad, sino de exploraciones de sonidos y acciones incidentales —acciones encaminadas a la producción de un sonido no programado— que, finalmente, tenían como resultado una exploración tripartita (del compositor, del ejecutante, del público) en torno a la naturaleza de la música y de la acción cotidiana, que conllevan a una exploración sobre la naturaleza del sonido y de la acción (tiempo-espacio), y que por consiguiente, conllevan a una exploración sobre el modo como percibimos; esto es, el modo como *conocemos* y *aprehendemos* la realidad. En este sentido, la tabla *Intermedia* alude a los mismos propósitos: otorgar un conocimiento aproximado sobre los tipos de exploraciones que se consideran formas de arte intermedia. Ya que si el diseño de la tabla —o el hecho mismo de que él nos presenta una tabla explicativa— posee ciertas cualidades “didácticas”, y si el propósito de la misma es ilustrar las variantes de formas de arte intermedia en su conjunto, todas ellas reunidas dentro de un marco identificable, tenemos por consiguiente que el mismo espíritu de conocimiento que impulsó a Higgins en torno a un entendimiento más pleno de su ejercicio de experimentación, es el que se refleja en su necesidad por ilustrar de la manera más concisa posible, aquellas producciones artísticas que forman parte y sustento de toda su obra, artística, histórica y teórica.

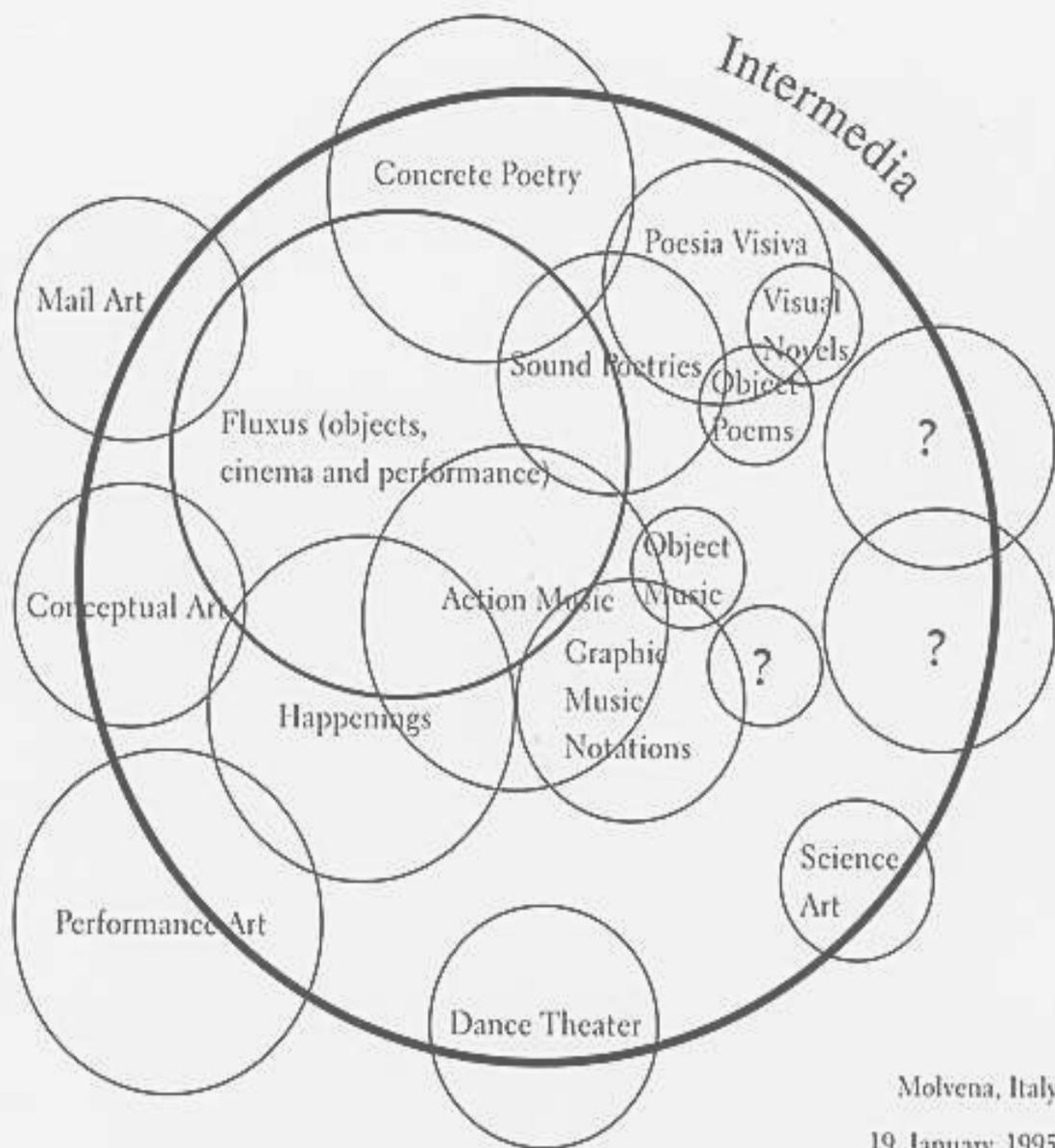
Por otro lado tenemos que, no obstante el carácter didáctico que le acabamos de asignar a la tabla, ésta también posee cualidades de “obra”. Esto es,

la tabla *Intermedia* también funciona como una obra en sí, una representación visual de una condición de producción de obras, asimismo una muestra de procesos junto con la (posible) formalización de una clasificación dada, a partir de aproximaciones –actitudes—en torno a los lenguajes que le otorgan sentido a la expresión artística.

Hemos señalado anteriormente cómo Dick Higgins había establecido los parámetros y directrices que condujeron (y conducen) al arte intermedia, en ensayos tales como “Sinestesia e intersentidos”. En estos podemos encontrar bosquejos de planteamientos teóricos, posturas estéticas o anaestéticas, postulaciones en torno a la experimentación constante en las artes, entre otras cosas. Parte crucial de la obra de Higgins –nuevamente, una obra artística, histórica y teórica— se halla circunscrita a los parámetros establecidos ahí, y en otros ámbitos (cátedras universitarias, la difusión de su proyecto editorial *Something Else Press*, mesas de discusión sobre Fluxus y el arte intermedia, etc.) Todos estos antecedentes, que formaron parte de su producción durante las décadas que precedieron a la elaboración de la tabla, muy bien podrían haber establecido todo el marco de teorización con respecto a la intermediación. Entonces, ¿cuáles fueron las motivaciones que lo llevaron a elaborar dicha tabla?

Intermedia Chart

Dick Higgins



Molvena, Italy

19. January, 1995

Primero que nada, su labor como catedrático y teórico del arte intermedia —precisamente porque se trataba de arte intermedia—, lo conducían a una permanente evaluación de sus planteamientos originales. Su trabajo ensayístico era continuamente revisado y comentado por él mismo, cuando surgía el caso de que sus textos originales fueran a ser publicados en antologías y estudios sobre arte contemporáneo (aunque en realidad son pocas estas fuentes). Segundo: Higgins descubrió desde los inicios de su planteamiento teórico en torno a la intermediación, de que la historia y curso de la producción artística era, asimismo, un trabajo de perpetua renovación de conceptos (podría decirse incluso que de perpetua repetición); por lo tanto, se hallaba en la necesidad de hacer “sobrevivir” las nociones sobre arte intermedia que él había postulado; esto quiere decir que, en este curso y desarrollo de la producción artística, el continuo aprovechamiento de recursos, materiales y ejercicios teóricos y estéticos en torno a la naturaleza del arte, condujeron a un proceso de apropiación que él mismo había visualizado: a menos de una década de que Higgins hubiese planteado la noción de intermedia como proceso de interacción y/o hibridación de medios, se consolidaban otras propuestas que nacieron de estas mismas inquietudes. O mejor dicho, en su proceso de consolidación, dentro de la institución arte, las propuestas que nacieron tanto de movimientos como Fluxus, así como de las nociones de arte intermedia que él y sus coetáneos estaban planteando, fueron valorándose, explorándose y, por lo tanto, *diferenciándose*, aquellas propuestas que nacieron de la inquietud experimental original: el traslado del Happening al performance ya instituido en el campo, las nociones del conceptualismo, que en poco tiempo desarrollaron su propia agenda (desde los *readymades*, pasando por el trabajo de las llamadas neovanguardias, culminando con aquellas propuestas que dieron pie a la institución del conceptualismo dentro del campo, principalmente con artistas como Daniel Buren y Joseph Kosuth) la exploración paralela de la poesía visual

y sus variantes (poesía concreta, poesía visiva, poema-proceso) y las nociones sobre textualidad-visualidad, que vemos desde las indagaciones tipográficas del *Lettrisme* (a su vez una formalización de los ejercicios tipográficos realizados por los dadaístas), y que pasan por el diseño tipográfico de las publicaciones de Fluxus, que se desarrollan en el ámbito de las artes visuales (Joan Brossa) y en el de la literatura (el concretismo y la *poesía visiva* de grupos como Noigandres en Brasil) y muchos otros ejemplos, nos muestran que, en su proceso de inscripción, el concepto de intermediación sufriría, precisamente, de la fluidez con la que las expresiones artísticas van transmutando (irónica contraparte a una de las principales aspiraciones del movimiento Fluxus: no historizar el movimiento para que éste se mantenga a flote, esto es, en constante *estado de flujo*).

