

Las artes en la intersección.

Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual

MARINA HERVÁS  0000-0002-3201-7152

Universidad de Granada, España.

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS  0000-0002-5745-3452

Universidad de Salamanca, España.

Al menos desde las vanguardias históricas, el cruce entre lenguajes artísticos ha constituido una de las fuerzas motrices de la creación contemporánea. En las últimas décadas, y sobre todo en el contexto de la cultura digital, esta confluencia no puede ser simplemente entendida como gesto experimental o una especie de desvío hacia zonas inexploradas de disciplinas relativamente estables, sino que su práctica ha puesto en cuestión la propia operatividad de los géneros artísticos manejados hasta el momento. En este sentido, la noción de intermedia, formulada tempranamente por Dick Higgins (1966), lejos de haber perdido vigencia, adquiere hoy una renovada actualidad.

De tal modo, este número de *Umática* se articula en torno a una pregunta que atraviesa, de formas diversas, los textos que lo componen: ¿qué ocurre cuando las categorías heredadas con las que hemos pensado las diferentes disciplinas artísticas dejan de ser operativas por la tendencia a la hibridación entre lenguajes y propuestas? Lejos de entender la intersección como un cruce de lenguajes o como una mera suma de

técnicas, las contribuciones que se recogen aquí dan cuenta de estos encuentros como un espacio problemático desde el que volver a considerar las propias condiciones del hacer, del pensar y del experimentar artísticamente en el presente. Como señala Irina O. Rajewsky (2005), la intermedialidad no designa únicamente relaciones entre medios, sino también un campo teórico que obliga a revisar los modos en que se construyen el sentido, la percepción o la experiencia estética.

Tal como advierte Jacques Rancière (2009), las disciplinas artísticas articulan regímenes de visibilidad, inteligibilidad y legitimación. Por eso, las fricciones disciplinares afectan tanto a los elementos técnicos y lingüísticos de las artes como a su estatuto sociopolítico. Esto se vuelve especialmente relevante en un contexto marcado por una serie de transformaciones, más recientes, que afectan de manera directa a las prácticas artísticas, a los modos de percepción y a las formas de producción de conocimiento. En el escenario post-pandémico, la experiencia ha quedado profundamente reconfigurada

Editorial

Correspondencia/
Correspondence
marinahervas@ugr.es
beneitezr@usal.es

Financiación/Fundings
-ESCON -- Escrituras en
contacto. Redes de es-
critura intermedial en
la era de la globaliza-
ción analógica (1961-1991),
PID2024-159610NB-I00,
financiado por MICIU/
AEI/10.13039/501100011033/
FEDER, UE.

ESTRADISO – Estética y
transformación digital de
la sociedad: la relevan-
cia del laboratorio estético
para el análisis y la crítica
de la comunidad virtual y el
capitalismo de la atención,
PID2023-149638OB-I00

y sus posibilidades aún más intensamente administradas. La intensificación del uso y dependencia de dispositivos tecnológicos implica una transformación profunda de las condiciones de presencia, atención y relación (Higgins y Kahn). Y, precisamente, uno de los propósitos más significativos de las prácticas intermediales es la aproximación crítica a los modelos de percepción, así como una reflexión en torno a los efectos estéticos que produce la gestión de nuestras vivencias. Frente a una tradición estética marcada por la primacía de la mirada y la contemplación distanciada, las artes híbridas activan regímenes experienciales complejos. Autoras como Claire Bishop (2012) o N. Katherine Hayles (2012) han señalado cómo muchas prácticas contemporáneas desplazan al espectador de una posición pasiva hacia una implicación encarnada, situada y procesual. La experiencia estética deja así de concebirse como recepción de un objeto para entenderse desde lo relacional, aunque tratando de sortear los peligros que ello implica (como sucede con propuestas como las de Bourriaud). Estas cuestiones se hacen presentes en el marco de la crisis de la atención, imposible de entender únicamente como déficit individual o problema cognitivo, sino como elemento estructural de un régimen, fundamentalmente económico, basado en la saturación, la aceleración y la competencia permanente por el tiempo perceptivo (Crary). Desde esta perspectiva, la intermedialidad aparece no solo como una estrategia formal, sino como un campo de experimentación desde el que ensayar modos alternativos de atención.

