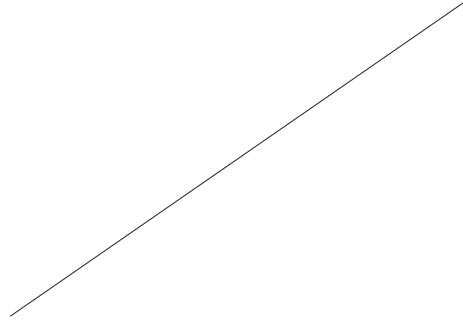


//

HACER ESPACIO AL SONIDO



La conversación a la que fui invitada como moderadora es parte de su multifacético proyecto elnicho, y tuvo el objetivo de profundizar en un tema que hemos discutido por años. Queríamos examinar las siguientes cuestiones: ¿Cómo podemos hacer mejores exposiciones que presenten obras sonoras o fónicas como elemento central, ya sea que se trate de música, sonido o ruido? ¿De qué maneras se han incorporado estas prácticas a galerías, museos y espacios independientes?, ¿cuándo lo han hecho bien?, y ¿cuándo no han sido eficaces? ¿Qué nos gustaría que ocurriera y cómo?

Sabemos que nuestros deseos e intereses pertenecen a un nicho —como el nombre del proyecto de Namour— dentro del mundo del arte; a una especialización que, desde principios del siglo XX, impulsaron algunos futuristas, entre ellos Duchamp, quienes contribuyeron a integrar diferentes prácticas sonoras en los discursos y espacios del arte. Hoy en día, esta inclusión constituye una especie de responsabilidad tácita para los espacios contemporáneos que no necesariamente se traduce en un compromiso asumido. Es por ello que frecuentemente nos encontramos con problemas en la producción de piezas o de programas relacionados con lo sonoro. En muchas ocasiones, la creación de estas nuevas formas de experiencia requiere

gente con conocimientos realmente transdisciplinarios o personas cuya práctica sea profundamente colaborativa.

Invitamos a tres curadores que han trabajado ampliamente con diferentes medios sonoros en espacios de arte institucionales e independientes, así como en salas de música y en festivales de arte. La conversación contenida en estas páginas incluye al curador italiano Andrea Lissoni, quien ha realizado numerosos proyectos de sonido, música y ruido en el contexto de festivales, pero también en una institución tan relevante como la Tate Modern, donde implementó un programa de sonido; a Fionn Meade quien fue Director Artístico y Curador en Jefe de Plataformas Transdisciplinarias en el Walker Art Center y que ha trabajado como curador en el Sculpture Center de Nueva York y en la Henry Art Gallery de Seattle; y a Chiara Giovando, radicada en Los Ángeles, donde trabaja como artista sonora, música y curadora tanto en espacios independientes como en instituciones, realizando programas que muestran de manera consistente una preocupación por el sonido, la música, el performance y lo efímero. Empezamos con la pregunta más básica: ¿Cuál es el estado actual del sonido en la práctica curatorial y cómo se llegó a esta situación? A su vez, esto dio pie a un diálogo en torno a la genealogía de cada uno de los términos mencionados. La pregunta planteada por Giovando se convirtió en nuestro primer problema: ¿Por qué estas tres formas o estas tres estructuras tan diferentes entre sí (el sonido, la música y el ruido) siempre se agrupan bajo la categoría de lo sonoro en el contexto del arte?

En nuestra extensa charla en el ciberespacio ahondamos en los problemas que implica el mostrar estas formas fónicas en espacios que han sido desarrollados para encuentros visuales, y en donde los agentes que participan en ellos —desde los curadores hasta el personal del museo,

les encargades de la obra y el público— ya están acostumbrades a comportarse de cierta forma. Les curadores invitades nos llevaron a temas como aquello a lo que Lissoni llamó el impulso a *guetoizar*¹ estos medios; a la preocupación de Meade por la tendencia a exhibir estas prácticas en un formato de corte histórico, y no en uno actual; y a la tesis de Giovando acerca de la falta de entendimiento de los matices que se dan cuando el arte consume formas ajenas a él.

En general —y como es necesario con otras estructuras sociales, políticas y culturales— las operaciones de los museos tienen que recibir atención pública y ser cuestionadas. Hace falta excavar en ellas profundamente a fin de que —tal y como prevemos y deseamos— cambien lo suficiente como para superar la fuerza de la expectativa y, en efecto, lleguen a cambiar las experiencias. No es momento para estar conformes. Queremos ver cómo los espacios de arte se piensan a sí mismos a través de sus operaciones y programas pero también si son capaces de flexionarse, como lo hacen el tiempo y el sonido.