Ante tales circunstancias, las nociones esenciales de la intermedialidad se perdieron en el anonimato de las discusiones teóricas; surgieron nuevas visiones de comprensión e inscripción de las obras, se instituyeron dentro del campo, asimilándose a éste y al mismo tiempo suscitando los cambios necesarios en el mismo para acceder a las propuestas, y aquello que se presentaba desde una teorización demasiado “abierta”, termina afectando sus posibilidades de análisis y profundización. Las artes intermedias hoy en día abarcan producciones artísticas que bien a bien se entienden, estudian, analizan y difunden desde una noción quizá por completo distinta. El rendimiento del concepto, por lo tanto, puede ponerse en tela de duda. Es uno de los planteamientos que Higgins hace en su última colección de ensayos sobre el tema, cuando se refiere a la naturaleza del arte intermedia y Fluxus:

El interés intermedial muchas veces se siente, para el artista, como un imperativo para intentar nuevas fusiones, y para el público (o receptor de la obra) como una aproximación que ofrece el ingreso a una obra previamente [vista como] misteriosa. El espectador pregunta “¿A qué

se parece esto?” y trata de generar una visión promedia que desmistifica a la obra. Pero la naturaleza intermedial de las obras no tiene un vocabulario tradicional, de modo que es difícil que se desarrollen en torno a una crítica profundizada, por lo pronto. (HIGGINS b, 1997, 93).

Esto es, una obra de arte intermedia, desde el punto de vista de Higgins, no puede aproximarse desde los ámbitos de análisis tradicionales. Desde este punto de vista, Higgins nos dice que, al no poseer un “vocabulario tradicional” para acceder a ellas, la “crítica profundizada” se encuentra sin las herramientas para lograrlo. En otras palabras: el campo de la crítica no puede comprender ni la naturaleza ni la inscripción de las obras de arte intermedia en la institución arte.

Del mismo modo, señala aquellas apropiaciones que posteriormente se hicieron en torno a formas tales como los Happenings (en sí mismo un término muy malinterpretado con el paso del tiempo), cuando nos dice, “...su actualización en el arte dio como resultado la masiva aplicación equívoca, en torno a una variedad de situaciones escenificadas, o [incluso] como un término de moda para referirse a cualquier tipo de evento.” (HIGGINSb, 1997, 138). Por un lado, el término “Happening” pasó a un sitio donde sus aplicaciones van desde la señalización histórica de una aproximación al arte (enciclopédicamente hablando, ahí donde se señalan a quienes acuñaron el término y al tipo de “eventos” que se producían) a un sitio donde el término se refiere a producciones de entretenimiento (incluso programas cómicos de la televisión utilizaron el término “Happening” para señalar el supuesto tipo de comedia); por otro lado, el término fue en cierto modo reemplazado o, como se señala en la cita, “malinterpretado” y convertido en la forma que conocemos como performance, término que de algún modo ha sufrido de las mismas variaciones.

Podemos añadir a esto que, a lo largo de todas sus discusiones en torno al tema, Higgins reconoce que muchos de los artistas inicialmente inclinados hacia una experimentación “intermedial”, pronto encontraron caminos de exploración menos nebulosos, más concisos, y sobre todo, más *materializables*. Gran parte de los artistas contemporáneos iniciaron con propuestas intermediales: los anteriormente mencionados Kosuth y Buren, Carolee Schneeman, Joseph Beuys (uno de los originales adherentes al movimiento Fluxus, cuando ambos –el movimiento y el artista—daban sus primeros pasos en Alemania), provenían de una estirpe que, independientemente de las producciones que realizaron posteriormente (y la manera como éstas modificaron la percepción que tenemos de sus obras) se distinguían por poseer aquello que anteriormente se explicaba, que viene siendo el carácter *actitudinal* al interior de la experimentación en las artes.

Y Higgins estipula que, no sólo este carácter actitudinal, sino todo el cuerpo de nociones teóricas, y sobre todo, el cuerpo de posibilidades –de orden artístico, estético, perceptivo, etc. — que otorga la intermediación, se va perdiendo en el proceso. Es una de las principales razones por las cuales diseña la tabla *intermedia*, para (re)insertar en el campo de la producción teórica sobre las artes, una noción que el mismo desarrollo de la producción artística contemporánea ha (quizás) pasado por alto.

Higgins acepta que las exploraciones de arte intermedia sean de alguna manera procesos “iniciáticos” de los artistas, que una porción considerable de los creadores en la actualidad, haya tenido un acercamiento no al movimiento Fluxus, ni a las nociones de las neovanguardias, sino a la antes mencionada condición actitudinal –puede llamársele *aproximación*, pero esto se inclina más hacia referencias de estilo—para producir obras que se encuentren en una nebulosa entre medios/lenguajes. Acepta y reconoce que, en el espíritu evolutivo que se encuentra en el origen de muchas de sus creaciones (y de su

pensamiento) la intermediación forma parte de un sistema dinámico, en constante transformación y revaloración.

Dicho lo anterior, debe señalarse que la tabla *intermedia* es en sí misma intermedial: representación gráfica de clasificaciones y ensayo visual sobre el tema; diseño de sistema de producción y evaluador de las propuestas circunscritas dentro del ámbito; planteamiento didáctico y manifiesto (quizá tardío) que establece un marco de operación para identificar ciertos tipos de producción artística, que a su vez enmarca diferenciaciones con otros tipos de clasificaciones (puede echarse un vistazo a la tabla y cerciorarse de que el “Performance Art” deambula en las orillas del marco, separado del “Happening”).

Su distribución y difusión ha sido casi específicamente relegada a especialistas en materia, o académicos que reconocen en Higgins una fuente viable para el estudio de de las llamadas neovanguardias. No obstante, lo considero un artefacto imprescindible no sólo para la comprensión del arte intermedia, sino para el análisis individualizado que puede hacerse de dichas obras, en el marco de su relación con otros tipos de obras, en el marco de su pertenencia a un conjunto determinado de producción artística.

La Tabla *Intermedia*: una lectura.

En el apéndice que Hannah Higgins, hija del artista, elabora para la publicación del ensayo “Sinestesia e Intersentidos” en una página web ^{*}, ella nos dice:

La “Tabla de intermedia” de Higgins tiene resonancia con los sociogramas temporalmente dinámicos, en los cuales las interacciones humanas son altamente diferenciadas y radicalmente descentralizadas y

^{*} http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html

basadas primordialmente en las necesidades específicas de un cuerpo dado, en este caso, artistas. De acuerdo con un modelo como éste, la experiencia histórica y contemporánea es diversa, causalmente flexible y permisiva de lo aún desconocido. (HIGGINS, MARY, 1999)

Esto explica de alguna manera cómo es que el discurso teórico de Higgins desea mantenerse abierto a las posibilidades de inscripción que la “experiencia histórica contemporánea” en su carácter diverso y flexible, transmuta en torno a la producción de obras pero también en torno a la producción de sentidos que las obras y que el análisis de las mismas van generando con el paso de los años. La Tabla Intermedia es, en sí misma, una intermediación, vista como un marco explicativo-presentativo para un quehacer y una actitud frente al arte, pero también como una *interrupción* de los marcos de referencia que la teoría y la crítica del arte van generando a su vez.

Hannah Higgins nos dice, “Fluida en su forma, la tabla nos muestra círculos concéntricos que intersectan y parecen expandir y contraerse en relación con el marco ‘intermedia’ que los reúne”; asimismo, señala que se trata de un “Marco abierto que nos invita al juego”, donde cada una de las producciones artísticas, circuladas o “como burbujas que flotan en el espacio” evitan ser historizadas, “enmarcadas en el marco especializado y lineal del arte anti/arte de las cronologías típicas del arte moderno y de vanguardia.” (HIGGINS, MARY, 1999)

Por lo tanto, lo que debería ser el punto de partida para el análisis de esta tabla es su carácter dinámico. La fluidez, la condición “flotante” de cada una de las clasificaciones –no enmarcadas, sino englobadas, esto es, globalizantes—el marco abierto que invita al juego, el rechazo a una linealidad histórica determinada, nos señalan que la inscripción de este tipo de obras, desde el punto de vista de Higgins, debe permanecer en constante movimiento. Esto quiere

decir que, en el marco de la producción artística contemporánea/actual, la intermedialidad seguiría en estado de flujo.