Asimismo, la normalización del uso de la inteligencia artificial generativa ha introducido, además, nuevas tensiones en torno a la autoría, la creatividad y la circulación de imágenes, textos y sonidos. Lejos de presentarse como una herramienta neutral, la IA reordena los procesos de producción cultural, acentuando dinámicas extractivas y la posibilidad de una estandarización estética. Al mismo tiempo, abre la posibilidad de crear desde parámetros maquínicos aún no explorados en los usos tecnológicos tradicionalmente atribuidos a lo humano. De esta manera, cuando se habla de "cultura digital", desde el advenimiento de la IA como herramienta al alcance de cualquier usuario de internet, estamos tratando de un cambio de paradigma que está aún en una fase emergente y que reconfigura las pocas certezas que teníamos al respecto.

Por todo ello, las contribuciones que componen este número no buscan ofrecer una teoría unificada de la intermedialidad ni una taxonomía cerrada de las artes híbridas. Por el contrario, ofrecen un espacio de reflexión plural que aborda la intersección como lugar de inestabilidad productiva, y desde el que repensar las condiciones artísticas contemporáneas. Siguiendo el esquema heterodoxo que posibilita la Revista *Umática*, este número se compone de diversos acercamientos críticos organizados, nuevamente, en relación a su propia condición mediática.

En la sección "Artículos" encontramos, por un lado, investigaciones que abordan las cuestiones nucleares del monográfico a partir de diferentes aparatos teóricos; y, por otro, una serie de textos

que dan cuenta de estas problemáticas desde prácticas artísticas concretas.

Así, en el primer bloque tenemos el texto de Gerard Vilar, quien encara el problema de qué significa pensar en un contexto dominado por la imagen y hasta qué punto la filosofía y las artes necesitan expandir sus formas tradicionales de pensamiento. Para ello, parte de la crítica al logocentrismo —que ha definido históricamente la noción filosófica de pensar—, y plantea una ampliación que incorpore modos estéticos y no discursivos de pensamiento, especialmente aquellos que operan en y con imágenes. Vilar sitúa su reflexión en el marco de una crisis contemporánea del pensar, intensificada por los conflictos políticos, sociales, ecológicos y tecnológicos del presente, condición que parece que exige activar formas de pensamiento que no se reduzcan al concepto ni a la palabra, para que permitan la transformación de los imaginarios y la reconfiguración de las narrativas dominantes tradicionales. De este modo, articula la distinción entre “pensar sobre”, “pensar en” y “pensar con” imágenes, para llegar a la unidad inseparable entre imagen y concepto, una forma híbrida de producción de sentido que el autor denomina “iconotexto”, donde texto e imagen no se subordinan mutuamente, sino que se co-constituyen. Vilar analiza *El mito trágico del Angelus de Millet* de Salvador Dalí, interpretándolo como un prototipo de iconotexto. Este pintor aparece, por tanto, como un precursor de nuevas modalidades de pensamiento, que pueden rastrearse en la filosofía y creación contemporánea de otros, como en

el trabajo de W. G. Sebald, Annie Ernaux, Georges Bataille o Michel Foucault.

Por su parte, Júlia Lull propone entender las prácticas híbridas como dispositivos para reorganizar las nociones artísticas tradicionales y las expectativas asociadas a la percepción, la atención y la subjetividad. Uno de los ejes centrales del artículo es la crítica al ocularcentrismo moderno y al modelo de espectador contemplativo, heredero del juicio estético kantiano y de una concepción pasiva de la percepción. Lull-Sanz muestra cómo las imágenes —lejos de ser neutrales— operan como tecnologías de subjetivación, configurando deseos, afectos y cuerpos normativos en el marco de dispositivos biopolíticos y capitalistas. Frente a este régimen, las artes híbridas emergen como prácticas que desestabilizan la primacía de la mirada y activan modos alternativos de percepción, entendimiento y relación. Desde la “atención trastornada”, el artículo reivindica formas de atención fragmentadas, intermitentes y multisensoriales, que permiten suspender los automatismos perceptivos y abrir espacios de experiencia crítica, sin reproducir los modelos impuestos por el capitalismo libidinal. En este marco, la distracción deja de ser un síntoma o expresión de la alienación para convertirse en una posible estrategia de reapropiación sensible. Así, esta idea de percepción conduce a una reflexión más amplia sobre el rol de la corporalidad en la experiencia estética. Según la autora, las artes híbridas no buscan ofrecer experiencias claras o fácilmente consumibles, sino generar encuentros incómodos, ambiguos y

abiertos, frente a los regímenes de transparencia, legibilidad y control.