Las razones por las que estas cuestiones son del interés de todes nosotres son diversas. Por eso, antes de entrar en la conversación, las dos páginas siguientes son un breve resumen de cómo cada una de les participantes se inició en los medios aquí discutidos.

// Michele Fiedler, Ciudad de México

MICHELE FIEDLER Sería bueno saber cómo fue que cada uno de ustedes empezó a trabajar con el sonido, la música y el ruido en sus prácticas curatoriales, y cómo es que siguen haciéndolo hasta ahora.

ANDREA LISSONI Sospecho que empecé a trabajar con sonido al mismo tiempo que empecé a colaborar con Link Project en Boloña, en 1997. Empecé organizando eventos de cine expandido y después me pasé a la escena de la música electrónica. Ahí, empecé a relacionarme con artistas que hacían algo que yo llamaría trabajo de “VJ creativo”. Como crecí con la típica ideología contracultural, cortar-y-pegar y cortar-y-mezclar eran prácticas centrales para mí y, por lo tanto, grupos como Coldcut o la disquera Ninja Tune—fundada por ellos mismos—también lo fueron. Para decirlo en términos sencillos, lo fundamental fue reconocer —más allá de cualquier discurso acerca de la industria de la música o en contra de ella— que en sus videos y sus presentaciones en vivo con Hexstatic, las imágenes y los sonidos eran una misma cosa, a pesar de su naturaleza interna y de las variaciones en su frecuencia de *sampleo*; fue reconocer que una imagen lleva consigo un conjunto de sonidos, y lo mismo pasa a la inversa.

Para intentar ilustrar el estilo de vida cultural tan formativo como esquizofrénico que tuve en aquella época, terminaré con las palabras de un diálogo en la película *Vicinato*, de Carsten Höller, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija. En 1995, la vi una y otra vez mientras se proyectaba sobre las paredes de la galería Studio Guenzani en Milán. Según recuerdo, decía: “No hay ninguna diferencia entre un acontecimiento, su imagen y su percepción. Y si la hay, de todos modos no la percibimos. La realidad está hecha de esto”. Luego los personajes decían algo acerca de cómo la imaginación era lo que permitía salir de la realidad, mucha imaginación.

1 El uso que hace Andrea Lissoni de los términos gueto y *guetoizar* apela a su origen, a la manera en que una sociedad dominante segrega e ignora a las minorías. En este sentido, es una analogía del impulso del museo por dividir y relegar, y no alude a la innegable riqueza político-cultural de cada uno de los diversos guetos históricos en Europa o Estados Unidos. [N. de la T.: Según el Diccionario Oxford, *ghettoize* (v.tr.) quiere decir: “meter o restringir (a alguien o a algo) a un lugar, un grupo o una situación segregada”. No hemos utilizado los verbos “marginar” o “segregar” debido a que, en opinión de algunos de los autores, tienen connotaciones negativas de las que carece la palabra inglesa.]

FIONN MEADE Yo crecí rodeado de música y sonido. Durante mi infancia en Seattle llegué a conocer gente muy impresionante como Babatunde Olatunji, Hamza El Din, o los Clancy Brothers, gracias al trabajo de mi padre. También fui muy afortunado porque pude asistir al Evergreen State College en Olympia, donde conocí gente fantástica. Sin embargo, lo que realmente definía la composición para mí, era ir al viejo OK Hotel en Seattle en una época en la que permitían la entrada de menores de 19 años. Ahí llegué a ver y conocer a Bill Frisell, Lori Goldston, Robin Holcomb y Wayne Horvitz, entre otros, con quienes entablé una relación que continúa hasta el día de hoy. No obstante, en términos de mi práctica curatorial, lo que me inició fue, definitivamente, mi colaboración con el académico y músico Rob Millis —famoso por Climax Golden Twins— en *In Resonance* (2005) y en otros lugares, así como mi trabajo con Jay Sanders, entre otros. Finalmente, creo que el haber estado en el cuarto del Cornish College donde Eyvind Kang presentó su recital de titulación en 1992 fue lo que más cambió mi apreciación. Tuve la suerte de estar ahí y, desde entonces, he sido su admirador.