Hay distintos puntos de partida para la lectura de la Tabla Intermedia. La primera de ellas es la que nos ofrece la hija de Higgins, denominándola a partir de su condición dinámica, anti-lineal y flotante. Se trata de un marco móvil que aprovecha la circularidad no sólo para reunir conjuntos sino para establecer vínculos, asociaciones entre distintas manifestaciones dentro del mismo marco de intermediación; así también, para reunirlos en una especie de representación visual del estado de flujo. Los círculos deben imaginarse suspendidos espacio-temporalmente, como un fenómeno natural que conlleva al permanente desarrollo y evolución. El marco mismo es un círculo; reúne conjuntos que al mismo tiempo se encuentran fuera de éste, conviviendo, por así decirlo, con otros marcos de aproximación a ese tipo de obras. Todas aquellas manifestaciones que se encuentran dentro y fuera del círculo mayor (arte de performance, poesía concreta, *mail art*, arte conceptual, entre otros) pueden visualizarse como ingresos a un campo, que en este caso sería el del arte intermedia; pero también pueden verse como manifestaciones que rebasan al campo intermedia, visto como originario, y que en su desarrollo conformaron otras características que les permiten situarse fuera de éste. Como podemos ver, desde el principio, la lectura de la Tabla es maleable. Intermedial.

Veamos detenidamente los componentes de la Tabla Intermedia, para establecer una suerte de narrativa sobre su composición:

Tenemos un conjunto que engloba a distintos tipos de producción artística, reunidos bajo el marco de Intermedia. Dentro –y en ocasiones, dentro/fuera—de ésta se hallan tres tipos de conjuntos, diferenciados por su magnitud, más uno que se distingue por poseer una magnitud mayor que el resto, más otro que se distingue por poseer una magnitud particular, distinta a las del resto. El orden sería el siguiente, de menor a mayor:

1. Novelas visuales, poemas objeto, música objeto, y una interrogante;
2. Poesía visiva, poesías sonoras, notaciones musicales gráficas, teatro danza, arte correo, arte conceptual, y dos interrogantes;
3. Ciencia arte (conjunto diferenciado, de magnitud particular);
4. Poesía concreta, música de acción, Happenings y arte de performance;
5. Fluxus (objetos, cine y performance)

Su distribución obedece a una representación del dinamismo en el que se hallan; por lo tanto, no vemos un esquema focalizado hacia un centro determinado: el dinamismo se representa a partir de que la Tabla se concentra en el extremo superior izquierdo. Los conjuntos se hallan vinculados, y sus vínculos, a su vez, poseen grados determinados de magnitud; estos vínculos pueden leerse de dos maneras, y cada una de estas respondería a la misma naturaleza del vínculo que se representa en la Tabla: por un lado, tenemos que representa el nivel de permeabilidad que tiene una categoría, que a su vez representa el campo de influencia que dicha categoría tiene con respecto a las otras categorías con las que se hallan vinculada; por otro lado, en relación con aquellos conjuntos de obras que tienen menor magnitud, nos señala cómo estas se pueden ver como subproductos (subconjuntos) de aquellas con las que se encuentran vinculadas, pero que en el curso de su producción adquirieron rasgos distintivos. En ambos casos, las magnitudes de vinculación o permeabilidad de los conjuntos también se hallan representadas visualmente. Hay conjuntos que engloban a varios, hay conjuntos que, a pesar de establecer vínculos con otros conjuntos, no se vinculan entre sí; hay vínculos que son tan marcados que parecen formar parte del mismo conjunto, separado quizá sólo por una denominación.

En el interés del juego, se colocan conjuntos con signos de interrogación, establecidas sus magnitudes y sus vínculos, proponiendo de esta manera que dicho sistema, dicho “organismo”, tiene la posibilidad de inscribir más conjuntos en su desarrollo (más que la posibilidad de un nuevo “arte intermedia”, se trata de la posibilidad de otra aproximación actitudinal al ejercicio artístico). Del mismo modo, se establece otro tipo de juego, el de las correspondencias. Cada vínculo señalado puede dar origen a una discusión sobre la naturaleza misma de las obras, de los procedimientos artísticos que engloba el arte intermedia. De este modo, puede decirse que establece un diálogo sobre producción artística, empero, dentro del campo de definiciones y denominaciones que su mismo creador establece. Diálogos, argumentos y disputas que señalarían, por ejemplo, ¿Cuáles fueron las consideraciones para señalar, por citar un ejemplo, al arte correo como un conjunto que también pervive por fuera del conjunto globalizador? ¿Por qué el vínculo que los Happenings tienen con la performance es menor de lo que se esperaba, y por qué éste último no tiene vínculos con Fluxus, si se indica que parte de la producción del movimiento fueron, precisamente, performances? Y la pregunta obligada: ¿Son éstas *las únicas* expresiones artísticas que pueden considerarse como arte intermedia?

Debe señalarse que su diseño parte de una consideración, *a posteriori*, sobre algo que Higgins ya había establecido desde hacía más de treinta años —la definición de arte intermedia— y que quizás refleja las inclusiones de categorías de obras que en el pasado él no hubiera enfatizado del mismo modo, como es el caso de las notaciones musicales gráficas (mismas que se encontraba estudiando, recolectando y archivando en la última parte de su carrera) así como de la magnitud con la que engloba el conjunto de producción de poesía concreta. Esto nos revela que, efectivamente, Higgins parte de las nociones de magnitudes y capacidades de reunir en esferas que cada conjunto posee. No es

una magnitud que representa la importancia histórica de la práctica. Con estas magnitudes me refiero más a:

1) el desarrollo de la producción artística como tal, con el paso de los años, y señalando el nivel de permanencia que éste ha tenido;

2) la capacidad que tuvo para mezclarse con otros conjuntos, a manera de influencia o a manera de posibilidades de experimentación (como es el caso de las notaciones musicales gráficas).

De este modo, si bien la poesía concreta tiene la misma magnitud que la música de Acción, los Happenings y la performance, esto se debe a que su capacidad de desarrollo ha sido mayor y aparentemente más variada que otros conjuntos incluidos en la Tabla. Pero esto no descarta la posibilidad de que Higgins también haya deseado establecer órdenes de importancia. ¿Se trata acaso de una importancia *histórica*?

Otro aspecto a señalar con respecto a la naturaleza “flotante” o “suspendida” de la Tabla, tiene que ver quizá con las condición de las obras intermediales, que a su vez ayuda nuevamente a establecer referencias para entender la definición que Higgins quiere dar de las mismas. Son dos puntos los que hay que destacar: por un lado, tenemos que la naturaleza de estas obras, su condición “entre medios”, debe ser representada desde la perspectiva de una naturaleza flexible, abierta no sólo a interpretaciones o puntos de apreciación, sino también a las posibilidades de inscripción que las obras tienen dentro del campo. Aquí notamos cómo el mismo Higgins podría no tener un control preciso sobre el marco teórico que deseaba establecer para el concepto de arte intermedia: al señalarlas como obras que no poseen las características tradicionales para su apreciación “convencional”, éstas pueden cambiar en cualquier momento; lo que desde un cierto origen (el que establece Higgins para lo intermedial) tiene ciertos rasgos, en cualquier momento puede poseer otros

rasgos, dependiendo de las aplicaciones o apropiaciones que el desarrollo de la producción artística tiene en un futuro determinado. La “intermedialidad”, desde este punto de vista, posee una maleabilidad que difícilmente se sostiene, o se sostiene sólo como un determinado “ideal”: de ahí el énfasis que se hace en torno a la “actitud” de producción artística. Es un ideal situado históricamente, pero que al mismo tiempo permanece como una constante, y que ha permitido a los artistas la búsqueda de un arte que apele a la revelación de las convenciones de percepción sensorial. En alguna parte del proceso, sin embargo, los tipos de obras que se señalan en la Tabla, al momento de ser inscritas como tales (definidas ya con un nombre genérico que las distingue), están siendo inscritas en un campo determinado de producción. De esta manera, puede decirse que lo ideal pasa a un segundo plano, y en dicho proceso se consolidan otras aproximaciones en torno al quehacer y cuestionamiento sobre la obra de arte. Pero puede decirse también que, en el proceso, la intermediación ha llegado a tal grado de bifurcación y revelación de estas condiciones perceptivas – independientemente de su inscripción—, que ésta es absorbida como un rasgo natural de cierto tipo de obras. En cualquiera de los casos, la representación de estas obras como “burbujas flotantes” no es errónea.