Estas reflexiones llevan a una pregunta de fondo, la cuestión de la verdad, que es precisamente lo que aborda el artículo de Livia Daniel. El rol y validez de la idea de verdad se somete a crisis en el marco de la aceleración digital, el neoliberalismo y la expansión de la inteligencia artificial, en la medida en que aquella se ha vuelto frágil, contingente y crecientemente mercantilizada. Daniel coloca, así, al arte como un espacio privilegiado de resistencia epistemológica. La autora se aleja de la noción tradicional de verdad como instancia eterna y estable para pensarla desde la idea de duración y acontecimiento, así como su emergencia desde lo relacional y contextual. En concreto, la define como "territorio de ordenación de los hechos", algo que, a su juicio, resulta especialmente pertinente para pensar las prácticas artísticas contemporáneas, entendidas como procesos en los que materiales, cuerpos e ideas se transforman mutuamente, produciendo formas de verdad situadas y no universalizables. Así, el texto examina de manera crítica el papel de la inteligencia artificial como nuevo mediador epistémico, y pone en duda su supuesta neutralidad. La IA se presenta como una tecnología que reproduce sesgos históricos y se alimenta por lógicas extractivistas y bajo objetivos neoliberales. En especial, se hace hincapié en la política del miedo asociada al discurso dominante sobre la IA, que confronta a la posibilidad de pensar la tecnología como campo en disputa. A partir de este marco, Daniel analiza prácticas artísticas que operan como estrategias de contraverdad,

desestabilizando los regímenes hegemónicos de visibilidad y credibilidad. De este modo, no se busca reflejar meramente la crisis de la verdad, sino plantear la posibilidad de que se den narrativas alternativas que, por ejemplo, hagan aparecer —y señalen precisamente la ausencia— de las minorías y colectivos infrarrepresentados.

El segundo bloque, como señalábamos, está dedicado al análisis y la reflexión sobre ejemplos concretos. El texto de Carlos Valverde y Rita Císnal, "Hibridación entre el arte y la moda: de la inspiración estética a la transformación digital", aborda de manera sistemática la relación simbiótica entre arte y moda. Resulta especialmente relevante la lectura crítica del proceso de "artificación" que se da en ese cruce, pues se muestra cómo la moda busca apropiarse del carácter aurático del arte —a través de musealización, colaboraciones y experiencias inmersivas—, al tiempo que ciertos artistas la utilizan como soporte conceptual y performativo. El análisis de casos como los de Ana Laura Aláez, Naia del Castillo o Nicola Costantino permite situar la vestimenta y el desfile como espacios de fricción intermedial, donde se cruzan escultura, performance, fotografía, instalación y prácticas curatoriales, así como elementos vinculados directa e históricamente con el mundo de la moda: la idea de *boutique*, el lujo o el estatus social. Esto convierte a estas propuestas en dispositivos críticos, que llevan a la reflexión final sobre la posibilidad de transformar, mediante la práctica artística, la predominancia del eurocentrismo en la configuración de la idea de moda y de su industria. Asimismo, el texto también tiene en cuenta el incipiente rol

de la inteligencia artificial para proyectar formas aún inimaginadas en los procesos de creación, difusión y consumo, lo que presenta un potencial creativo, pero también riesgos éticos, como la estandarización estética y la reproducción acrítica de los sesgos occidentalizantes.

Por su parte, el artículo de Virginia Pérez Nieto ofrece una relectura crítica y actualizada del libro de artista desde la perspectiva de la cultura digital. Para ello, parte de la idea de que este formato no es un objeto estable, sino una práctica intermedial en permanente transformación. Presenta así un recorrido que conecta las vanguardias históricas, el arte conceptual y las prácticas experimentales del siglo XX con las actuales formas digitales del libro de artista. A través de esta genealogía, Pérez Nieto muestra cómo la hibridación —lejos de ser una consecuencia exclusiva de lo digital— constituye el rasgo estructural del libro de artista desde sus orígenes, intensificándose hoy en día mediante la incorporación de hipertextos, interactividad, narrativas transmediales, realidad aumentada o NFTs. De este modo, poco a poco, el libro de artista ha pasado de ser entendido, fundamentalmente, como objeto a experiencia en un sentido amplio. En el texto, adquiere especial relevancia la reflexión sobre la autoría y la participación, donde la autora problematiza la noción de coautoría en el contexto digital. En lugar de asumir de forma acrítica o celebratoria la democratización del proceso creativo, el artículo propone una lectura matizada de las prácticas participativas, distinguiendo entre distintos grados de agencia del lector-usuario. Así, el libro de artista digital aparece

como un espacio de “colaboración condicionada”. Además, la autora también incide en los desafíos curatoriales, archivísticos y de conservación que plantean estas prácticas, señalando la insuficiencia de los modelos museográficos tradicionales para dar cuenta de obras procesuales, interactivas y dependientes de infraestructuras tecnológicas.

Sobre la cuestión de la escritura se centra el texto de María Garay, en concreto, sobre la poesía código, donde su autora enuncia una crítica del ideal de transparencia tecnológica. Garay muestra cómo exponer el código fuente —acto frecuentemente celebrado como gesto de desvelamiento— puede generar una ilusión de acceso directo al funcionamiento del medio, cuando, en realidad, oculta las múltiples capas de traducción que median entre lenguaje humano, lenguaje de programación y lenguaje de la máquina. El artículo reconstruye la genealogía histórica y estética de la poesía código, conectándola con corrientes como el OuLiPo y la así denominada “poesía digital prehistórica”. Este repaso permite entender la poesía código como una práctica basada en el extrañamiento del lenguaje. Y es, desde ahí, donde retoma la cuestión de la transparencia, en la medida en que señala que el potencial crítico de estas prácticas queda a menudo atrofiado por su aislamiento en circuitos artísticos o editoriales cerrados, donde el código se convierte en objeto de contemplación más que en herramienta de intervención. Frente a ello, la autora plantea la necesidad de pensar una reinserción del código poético en las arquitecturas algorítmicas de la red, imaginando formas de circulación,

performance o integración en sistemas vivos que permitan a la poesía ejecutable incidir realmente en los regímenes textuales del entorno digital. Así, la pregunta final se centra en plantear si las técnicas de extrañamiento del lenguaje podrían traducirse en formas efectivas de transformación de los sistemas digitales y de sus usos.

El artículo de Carlos Muñecas plantea una relectura crítica del arte público contemporáneo a partir del concepto de "funcionalidad abierta", con el objetivo de reflexionar sobre la relación entre arte, ciudad y ciudadanía. El punto de partida del artículo es la constatación de un desplazamiento histórico en la escultura pública, es decir, desde modelos monumentales y conmemorativos hacia prácticas que se integran en la vida cotidiana y se entrelazan con usos, recorridos y dinámicas sociales. La escultura pública hoy se constituye, entonces, como un elemento que convive y que participa activamente en la producción de relaciones urbanas. El concepto de funcionalidad abierta se define, así, por oposición a una funcionalidad cerrada o prescriptiva. Por tanto, no se trata de dotar a la obra de un uso único y claramente definido, sino de habilitar un abanico de posibilidades de apropiación. El análisis de casos como los de Llobet & Pons, Jeppe Hein, Basurama o Tercerunquinto permite mostrar que no existe un modelo único de esta funcionalidad abierta. Más bien, se trata de una estrategia situada que busca devolver a la ciudadanía un margen de agencia sobre el espacio público, siempre en relación con las condiciones específicas en las que la ciudad pueda darse y experimentarse como lugar común.

Los cruces con lo sonoro han recibido, asimismo, una atención especial en este número. Joan Gómez Alemany propone una cartografía amplia de las relaciones entre ópera, cine y audiovisual en la música contemporánea, con el objeto de reivindicar la intermedialidad como condición estructural de la creación contemporánea. Uno de los principales aportes del artículo es su lectura histórica y conceptual de la ópera como arte intermedial, capaz de funcionar como laboratorio privilegiado para analizar las transformaciones del audiovisual, en la medida en que la influencia de la ópera puede rastrearse desde el comienzo del cine hasta que ambos lenguajes comienzan a confluir. En la creación contemporánea, así, el vídeo se convierte en un elemento estructural de la dramaturgia, al mismo nivel que la música o el canto. De este modo, se llega a la noción de vídeo-ópera u "ópera deconstruktiva", conceptos que sirven para nombrar prácticas contemporáneas que integran vídeo, electrónica, performance y tecnologías digitales y que, aunque desborden el marco operístico tradicional, en realidad, muestran la complejidad para clasificar dentro de las disciplinas tradicionales estas creaciones. De este modo, las propuestas comentadas refuerzan la idea de que la música contemporánea se produce hoy en un territorio intermedio, donde lo sonoro, lo visual y lo performativo se entrelazan de manera indisociable. Por tanto, las prácticas no se dan una mera suma de medios, sino sistemas complejos de hibridación entre lenguajes artísticos.