Por otro lado, si tomamos en cuenta que esta categorización –dinámica, suspendida, y aquí podemos añadir “eludible”—nos remite, primero, a la noción de obra que Heidegger denomina en “El Origen de la obra de arte”, esto es, referida a su “coseidad”, y segundo, a esa noción moderna de la obra como “work in progress”, puede decirse que Higgins coloca al arte intermedia dentro del paradigma del modernismo en el arte. No obstante, este es precisamente el aspecto un tanto complicado, del cuestionamiento que surge al observar los mecanismos de esta tabla: su grado de apertura, su grado de maleabilidad, el modo como rehúsa toda construcción histórica lineal (esta tesis es a su vez un ejercicio que se enfrenta a dicho acto de escapatoria), incluso la manera como

desea la participación del espectador (que en este caso, podría decirse que es la misma historia) termina señalándonos la debilidad —y la tensión— con la que se sostiene la producción artística contemporánea. Sitúa las categorías de obras dentro de un conjunto permeable denominado “Intermedia”; en éste se hallan las categorías, a su vez como conjuntos igualmente permeables, todos ellos flotando o suspendidos en una suerte de organismo sostenido casi sólo por sus propias tensiones. Un organismo que en cualquier momento podría desmoronarse, o a razón de su permeabilidad, contraer “infecciones” que provienen de otros organismos que se encuentran en la atmósfera. Llamémosle en este caso la atmósfera del desarrollo histórico del arte, o la del campo del arte, o de las instituciones que de alguna manera influyen en su desarrollo; incluso la misma atmósfera de la realidad y del orden social establecido, puede de alguna manera infectar este organismo. En este sentido, podría decirse que la Tabla Intermedia, a pesar de referirse sólo a ciertos tipos de obras (o mejor dicho, a ciertos procedimientos de producción artística) es a la vez una metáfora sobre cómo se sostiene, en la modernidad, la idea sobre la obra de arte: como un ejercicio de tensiones, en este caso perceptivo-sensoriales, sostenidas sobre fundamentos, bases y cimientos de una debilidad tremenda.

Y es el caso particular de las obras intermediales el que logra revelar de manera más preponderante este tipo de tensiones. Ya que, como procedimiento creativo, tiene la intención de poner de manifiesto una condición construida de percepción de la realidad; y desde el punto de vista de las obras como tales, éstas siempre se presentan como algo “otro”, que “no es” lo que uno intenta definir, al momento de definirlo. Salvo en los casos en los que el mismo campo del arte designó los términos para definirlos (performance, movimiento Fluxus, Happenings, por ejemplo) todos estos tipos de obras poseen la característica de ser definidos a partir de dos condicionantes: las de su proceso de intermediación, donde un término es “adjetivado” por otro: poesía *visiva*, poesía

sonora, incluso arte *conceptual*. Aunque se pretenda establecer una coexistencia equilibrada entre los elementos varios que informan a una y otra pieza (que lo visual no esté por encima de lo poético, por citar un ejemplo), es en el mismo proceso de denominación, de “nombramiento” de ese objeto llamado obra, donde encontramos, precisamente, los dilemas y argumentos para su análisis, su apreciación, su interpretación. Debe distinguirse, a su vez, que aquellas producciones de obras que ya poseen una denominación distintiva, que no sea, por así decirlo, una palabra adjetivada, son las que poseen una mayor magnitud, un mayor alcance de interpretación, y al mismo tiempo, un mayor alcance de *mala* interpretación. El caso más extremo, desde mi punto de vista, sería el de los Happenings: en su proceso de inscripción, en sus pretensiones teóricas, estéticas, ideológicas, se hayan concentrados todos los elementos que en algún momento sirvieron para inscribir y al mismo tiempo vilipendiar la producción artística de las llamadas neovanguardias. No es menor señalar que el término se refiere a un tipo de obra que “simplemente ocurre”: esta sería la intermediación por excelencia.

¿Bajo qué condiciones puede establecerse tal afirmación? Si sobreponemos la elaboración teórica de esta tesis, misma que denomina a este tipo de obras como productoras de una revelación, sobre las condiciones construidas de percepción sensorial, el Happening alude a una interrupción total de dichas condiciones; esta es su mayor pretensión: no se trata de que la “obra-en-sí” rompa esa línea que divide al arte de la vida, sino para que la “obra-que-ocurre” suspenda, momentáneamente, los modos de percepción a los que estamos habituados.

Ha sido un error de la crítica y teoría del arte de los últimos cuarenta años, aproximarse a la naturaleza de los Happenings desde visiones que se dirigen hacia un franco romanticismo: es cierto que los planteamientos establecidos por artistas como Alan Kaprow dieron pie para que la

interpretación y análisis de los mismos por parte de la crítica se encaminara a identificarlos como manifestaciones que aludían a rupturas, a radicalismos y a perspectivas sobre el futuro del arte y la concepción de la originalidad, que por un lado idealizan sus pretensiones, y por otro lado las descartan como “intentos fallidos” (en el peor de los casos, como responsables de llevar al arte a su “crisis”, incluso a su “fin”). Pero esto evita un rasgo fundamental: el de la producción de sentidos. Desde este punto de vista, importa poco si la “efectividad” de los Happenings transformó al mundo; lo que importa es que, en su proceso de elaboración, revelan aspectos cruciales sobre las condiciones bajo las cuales entendemos y *sentimos* el mundo. Más que un ejercicio que radicaliza el orden del sistema del arte, lo que hace es trastocar, por medio de acciones enmarcadas por denominaciones espaciotemporales, el orden perceptivo-simbólico de la realidad.

Nuestra relación con el lenguaje, nuestra relación con los objetos (de una transformación y recreación ineludibles en esta era en la que vivimos), nuestra relación con la naturaleza a partir de la “desnaturalización” que el sujeto atravesó y sigue atravesando con el paso del tiempo, nuestra relación con todo el “imperio de los sentidos” que, conforme el sujeto se moderniza, bifurca y construye modelos para su ordenamiento y “control”, todas estas relaciones atraviesan una suerte de “puerta de acceso o de autoconciencia” – contradictoriamente inconsciente en ocasiones— que este tipo de obras definen, en su proceso de intermediación.

CONCLUSIONES

La obra de arte intermedia y la producción de sentidos,
en el ámbito de la contemporaneidad:
una mirada a las apropiaciones del procedimiento base para la
intermediación en la producción cultural actual.

Antes de continuar con los temas que genera este último capítulo, debe quedar claro que el propósito de esta investigación no es el de ofrecer un modelo de análisis propio de ciertos tipos de obras, esto es: no se trata de buscar un marco de acciones y fórmulas desde las cuales obtendríamos una supuesta versión definitiva sobre el sentido de una obra de arte intermedia. En repetidas ocasiones, he enfatizado no sólo que una obra de arte intermedia ha sido ubicada dentro de un marco histórico determinado, sino que también se ubica en cierto tipo de prácticas consideradas por la crítica como experimentos que añaden cuerpo al ejercicio estético o anaestésico contemporáneo. No se trata de obtener una visión última y definitiva sobre los procedimientos de la poesía visual, por citar un ejemplo. Esto nos lleva al mismo tipo de dilemas establecidos por las disciplinas del lenguaje: sólo puede procederse un estudio a partir de los procesos de *intersemiosis* suscitados por la combinación de elementos visuales y textuales en un espacio determinado. El rendimiento de dichos análisis nos dirige a una serie de afirmaciones que de todas maneras no conducen al tipo de sentido que yo quisiera obtener de esta indagatoria. Ya que, en general, son afirmaciones encaminadas a identificar los valores visuales, a la promulgación de una estética tipográfica determinada, a la semiótica “tensiva” a la que alude la aproximación a dichos productos artísticos. No se trata, pues, de un modelo de análisis, ya que esto invadiría al sitio desde el cual quisiera apreciar estas aproximaciones al arte, mismas que denomino aproximaciones de *trastoque*.

Lo que me interesa más que nada analizar sobre este tipo de obras no es sólo su inserción histórica en las prácticas de vanguardia, sino el modo como el concepto de intermedia las ubica, las enmarca, las define. Me interesan las *implicaciones* del concepto más que una categorización de las obras que se han producido bajo este espíritu o “actitud”. Es por ello que la alusión a obras específicas no se hace con el afán de enmarcar la práctica, sino de ilustrar las reflexiones que hago en torno al concepto mismo de intermedia. Por un lado,

se debe a que el concepto de intermedia debe rescatarse para poder obtener una lectura más precisa sobre sus implicaciones, o las implicaciones que generan las obras realizadas desde dicha perspectiva “intermedial”. Más que insertar las obras, quiero insertar el concepto mismo en el marco histórico de la teoría del arte, independientemente del rendimiento que éste tenga en las reflexiones que Dick Higgins realizó para dicho propósito. Ya que él mismo consideraba que había una imposibilidad de lectura ideal para este tipo de obras, de modelo preciso y consistente que no rompiera con el flujo originario que se halla sobre la base de la experiencia de intermediación, en cualquiera de sus manifestaciones (ver “Tabla Intermedia”, capítulo previo).