La relación entre música y pintura también aparece, aunque de manera ampliada, en

el texto de Gonzalo Carbó. Aquí se aborda el proyecto *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* como un caso paradigmático de encuentro interdisciplinar entre pintura, cine y música contemporánea, articulado en torno a la noción sinestésica de “ver la música”, formulada por Luciano Berio. A partir del análisis de esta instalación inmersiva —realizada en 2019 en el templo Kiyomizu-dera de Kioto— el texto examina cómo imagen y sonido se entrelazan para producir una experiencia estética que desborda las fronteras disciplinarias tradicionales, situándose en un espacio intermedio entre lo visible y lo audible. El punto de partida del estudio es la pintura *Abstraktes Bild (CR 946-3)* (2016) de Gerhard Richter, sometida a un proceso de división, reflexión y repetición que Corinna Belz traduce cinematográficamente en una película de gran formato. Este material visual tiene a su vez su despliegue en la composición musical homónima de Rebecca Saunders, para trompeta solista y sonidos manipulados acústicamente, configurando un dispositivo en el que imagen en movimiento y sonido se co-determinan. El artículo analiza este proceso como una traducción intermedial, en la que los principios estructurales de la pintura encuentran equivalencias temporales y tímbricas en la música. En particular, el autor se centra en la idea de “color sonoro” a partir del rojo, una tonalidad fundamental para Richter y Saunders, en el ámbito de lo plástico; y, en lo musical, la importancia del silencio, que aparece también en ambos, donde las propuestas artísticas propician una experiencia liminar entre presencia y desaparición.

Por último, Alberto Bernal reflexiona, tal y como anticipa programáticamente el título de su contribución, sobre “Componer entre disciplinas: un elogio de lo antidisciplinar”. Su texto está directamente relacionado con los artículos anteriores, en la medida en que plantea una reflexión crítica sobre los límites históricos, institucionales y estéticos de la idea de disciplinas artísticas, tomando como punto de partida el ámbito de la música contemporánea académica. Para ello, combina texto, esquemas conceptuales e imágenes, con el objetivo de mostrar cómo muchas obras contemporáneas generan confusión cuando intentan ser ubicadas en marcos disciplinares tradicionales, revelando el carácter construido y normativo de dichas categorías. De este modo, plantea la disciplina como un mecanismo que transforma lo confuso en orden, establece jerarquías de saber y produce modelos de excelencia, pedagogía y maestría. Frente a esta lógica, el ensayo busca atender a aquellas prácticas que trabajan deliberadamente desde la desubicación, la ambigüedad y el desencaje, es decir, aquellas que se presentan como abiertamente antidisciplinarias, “un hacer que no anteponga un unitario “qué es” al “que es””. Esto representa una de las fuerzas motrices que han motivado este monográfico: la pregunta por lo que aún no sabemos sobre lo que pueden las artes.

En la siguiente sección, se presenta el ensayo visual de Libe Belandi, que propone una exploración de la experiencia del *scroll* en plataformas de vídeo vertical, abordando cómo el régimen de consumo continuo de imágenes afecta a nuestra percepción del tiempo, la

atención y, especialmente, la construcción de la memoria. El proyecto, también en línea de algunos de los abordajes presentados en la sección Artículos, se organiza como una compilación inmersiva de imágenes que no busca representar o replicar en el formato del artículo el funcionamiento de las redes sociales, sino situar al espectador-lector en una experiencia de saturación, bucle y superposición constante. El ensayo se estructura a partir de una narrativa no lineal, en la que imágenes apropiadas de TikTok, Instagram Reels y YouTube Shorts se superponen mediante collages digitales, muchas veces ilegibles o difícilmente descifrables. Esta acumulación produce lo que la autora denomina “imagen turbulenta”: una imagen en movimiento permanente, que nunca se fija del todo y que deja únicamente restos en la memoria. El texto que acompaña a las imágenes está escrito con un lenguaje que busca, en cierto modo, provocar al espectador-lector y hacerle reflexionar sobre lo que ve.