Dick Higgins, al finalizar sus apostillas al ensayo original de “Sinestesia e Intersentidos: Intermedia”, nos dice, cuando se refiere al “peligro inherente de usar el término intermedia”:

nos permite ingresar un tipo de obra que de otro modo resultaría opaca e impenetrable, pero una vez que se ha hecho este ingreso, ya no es necesario hacer alarde de su intermedialidad. (HIGGINS, 1981, 82)

Y por lo tanto, concluye que:

[Procede] más en el entendimiento de cualquier obra, y a los horizontes que implican en esta obra, encontrar un proceso hermenéutico apropiado para ver la totalidad de la obra en mi propia relación con la misma. (HIGGINS, 1981, 83)

¿Cuál *es* la relación que Higgins tiene con las obras de arte intermedia? Y más generalmente, ¿cuál es la relación que *cualquiera* de nosotros tenemos con una obra de arte intermedia o, mejor dicho, con el proceso de

intermediación? ¿Desde qué sitio u orden preestablecido nos colocamos frente a una manifestación artística cuyas posibilidades de interpretación se hallan en medio de dos o más fuentes de codificación formalmente y, en algunos casos sensorialmente distintas?

Llama la atención que el ensayo de Higgins que introduce el concepto alude a la palabra “sinestesia” sin hacer una referencia directa a la misma en el proceso de reflexión. La postula, digamos, *intuitivamente*, para que nosotros lectores podamos colocar la razón de ser de su pronunciamiento en el tema que se desarrolla: se quiere dar a entender que cuando hablamos de intermediación, estamos hablando de una posible conexión sinestésica de percepción.

¿Qué es en sí la sinestesia? Se trata, a grandes rasgos, de una condición perceptiva que establece asociaciones puramente intuitivas entre los objetos de la realidad y el sentido que las captura. Asociaciones de carácter sensible, que alude a una apertura en las relaciones existentes entre los sentidos, a la información que comparten en el proceso de percepción del mundo. Ocurre en una instancia de pensamiento casi imperceptible, ahí donde los datos que obtenemos del mundo conectan el significado o valoración apreciativa que le da un sentido con el significado o valoración apreciativa que le da otro sentido.

En términos prácticos, se trata de un proceso que colinda entre la inconciencia y la conciencia. Se encuentra ahí, tiene un orden lógico para cada uno de nosotros, pero —y esto es muy interesante—es posible que se diluya este orden lógico en su proceso de comunicación. Sitios de la conciencia en los que las palabras adquieren texturas, los colores sabores, los días de la semana atraviesan por la sensibilidad del tacto y de un imaginario cromático. Sucede cuando le aludimos colores a los días, o cuando sabemos de antemano el sabor de ciertas texturas, de ciertos olores. Cuando piezas musicales

adquieren, en su proceso de audición, similares tipos de tonalidades cromáticas. Hay música que consideramos “gris”, así como música que consideramos “colorida”. Aludimos a referencias *texturales* cuando la mezcla de instrumentos nos conduce a percibirlo de ese modo. Podemos ver ciertas tipografías con desdén, otras nos atraen inmediatamente, ya que nos remiten a percepciones sensoriales que ya no tienen que ver con el lenguaje y su materialidad impresa, sino que, a partir de dicha materialidad impresa, les otorgamos cualidades que extraen información de otros sentidos: hay tipografías “ruidosas” —pensemos en **esta tipografía**—y tenemos tipografías texturalmente delicadas y *silenciosas*, apenas “audibles”. En este mismo proceso, yo mismo tengo que tener cuidado de no hacer una referencia demasiado “personal”, esto es, quizás, demasiado “subjetiva”, que sólo aluda a mis propios procesos mentales. Tengo que establecer un sitio en el discurso que me permita representar una situación de orden perceptivo que todos poseemos, no es privativo de ciertas sensibilidades, pero que, como había mencionado, en su proceso de comunicación, no todos pueden verlo de la misma manera. Algunos podrían, por ejemplo, al momento de ver las dos tipografías que pongo como ejemplos, no encontrar asociaciones auditivas sino texturales: aludirán al carácter “acolchado” o “regordete” de la primera, así como a la “delgadez” y “ligereza” de la segunda. No obstante, en este proceso de comunicación, hay un orden intuido por todos, una suerte de percepción compartida, en la cual otro individuo, lector de este texto, podrá identificar las alusiones que estoy haciendo. De lo contrario, muchos procesos comunicativos, sobre todo en nuestra modernidad, no pudieran transmitir los mensajes de la manera en que lo hacen. Ciertos elementos descriptivos que se utilizan para referirse a las líneas melódicas de composiciones musicales se perderían, ya que de los tres componentes básicos de una pieza musical —ritmo, armonía, melodía—es esta última la que posee un carácter mucho más

intuitivo en su proceso de ejecución, contiene todas las sutilezas tanto del compositor como del intérprete, y no es muy probable que pueda estructurarse con el rigor lógico que se le atribuye a los otros dos componentes, que a su vez también poseen la apertura suficiente como para pasar por un proceso de “traducción”; en este sentido, sólo pueden señalarse los matices cromáticos de la línea melódica, así como las intensidades de su ejecución, pero la obtención del conjunto armónico es meramente circunstancial.

Asimismo, no podríamos negar que el componente más *sensible* de la poesía (y me refiero a lo sensible en su factor transmisor de referencias sensoriales), la metáfora, funciona precisamente porque hay un componente regulador en el proceso de comunicación de estas sutilezas de la percepción, que nos ayuda a “comprender” las visiones que las metáforas profieren al momento de ser presentadas. Es desde aquí que la tristeza es mojada, que el odio es áspero, que los sentimientos pueden adquirir colores específicos y las texturas emociones determinadas, que los rituales de percepción de los imaginarios del mundo adquieren conexiones que la poesía puede revelar. Las mejores metáforas no te conducen a una imagen sino a una esencia, y es en dicha esencia donde podemos ver el proceso sinestésico en acción.

Por supuesto, debe reconocerse que el término “sinestesia” es utilizado para referirse a ciertos estados inducidos de conciencia, que podrían ser el resultado de un desorden mental o del uso de sustancias alucinógenas. Los denominados “estados alterados” a los que se refieren cuando se habla de la esquizofrenia indican momentos de especulación perceptiva que trastocan el orden lógico y despliegan toda una suerte de manifestaciones, que pueden ir desde la producción mental de visiones, de “sonidos encontrados” y de rupturas en las estructuras sensoriales, mismas que desde una perspectiva no afectada por dichos estados son consideradas como manifestaciones de locura. Asimismo, alucinógenos tales como el LSD, o ácido lisérgico, producen

efectos que rompen con el esquema convencional del orden perceptivo, y es lo que da como resultado que aquellos que han experimentado con la droga declaran haber “visto sonidos” o “acariciado colores”. Ambos casos aluden, principalmente, a un proceso de “trastoque” del orden perceptivo.

Y en este sentido, tenemos que conceder que dicho orden perceptivo se encuentra como elemento potencial en cualquier individuo, situado en cualquier circunstancia que determine una relación perceptiva con el entorno, pero que de alguna manera, el orden lógico con el cual conducimos esta relación, por los mismos factores de ordenación lógica, no permite que se develen tales estados de percepción sensorial.

Con esto no quiero decir que la producción de obras de arte intermedia se producen desde un estado de alteración o trastorno mental; las obras “intermediales” no son ni mucho menos el resultado de ejercicios lúdicos de imaginación desatada (para eso tenemos una producción visual determinada, que en un momento de auge cultural produjo todo un imaginario reconocido como psicodélico). Hay que recordar que, en el proceso de su elaboración, e independientemente del carácter indeterminado que se utiliza en la elaboración de muchas de estas, el arte intermedia también se produce en un ámbito de cuidadoso rigor racional y lógico. La mezcla de lo visual y lo textual en el arte intermedia se elabora en un proceso mental donde se reflexiona, se analiza, se estructura y se reconoce el valor que cada uno de los lenguajes empleados posee al momento de insertarse en una pieza. Ciertamente que muchas de estas obras poseen un carácter lúdico, de juego y de interacción con el público receptor; pero no se trata de la producción de “visiones” o de “alucinaciones”. Son juegos creativos realizados con toda la seriedad de un creador comprometido con el oficio de experimentar, pero la experimentación se da desde el orden preestablecido por los lenguajes o medios utilizados. Tenemos los casos de toda la poesía concreta de Brasil, de la música

incidental de John Cage, de los Happenings de Kaprow, de los “metadramas” de Higgins, para dar cuenta de ello.

Puede decirse, entonces, que las obras de arte intermedia, más que celebrar inocentemente (¿inconscientemente?) una condición perceptiva trastocada (la proclama de las “puertas de la percepción” de Blake caen en mente) más que presentar un discurso romántico en torno a las capacidades que tienen los sentidos para develar ciertos misterios del orden lógico, que no nos permiten adentrarnos a un conocimiento más *esencial* del mundo de los objetos —ya que, durante los sesenta, por ejemplo, se acudía a estas nociones como una búsqueda de “liberación”, esto es, al “liberar los sentidos” el individuo se “liberaba del estatus quo”—lo que hace el arte intermedia es *intelectualizar el proceso*, mismo que es un “estado dado” (Duchamp dixit) o un “tiro de dados” (Mallarmé dixit). Y lo hacen desde el camino que figuras como Cage establecieron: jugando intelectualmente con las estructuras dadas, utilizadas para generar resultados que estén vinculados más a procesos naturales que a procesos del imaginario expresivo. La pieza de 4:33 de Cage es un ejemplo de ello: se propone una estructura (la pieza está compuesta de puras notas silenciosas, colocadas en intervalos que miden musicalmente el silencio) conformada de tal manera que su manifestación —en permanente estado de flujo, ya que nunca será la misma ejecución musical, obviamente— dependa más del orden natural que del orden lógico. No es el cuerpo y la intuición humana individual la que produce la experiencia artística: aquí no se trata de que la obra ponga de manifiesto el carácter indicial de la expresión artística. De lo que se trata es de encontrar un sitio intermedio, donde el artista se coloca en la mitad de un proceso; establece analíticamente las condiciones del juego, propone un modelo de intermediación, estructurando todos los componentes, y produce una manifestación física, espacial o temporal (bajo la forma de un Happening, bajo la forma de un poema sonoro) que finalmente

pone de manifiesto el proceso de trastoque, de asociación de lenguajes, que se encuentra al interior de todos nuestros procesos de codificación.

Todos estos ejemplos ilustran lo siguiente: hay un orden perceptivo – condicionamiento de la vista preponderante y sometida a partir de los procesos de conformación de sentido, propios de la cultura occidental—que sigue un orden lógico para que las lecturas del mundo y sus objetos se den como elementos dados, inamovibles en sus posibilidades de recepción; por otro lado, esto genera un orden simbólico que define el sentido que le damos a las cosas. Lo que ocurre con procesos de trastoque como los que revela el arte intermedia, es que estos ponen de manifiesto el tejido de estos órdenes. Es una revelación similar a la establecida por las obras de arte que generan rupturas con los modos de representación tradicionales pero, al alejarse de toda condición objetual tradicional e histórica de obra de arte (esto es, al no ser pintura, escultura, pieza musical regida por la estructura convencional, poema regido por estructuras de índole similar, etc.) y al producirse en un marco de racionalización o intelectualización del carácter “obra” de una obra, del carácter estético que independientemente de las rupturas ha regido a la modernidad en el arte, tenemos que el arte intermedia pone al descubierto el andamiaje sobre el que se sostiene el orden perceptivo que rige a la cultura de occidente.

La letra y su materialidad, el sonido y su conformación perceptiva alusiva a imágenes o imaginarios, los espacios intermedios donde dos o más sentidos entran en juego para poder recibir perceptivamente una obra, dan como resultado una “cosa” que revela la ausencia de aquella sustancia natural que le damos a los procesos de comunicación convencionales.

En este proceso de trastoque, asimismo, se produce una suerte de refracción, a la manera de las refracciones que obtenemos de la intermediación entre espejos y luz: un lenguaje, o medio, refracta las

condiciones que rigen la percepción del otro. La visualidad y la textualidad refractan, en su proceso de conjugación, los procesos mentales de ver y de leer, poniendo sobre la mesa, sobre la superficie donde se plantea la intermediación (un poema visual, por ejemplo) los actos de ver y de leer como precondiciones para la aprehensión del orden simbólico. Más que dotarnos de conocimiento (o de *reconocimiento*), la relación perceptiva que establecemos con el mundo y sus objetos nos conduce primeramente a un acto de aprehensión, donde la cosa vista, oída, tocada, olida, saboreada, se enmarca en un acto de posesión. Aquello que percibimos es nuestro desde el momento que ocurre dicho encuentro. En el proceso, los sentidos identifican la manera como dicho encuentro se resolverá en nuestro interior; la memoria, el tiempo y el lenguaje prescriben el *sentido* que tendrá aquello que se percibe, ubicándolo en su marco respectivo. Cuando una construcción perceptiva histórica –en este caso, la apreciación de una cosa que entendemos desde el primer encuentro como una “obra de arte”—identifica ya instintivamente los modos de traducción que ocurrirán en nuestro interior (estoy viendo una pintura, estoy escuchando una pieza musical), tenemos como resultado que el sentido se construye a partir de las categorías canónicas de apreciación del arte: el gusto, la belleza, la búsqueda de una aparente perfección de formas en un conjunto que posea unidad, armonía, totalidad –todos los elementos del orden clásico, pertenecientes a nuestra modernidad, y que son la base para la construcción del sentido que le damos a las obras de arte, desde aquel entonces y hasta ahora—todos estos elementos rigen nuestra aproximación a la manifestación artística.

En el proceso de su combinatoria, en el proceso de trastoque de los medios que históricamente reconocemos como propios de la producción artística –visualidad, sonoridad, escenificación, movimiento—la obra de arte intermedia interrumpe, trastoca, el condicionamiento previamente establecido.

No obstante, aquello que en estos momentos reconocemos como una cualidad intrínseca a un grupo de obras de arte que buscaron desde la experimentación revelar con el orden perceptivo clásico, es hoy en día un elemento más de la conformación del imaginario de nuestro mundo.

La actitud intermedial y su apropiación por parte de los medios masivos de comunicación.

Todos podemos reconocerlo: la publicidad asume, entre otros factores, los principios revelados en el arte intermedia y los retoma para su programa de producción de una retórica imperativa.

Estos principios tienen que ver con la utilización de un marco de referencias que establecen las relaciones entre lo visual, lo textual y lo sonoro, con el objeto de producir lo que podrían englobarse como “manifestaciones publicitarias”. Sobre la base del concepto de intermediación –crear una obra que se encuentre en un sitio que “caiga entre medios”, tenemos que la publicidad asume estos procedimientos como una base *de facto* para el diseño comercial de imágenes y la producción audiovisual. Aspectos que tuvieron que ver con un ámbito de las artes que buscaba producir un nuevo sentido a la manifestación artística, donde se trastocaran los órdenes de percepción y los órdenes de apreciación y lectura de obras de arte, son cooptadas por la industria publicitaria para beneficio de una práctica que en la actualidad asume el mismo ímpetu de vanguardia que en algún momento llegaron a tener tanto las vanguardias históricas como las llamadas neovanguardias. En el campo de la producción comercial de imágenes y manifestaciones audiovisuales nos encontramos con procesos de concepción, producción y difusión similares a los de las prácticas artísticas de vanguardia. Hoy en día, existe una innegable cualidad de profundidad de sentido –comunicativo, funcional, y también artístico, estético— en la creación publicitaria. Esto se

debe a que muchos de sus procesos creativos se asumen y desarrollan a partir de modelos que precisamente surgieron de experimentaciones en el ámbito de las artes. Hay una fuerte tendencia a pensar que la evolución de la publicidad ha elevado la práctica a niveles que pueden ponerse a la par con aquello que en la modernidad denominamos “arte”, entrecomillado y elevado en toda su capacidad de valoración significativa, en lo cultural, lo social, lo histórico.

La palabra “advertising” [publicidad en inglés] viene del Latín *adverto* y de *advertere*; *ad* se refiere a *hacia* y *vertere* se refiere a *voltear*. Nuestra palabra tiene el sentido raíz de voltear, de voltear hacia algo, de llamar o tomar la atención de algo. Puede desarrollarse esta idea para obtener el sentido de estar dando noticia de algo, de decirle a alguien acerca de algo. Todo esto puede resumirse en el sentido general de informar. (JENKS, 1995, 27)

Y la publicidad como concepto viene desde mucho antes, claro está:

Sin tratar de decir ni mucho menos que el pasado es una suerte de idilio liberal color de rosa, donde la publicidad es en sí misma inocente, un ligero golpeo en el hombro para que te des cuenta de algo, este sentido inocente puede encontrarse en la literatura. Como supuestamente se sabe, Shakespeare usa la palabra “advertisement” en la obra de Enrique IV, Parte I, escrita alrededor de 1590. En el Acto tercero, escena dos, línea 172, Sir Walter Blunt le dice al Rey que Douglas y los rebeldes ingleses se encontraron en Shrewsbury. El Rey responde diciendo “that advertisement is five days old.” Claramente, quiere decir que esa información tiene cinco días de antigüedad: la palabra “advertisement” se usa en el sentido de “información” [...] Las primeras formas de lo que podría reconocerse como publicidad se conforman a este sentido de la palabra. (JENKS, 1995, 27)

En este sentido, la publicidad guarda una distancia relativamente lejana con la producción artística, pero al mismo tiempo podemos “advertir” una cercanía más latente: ambas son manifestaciones que buscan comunicar, desde distintos niveles de eficiencia y técnica, a partir de la necesidad de conducir o dirigir la mirada de un espectador. El arte intermedia, con todas las carencias que encontró en su camino por tratar de encontrar un espectador que se apropiara de la intersensorialidad a la que apelaban muchas de sus obras, pasa a un segundo plano, cuando vemos que en los medios masivos de comunicación, estas intenciones son la marca que ha definido su rumbo desde hace más de cincuenta años: la de atacar, desde la visualidad, a todos los sentidos.