El número se cierra con dos secciones más, que de nuevo dialogan entre sí y con las precedentes. Por un lado, en Proyectos de creación, encontramos cuatro trabajos. En “En sí del no. Poesía son disturbios”, de María Salgado, se presenta un proyecto de escritura expandida que explora la relación entre poesía, insurrección y negatividad. Para ello, recorre distintas formas de la negación desde la Comuna de París hasta las revueltas urbanas del siglo XXI, atravesadas por el punk, el feminismo, la poesía experimental y las culturas de resistencia. A partir de materiales propios y ajenos, la escritura opera por superposición, repetición, desvío y montaje, con

el objeto de mostrar la potencia del no, más allá de su uso como signo de negación o rechazo y, por tanto, como apertura de posibilidad. En el no, que conjura la poesía, se fabula una invención de un presente, incluso —o precisamente— en contextos de precariedad, desorientación y agotamiento del deseo político. De este modo, la escritura se propone como práctica de sobreescritura y borrado, comparable al fuego o al disturbio, que transforma aquello que toca. Por su parte, Felipe Cussen presenta igualmente un ejercicio concreto de insurrección discursiva a raíz de diferentes experiencias textuales asociadas al Estallido social chileno del año 2019. De la ingente cantidad de expresiones que derivaron de aquel acontecimiento, el poeta revisa tanto aquellas que supusieron una toma crítica de la palabra por parte del cuerpo social, como también el cúmulo de delirios exegéticos y contestaciones que la acompañaron. Así, este proyecto nos ubica en las principales respuestas escritas que por medio de grafitis, pasquines o ediciones se posicionaron políticamente aquellos días y que muchos colectivos trataron de registrar, preservar y archivar. Su autor pone en perspectiva aquel impulso no solo gracias a su contextualización dentro de las diferentes publicaciones —académicas, literarias, etc.— que intentaron de condensar aquellas fuerzas textuales, sino especialmente con su propia y perpleja respuesta. De esta forma, el ensayo que publicamos aquí nos conduce hasta *La realidad es simple*, el ejercicio de escritura apropiacionista con que el mismo Cussen replicó a aquella masa de discursos. Rastreando tanto el deseo ciudadano de formar parte de la

opinión pública como las lógicas que gobernaron sus formas de expresión, esta pieza se apropia del reverso textual menos emancipador de aquellos días, al recurrir a los comentarios publicados en el foro Emol.com (sitio online de *El Mercurio*). A partir de ahí, la recolección de algunas de las muestras más extremas de los discursos de odio —en medios digitales— que acompañaron al empleo subversivo de la lengua en la calle, se presentan en toda su crudeza para enfrentarnos al hecho de que la toma constructiva de la palabra puede venir acompañada de una reacción extremadamente destructiva. Pero, sobre todo, cuáles son las formas, espacios y dispositivos en los que ambas se presentan.

“La música in(visible): música, sinestesia, abstracción y compositoras”, de Inmaculada Martínez Ayora y Andrea Lerma Casany trata, tal y como anticipa el título, los temas centrales de la sinestesia, la abstracción y la traducción intermedial, con un énfasis específico en la visibilización —a públicos no especializados— de compositoras que no han sido incorporadas al relato historiográfico y, por tanto, figuran más allá del canon. Uno de los principales aportes del artículo reside en la sólida revisión histórica de las relaciones entre música y color, que va desde la tradidística clásica y barroca hasta las vanguardias del siglo XX. Esto constituye el sustrato teórico que traza la relación entre sonido e imagen, entendida como una práctica histórica de hibridación y no solo como una búsqueda de la modernidad. El objetivo de la investigación es la materialización en una exposición que tuvo lugar en el Museu de la Rajoleria de Paiporta (Valencia)