Aunque aparentemente esto nos está llevando a un camino distinto al que he recorrido a lo largo de este estudio sobre el concepto de intermedia, el punto que me interesa resaltar es el siguiente: la publicidad que reconocemos hoy en día como una de las prácticas más sofisticadas de producción de imágenes y de sentidos, nace casi de la mano de las propuestas que se circunscriben en el ámbito del arte intermedia. Haciendo uso de la psicología de masas, de los estudios de marketing, de los *focus groups* y de infinidad de procedimientos recopiladores de información y de datos sobre la conducta del consumidor, la publicidad es una de las actividades que más ha aprovechado los últimos cien años de producción artística, incluso más que el mismo desarrollo del arte. En su afán por mantenerse siempre como espejo del entorno y de las acciones-reacciones de los individuos, siempre se encuentra a la saga de cualquier propuesta que intente buscar nuevas maneras de aproximarse sensorialmente a un espectador.

En su afán por dirigir la mirada del espectador, del transeúnte, de la persona común en sociedad, la publicidad asume estrategias de diseño y de exploración sobre las posibilidades de la imagen, el sonido, la textualidad,

etc., que no están muy alejados de la práctica que llevaron a cabo aquellos primeros proponentes de arte intermedia. Son procesos similares, con objetivos distintos: el artista de intermedia trata de crear una obra que revele las condiciones de percepción inherentes a un medio artístico y otro (u otros); el diseñador de publicidad estudia las posibles combinatorias, reconoce de antemano la intermedialidad que el sujeto es capaz de percibir, y las potencializa para fines de comunicación persuasiva.

El mundo se encuentra hoy en día trastocado por la intermedialidad, y esto es producto de la publicidad. Los tiempos y los movimientos del individuo en su diario devenir se encuentran en perpetua profusión de datos: todo lo que consumo, lo que discuto, lo que aspiro, lo que investigo, indago, reflexiono, etc., se encuentra generando una base de datos que hace del ejercicio publicitario una suerte de inmediato comunicador de deseos. Pervive la imagen publicitaria en prácticamente todos los espacios, tiempos y movimientos de mi vida diaria. La manera como se ha insertado esta manifestación en mi mundo es el resultado de una intermediación.

La publicidad procede originalmente a partir de la intermediación entre texto e imagen. Por medio de ejercicios de alegorización, de yuxtaposición, de contraposición o de simple presentación literal, combinan una imagen y un texto para comunicar un sentido definido. Lo definen distintos factores —los ya mencionados estudios de marketing siendo el factor más claro— y una de las virtudes de la creación publicitaria, en franca diferencia con la creación de una obra de arte intermedia, es que en la publicidad el producto de la intermediación se calcula hasta el último detalle para producir un efecto: que el espectador identifique una cosa que vive en el mundo de los objetos de consumo.

La obra de arte intermedia es el resultado de un ejercicio mucho más simple y mucho más noble, si se quiere ver de ese modo: lo que busca es

revelar la condición de nuestro orden perceptivo. La publicidad, si es que no intenta ocultar dicha condición, entremezcla lo que perciben los sentidos para producir un efecto, esto es, *aprovecha* nuestra capacidad para poder descodificar una cosa que posee cualidades perceptivas textuales, visuales y sonoras, con la finalidad de que identifiquemos la vida, la identidad, la personalidad de un producto.

Y no obstante, como una manera de poner de manifiesto las correspondencias que existen entre la práctica de las artes y de la publicidad, podemos ver que esto ya se ha desocultado, y para efectos que se producen en ambos ámbitos.

En 1989, Shepard Fairey estudiaba en la escuela de Diseño de Rhode Island, al noreste de Estados Unidos. En una sesión de taller colectivo, Shepard enseñaba a un compañero el procedimiento para crear una plantilla, que surgiera de una imagen fotográfica. Buscó en un periódico algún retrato que sirviera de práctica, y fue donde se encontró con una inserción publicitaria de "André The Giant", un luchador profesional que medía más de siete pies y pesaba quinientas veinte libras. La presencia de bestia benigna le llamó la atención a Shepard; encontró un "equilibrio entre tratar de ser temerario y subversivo, y la imposibilidad de serlo en realidad". Añadió al diseño una serie de inscripciones a manera de *anclaje*^{*}, una especie de "broma entre amigos", las cuales mencionan las señas particulares del luchador, así como el mensaje *André the Giant has a posse* (que hace referencia a expresiones que vienen de la cultura del rap: "posse", puede traducirse como tropa, banda, pandilla, tribu.)

La imagen, diseñada a partir de nuevas técnicas de manipulación digital, fue impresa en calcomanías, que sirvieron para ser esparcidas conspicuamente

* término que se utiliza en publicidad para referirse al texto que acompañará a la imagen, mismo que es previamente diseñado y calculado en todos sus sentidos para insertarse en el marco de lecturas que puede producir la publicidad

por distintos rincones del entorno urbano: postes de luz, señales de tránsito, interiores de baños públicos, cabinas de teléfonos, pasillos de boliches y centros comerciales, pasamanos de escaleras, etc., a manera de broma compartida por las amistades de quienes produjeron la imagen. Sin embargo, conforme la imagen comenzó a ser parte del dominio de una comunidad de artistas, músicos, adolescentes de clase media inmersos en la cultura de la patineta, el "hip hop", etc., Shepard descubrió que la imagen de este luchador tenía el potencial de convertirse en algo más que un simple chiste o ejercicio de taller. Primero, por los efectos de su ubicuidad, ya que al esparcir la calcomanía por toda la ciudad, la presencia de André el Gigante se convirtió en un enigma, que llamó la atención por su capacidad para dominar el entorno urbano, sin ser necesariamente una imagen publicitaria, cuyo diseño se refiere a sí mismo, pero que también se refería a una nueva aproximación a la producción de imaginería callejera.

Al asumirse como un proyecto, Shepard Fairey y su grupo *obeygiant* tomaron como base para sus actividades la apropiación de diferentes medios: elementos que bien pueden pertenecer a una cultura kitsch como a una *high culture* de jóvenes académicamente entrenados (tanto en el campo de la teoría como el de la práctica); el uso de estrategias publicitarias en el marco de una actividad ilegal, como es el graffiti; una postura *antiestablishment* que nos remite al arte activista, iniciado en la década de los sesenta; una fundamentación que mezcla la reflexión filosófica con la "sabiduría rebelde" de las calles; una actitud *D.I.Y.* (Do It Yourself, o "hágalo usted mismo") que nos remite a una ética que nació de la contracultura de los setenta y que dio nacimiento a la música punk; finalmente, ya que se trata de un proyecto, de carácter colectivo, y cuyos propósitos están enmarcados en la experimentación, nos remite a su naturaleza mutable, que constantemente analiza procesos y mantiene en la mesa del diálogo, los efectos que dicho

experimento produce. Todos estos medios, mantienen al proyecto en obra abierta a una dialéctica sobre la naturaleza de la absorción de imágenes.

El manifiesto nos plantea que "La campaña de calcomanías GIANT puede ser explicada como un experimento en Fenomenología", la cual describe bajo los términos de Heidegger, como "el proceso de dejar que las cosas se manifiesten por sí solas." Más que darle validación teórica al proyecto, lo que Shepard intentó hacer fue lograr un marco de referencia que pudiera servir de guía, que le diera un sentido determinado a lo que se pensaba serían los efectos socioculturales de lo que ahora se postulaba como campaña, ya que la fenomenología plantea cómo los procesos de "desocultamiento" pueden poner en evidencia ciertos estados de conciencia, en este caso con respecto a la lectura de imágenes.

"La primer meta de la fenomenología", continúa el manifiesto, "es la de volver a despertar la capacidad de admiración con respecto a nuestro entorno. La calcomanía de Giant intenta estimular la curiosidad y llevar a la gente a cuestionar tanto a la calcomanía como la relación que ésta tiene con sus alrededores.