—la continuidad del proyecto ha sido puesto en entredicho por la tragedia de la DANA de octubre de 2024—, donde una serie de pinturas abstractas dialogan directamente con obras musicales compuestas por mujeres entre los siglos XVI y XX, activando así una experiencia perceptiva que combina escucha, mirada y mediación digital. El núcleo del proyecto consiste en la traslación de parámetros musicales de distintas piezas de compositoras a un lenguaje visual abstracto. Cada obra elegida es reinterpretada pictóricamente mediante paletas cromáticas, gestos, texturas y composiciones, que buscan traducir visualmente la temporalidad, la tensión, el carácter expresivo y la retórica del discurso sonoro. La pintura no aspira a ser una ilustración de algo así como el contenido musical, sino articularse como espacio de transformación sensorial. La exposición propone, así, un desplazamiento de la escucha del espacio tradicional del concierto hacia el ámbito museístico y visual, pues los cuadros iban acompañados de audioguías digitales accesibles mediante códigos QR, que complementaban y acompañaban la experiencia de las personas que visitaban la exposición. Se trata, por tanto, de un ejemplo de práctica de cruce de lenguajes para la transferencia de conocimiento.

La sección se cierra con la presentación, por parte de Marina Salazar, de la pieza *La Tetamundi*. La obra nace en 2017 en el contexto académico como una pregunta crítica que resulta de la unión entre el globo terráqueo y el pecho femenino, lo que convierte el cuerpo en infraestructura simbólica del mundo, con el objetivo de desplazar los imaginarios patriarcales y de

poner en el centro valores de cuidado, autonomía y agencia. Para ello, la genealogía visual e iconográfica de la pieza atiende tanto a la mitología clásica, iconografía religiosa, arte pop y estética kitsch, y deriva en su viralización a partir de la aparición en la presentación de "Ay mamá", de Rigoberta Bandini, en el Benidorm Fest de 2022. A partir de ese momento, la *Tetamundi* se emancipa de su contexto original y entra en un régimen de circulación expandida: memes, tatuajes, performances, merchandising, fallas, reinterpretaciones digitales y apropiaciones diversas, que la transforman en un signo vivo y mutable. Lejos de entender esta deriva como una pérdida de control o una banalización del sentido, el proyecto asume la intermedialidad y circulación como parte constitutiva de la obra. De hecho, se propone pensar la *Tetamundi* más bien desde la noción de autoría expandida, capaz de intervenir en debates sobre cuerpo, censura, feminismo y poder, desde la accesibilidad, la circulación y la reapropiación colectiva.

Por otro lado, en la sección "Diálogos" se recogen dos textos más, donde sus autoras nos invitan a reconsiderar algunas de las dinámicas clave para pensar las artes en la intersección. El de Mela Dávila Freire nos acerca a las publicaciones de artista de Marie Orensanz, autora esencial a la hora de comprender las confluencias disciplinares (pintura, escultura y práctica textual), así como el propio concepto de "libro de artista". Se centra, para ello, en los carteles, manifiestos, postales y libros que "soportaron" la actividad de la argentina, con el propósito de mostrar la edición experimental como un espacio de

configuración de pensamiento, acción política y circulación pública. Su predisposición a trabajar con sistemas lingüísticos verbales (y no solo visuales, por ejemplo), así como la apuesta por la convivencia de códigos representativos y comunicativos le permitió abordar desde una perspectiva amplia, y orgánica, las semiosis implicadas en su propio contexto histórico. La obra de Orensanz parte de la confrontación directa con la censura, la represión política y las estructuras patriarcales en la Argentina de finales de los años sesenta, hecho que marca profundamente su trabajo. En este sentido, el texto de Dávila incide en cómo los medios impresos pueden operar en el espacio social más allá de la galería o el museo y, también, el modo en que estos contribuyeron a la expansión de la práctica de esta artista. Pero, sobre todo, nos ayuda a calibrar la importancia de las múltiples capas de sentidos —desde los más literales o los simbólicos— que llegan a comparecer en las prácticas intermedia. Haize Lizarazu y Carmen Pardo dialogan sobre *Music from somewhere*, de Fran MM Cabeza de Vaca (2017-2019), lo que sirve como punta de partida para una reflexión compartida sobre gesto, memoria, cuerpo y tecnología, y creación en general, pues la obra se sitúa en el cruce entre hibridación, intermedialidad y performatividad musical. La conversación parte de la experiencia escénica de Haize Lizarazu en tanto intérprete, en una obra que elimina el piano como objeto físico, desplazando la atención hacia el pre-gesto, donde el cuerpo de la pianista se convierte en archivo de memoria musical y en agente transductor. Lo sonoro, así, se despliega tanto en lo audible como

en lo recordado, lo imaginado y lo anticipado. La conversación discute hasta qué punto *Music from Somewhere* puede entenderse como una obra híbrida no sólo por la combinación de medios (cuerpo, luz, electrónica), sino por la transformación cognitiva y estética que emerge de su interacción. La noción de intermedialidad se desplaza así hacia una experiencia de inmediatez, donde el cuerpo de la intérprete y el del público habitan un espacio “entre” medios, recuerdos y expectativas sobre lo que debe ser o se entiende bajo la categoría de “piano”, “pianista” y “sonido”, entre otros. De este modo, es central también la importancia para esta cuestión la reflexión sobre el gesto suspendido en el aire al contacto con la mesa como superficie sustitutiva del teclado, pues pone en juego la tensión que la experiencia de la pieza genera con respecto a la presencia y la ausencia, así como lo visible y lo sonoro.

Los artículos, ensayos, proyectos y diálogos aquí reunidos, como hemos tratado de mostrar, no ofrecen respuestas definitivas, sino herramientas conceptuales, experiencias particulares y preguntas abiertas. Quizá sea precisamente en esa inestabilidad —en ese “entre” lenguajes, disciplinas y modos de hacer— donde se juegue hoy una de las posibilidades más fértiles del pensamiento y la creación contemporáneas. La portada del número, un fragmento de una pieza de

Carolina Cerezo Dávila¹, sirve como expresión concreta de estas cuestiones. Cerezo Dávila trabaja habitualmente en el cruce entre la música y la dramaturgia. Sus partituras no funcionan únicamente como objetos musicales, sino como dispositivos intermediales. La música ya no es —si es que alguna vez lo fue— un lenguaje autosuficiente, sino que se deja contaminar deliberadamente con otros sistemas de significación: el texto, la acción, la teatralidad e, incluso, la dimensión visual de la página. Así, la notación deja de ser un medio que aspira a ser transparente para la producción sonora y se convierte en espacio de fricción entre lenguajes, muy especialmente aquí en su diálogo con la dramaturgia. También el intérprete se transforma: ya no se entiende únicamente como ejecutante de alturas y duraciones o como una suerte de traductor de la idea de quien compone, sino actor de una situación, que en ocasiones co-escribe la pieza con su propio hacer. En definitiva, esta partitura ejerce la propuesta de que la música renuncie a su primacía jerárquica y se convierta en el cruce de varios vectores productivos. Esta portada, así, es expresión del deseo de sabotaje de la simpatía conceptual entre la idea de disciplina como “observancia de leyes” y la que se esconde en su etimología, que se hermana con “pupilo” y, por tanto, pone en el centro el ejercicio de “aprender”. Es

1 Fragmento de la partitura *Ventrilocuo*, para acordeón y flauta, un encargo original del dúo Xistra, que posteriormente ha formado parte del espectáculo “La vida instrucciones de uso”, de Cuarto de tono. La partitura reflexiona sobre la idea del títere en relación con los propios recuerdos y costumbres aprendidas, así como la proyección de la voz como signo de la propia libertad, explorando la imagen escénica tan poderosa del/la flautista controlando los “hilos” del/la acordeonista. [Nota de la compositora]. Expresamos desde aquí nuestro agradecimiento a la autora por su generosidad en la cesión de la partitura.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22999>

decir, en este gesto se condensa también una posición, que de algún modo recorre todo el número: defender una disciplina que no se clausure en sus normas, sino que siempre está bajo sospecha, se deja afectar por otros lenguajes y asume la continua revisión crítica de sus fundamentos como condición de posibilidad de su propia continuidad.

Bibliografía

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna* (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Akal.

Hayles, N. K. (2012). *How we think: Digital media and contemporary technogenesis*. University of Chicago Press.

Higgins, D. (1966/1984). Intermedia. En D. Higgins, *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Southern Illinois University Press. (Trabajo original publicado en 1966 en Something Else Newsletter, 1(1)).

Higgins, H., & Kahn, D. (2012). *Mainframe experimentalism: Early computing and the foundations of the digital arts*. University of California Press.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (C. Rendueles, Trad.). LOM Ediciones.