Lo asombroso de este proyecto, en relación con el tema que nos compete, es que lleva a un plano aun más profundo no sólo el acto de intermediación, sino el acto de apropiación que hizo la publicidad para con este tipo de manifestaciones artísticas. De pronto podemos ver una convergencia en la producción de sentidos que provienen del acto de intermediar: por un lado, tenemos las propuestas del arte intermedia; por otro lado, su proceso de apropiación; finalmente, con casos como el proyecto del artista Shepard Fairey, un proceso de intermediación que critica la apropiación de procesos de intermediación: publicidad que critica el acto de publicitar. El caso de Fairey y su "campaña absurda" se virtió en un ejercicio que asumió en dos campos: actualmente, la estética que produjo este colectivo forma parte de

los principales diseños comerciales para ropa y artículos para jóvenes. Camisetas de André el Gigante, apropiaciones de imágenes de iconos del siglo XX (desde toda la iconografía identitaria de la izquierda –Che, Mao, Stalin— hasta la profusión de imágenes de personajes que esta aparente subcultura “rescata”) impresas en calcomanías y carteles, pueden encontrarse en el mercado. Pero por otro lado, Shepard Fairey y compañía ya tuvieron su momento de gloria en el campo de las artes, ya que una retrospectiva de su proyecto llegó a presentarse en el Museo George Pompidou de Francia. Este vendría siendo el plano de la intermediación en el que nos encontramos, un sitio donde no sólo se nublan los sentidos ante la mezcla de medios, sino también se nublan los propósitos de la producción de imágenes en la contemporaneidad.

La publicidad tiene sus códigos, normas y procedimientos propios, criterios de diseño y de producción que difícilmente podemos encontrar en las propuestas que nacieron del arte intermedia. Hay grados de sofisticación en la producción de imágenes publicitarias a las que jamás podría aspirar un artista que experimenta con la fusión de medios, sobre todo, si tomamos en cuenta que la publicidad es al mismo tiempo la representación de los dueños de los medios de producción, y lo que prima en el ejercicio publicitario es la búsqueda de desarrollos tecnológicos que hagan más eficiente y más sofisticado el ejercicio. No podemos negar que los artistas que introdujeron el ámbito de la intermedia a la práctica se sirvieron de nuevas tecnologías; sin embargo, se trataban más que nada de tecnologías que hacían más hábil la “reproducibilidad” de las obras. La profusión de herramientas de imprenta y de diseño, las máquinas o instrumentos para realizar serigrafías, para reproducir arte correo o para promulgar en forma de panfletos la infinidad de Happenings que ocurrieron en su tiempo de gestación, dan cuenta del aprovechamiento que los artistas tuvieron para con estos nuevos medios de

distribución. Los recursos técnicos que utilizaron los primeros artistas identificados como productores de arte intermedia, sí dan cuenta de un aprovechamiento de medios, así como de una posibilidad de mayor difusión de obra.

Por otro lado, la actividad paralela del ejercicio publicitario (si nos ubicamos en la historia, es a partir de la década de los cincuenta que las agencias publicitarias comenzaron a hacer más sofisticada su labor, momento, precisamente, en el que nacen las propuestas artísticas que Higgins denominó “arte intermedia”) hacía el mismo uso de los recursos, pero con obvios fines comerciales. No obstante, el grado de sofisticación del ejercicio publicitario hace más latente su presencia en el imaginario del mundo, mientras que las producciones artísticas del arte intermedia se mantienen como una suerte de “escombros visuales”, objeto de estudios como el que actualmente estamos leyendo.

Y no sólo en los medios publicitarios encontramos que el ejercicio de intermediación forma parte del orden social. Como una suerte de manierismo —ahí donde se desprende la agenda teórico estética de los principios que rigen una propuesta artística, y donde comienza la apropiación del puro estilo— tenemos que los Happenings, las intervenciones situacionistas, todas aquellas manifestaciones que tenían la intención de “interrumpir el tejido de lo social”, han sido asumidas desde el ámbito comercial como entretenimiento y espectáculo. La publicidad también entra en juego aquí, retomando los principios de las intervenciones de espacio y utilizándolos para el aprovechamiento de los espacios urbanos para diseñarlos con sentido publicitario. Asimismo, programas de televisión como “Jackass”, asumen las posturas de radicalización interruptora del orden social y lo presentan como entretenimiento con valor de shock. Como ejemplo: lo que en un momento pudo haber sido un ejercicio lúdico de indagación sobre los ritmos internos de

la vida urbana, como vendría siendo el caso del artista Fluxus Nam June Paik, quien ejecutó un “concierto” que consistió en caminar de una esquina en una calle transitada de Nueva York de manera ininterrumpida, ahora, con el programa de Jackass, se convierte en una propuesta que advierte nuestro afán original por ver precisamente esos procesos de trastoque: los personajes de este programa televisivo (que incluso llegó a la pantalla grande), en vez de caminar de una esquina a otra simple y sencillamente, lo hacen con botargas y otros disfraces para interrumpir o molestar a los transeúntes.

Podemos caer en la tentación de ver esto como una consecuencia histórica de la sociedad de consumo y sus procesos de apropiación del marco cultural. Ciertamente es así lo parece, cuando vemos lo que en un momento fue un simple trabajo de experimentación, al interior de un ámbito en el campo de las artes que aun no define su estadia en el marco de la historización del arte contemporáneo (sigue abierta, pienso yo, la disputa sobre la efectividad que tuvieron las llamadas neovanguardias en el posterior desarrollo de las artes) se convierte en un proceso más de diseño de imágenes y de producción publicitaria, comercial o espectacular. Es curioso ver cómo el “espectáculo integrado” al que se refería Guy Debord en sus *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo* asume una estética que proviene de la anaestética que promulgaban las vanguardias artísticas del siglo XX.

El arte intermedia, su práctica y su proceso de archivo

No obstante la dirección que tomaron estas consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, sobre el concepto de intermediación y sus implicaciones, tenemos que en la actualidad pervive una determinada “actitud intermedial” en el ámbito de las artes. La producción de arte intermedia se encuentra prácticamente en todo el mundo; podemos ver ejemplos de exposiciones, lecturas, conciertos, retrospectivas y homenajes que intentan no

recuperar sino mantener en desarrollo esta actitud, esta búsqueda por intermediar.

Lo podemos ver en casos específicos, unos promulgando una continuación formal de prácticas determinadas (es innumerable la cantidad de poetas visuales que podemos encontrar en el mundo, así como de poetas sonoros, organizadores de Happenings o de eventos que siguen el espíritu original de la práctica) otros llevando la intermediación a planos insospechados, que apelan aun más a las valoraciones que hace esta tesis con respecto a los procesos de lectura de estas obras. Tenemos el caso específico del artista brasileño Eduardo Kac, cuando, a mediados de la década de los noventa, produjo una serie de “holopoemas”: palabras tridimensionalmente materializadas a partir de la holografía, reconduciendo por completo las convenciones de lectura y planteando nuevas proporciones a las implicaciones de la intermediación como acto que apela a revelar lo que nuestros sentidos ordenan en términos de percepción.

Asimismo, tenemos que la inserción histórica del arte intermedia ya encontró su espacio idóneo: Internet. Páginas tales como ubu.com se han convertido en referencias obligadas para la búsqueda de archivos históricos sobre todas estas prácticas de las vanguardias en el siglo XX. El Internet es un espacio que fácilmente asumió el papel de archivista de todas estas producciones históricas: podemos encontrar transcripciones de Happenings en formato html, podemos encontrar archivos de videos con películas, grabaciones de poemas sonoros, entrevistas con figuras emblemáticas de la historia de este tipo de producción artística, y así sucesivamente. Además, Internet se ha convertido en una herramienta eficaz, no sólo para la proliferación de este tipo de obras, sino para la producción de nuevas concepciones y aproximaciones al acto de “intermediar”; sobre todo a partir de nuevas tecnologías que permiten la generación de simuladores, de

autogeneradores de texto, sonido e imagen, de experiencias y manifestaciones que continúan con esta determinada actitud frente a la creación artística.

Todo esto nos lleva, para finalizar, a la siguiente conclusión: en el ejercicio de su análisis, podemos encontrarnos que la identificación histórica de estas prácticas “de las vanguardias”, se encuentra hoy asumida en dos espacios aparentemente disímiles: como “debris” en los sitios que archivan el trabajo intermedial, o integrados a las comunicaciones visuales en la actualidad, ahí donde lo visual, lo sonoro, lo textual, forman ya parte de los procesos descodificadores en la vida contemporánea. Las prácticas de las vanguardias, en este sentido, apelan a ser el precedente intuido de lo que en un futuro será la integración de un posible nuevo lenguaje, y por lo tanto, un nuevo modo de percibir el mundo.