CHIARA GIOVANDO Yo crecí rodeada de música clásica. Mi padre es el fundador de un gran festival de música de orquesta y cámara titulado *Bravo! Vail*, así que todos los veranos pasaba mi tiempo con la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de Filadelfia y algunos de los mejores intérpretes de música de cámara en el mundo. Oía cómo un sonido se iba repitiendo sin cesar y se iba perfeccionando —las alteraciones diminutas en la resonancia de un chelo, o el susurro del aire a través de la flauta—. Amaba los sonidos, todos ellos. Estas experiencias tempranas aún tienen una influencia sobre mi práctica como artista, de hecho, muchas de mis composiciones han sido escritas específicamente para intérpretes de música clásica.

En 2013 y en 2015 escribí unas partituras con notación gráfica para el Calder Quartet, y las interpretaron en el Barbican en Londres y en la Filarmónica de los Ángeles.

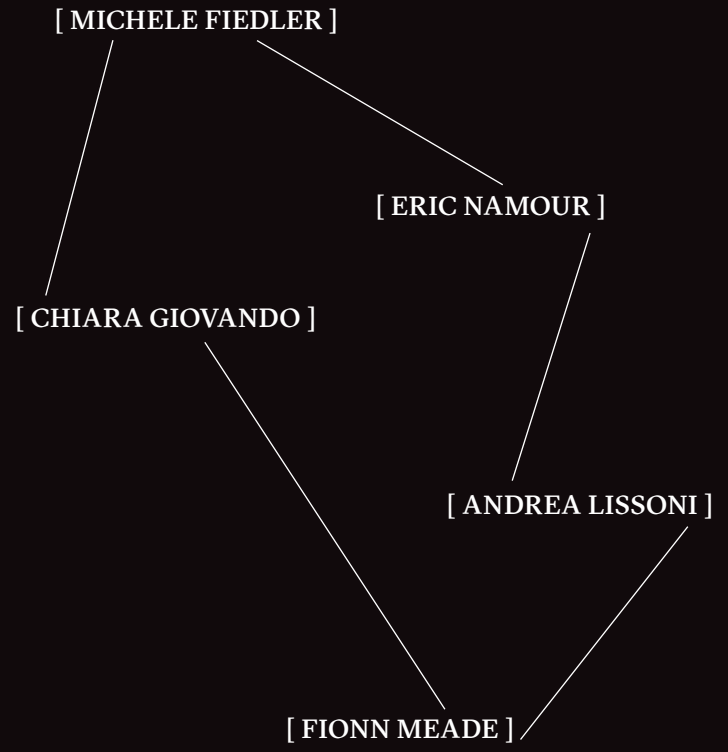
Empecé a tocar ruido y música electrónica de improvisación en San Francisco, a mediados de la década de los noventa. Ahí organicé mi primer proyecto a gran escala titulado *Sound Structures*, que consistió en una serie de conciertos y eventos en los que invitaba a artistas y músicos de mi escena para interpretar partituras que ya existían, algunas indeterminadas y otras de notación gráfica. Lo que me atrajo de estas partituras fue la relación entre la estructura y el caos inherente a ellas. La fluidez que percibía entre los principios del sonido, la música, el ruido y las artes visuales ha sido fundamental para mi trabajo. Fue con este trabajo en torno a la notación gráfica que yo borré, por vez primera, la frontera entre ser una organizadora o curadora y ser una artista.

ERIC NAMOUR Mi gusto por este tipo de música y sonido “experimental” surgió tardíamente, tras una lenta curva de aprendizaje autodidacta. En mi juventud no tuve la influencia de ningún entorno o comunidad en particular, sino que aprendí escuchando música (¡y comprándola!). Cuando me mudé a Roma, a mediados de los noventa, mi saber se alimentó de CDs inspirados por un programa de radio de trip-hop, ambient y acid jazz y, más adelante, por la revista *The Wire*.

Fue entonces cuando me arrolló un tren llamado Tony Conrad, una bofetada que me asombró y me cimbró de manera radical, introduciéndome a un conjunto de nuevos sonidos y de personajes extraños. Algunos años después, me fui a Inglaterra a hacer una maestría sobre la relación de los públicos con la música electrónica

y experimental desde una perspectiva socio-antropológica; y—un más importante—sobre las maneras en que yo o cualquiera podría entrar a una comunidad local desde la producción y sin pertenecer a ningún nicho. Mi primer festival fue resultado de este proceso académico. Un amigo y yo hicimos la programación de la parte gratuita de Dissonanze, llamada dis.lab, que incluía una serie de mesas redondas sobre cultura digital, donde conocí a Andrea Lissoni. De regreso en Londres, empecé a organizar varios micro eventos bajo el nombre de [no.signal] que eventualmente dieron frutos para mi festival Sottovoce, una celebración de un día al ruido y al silencio. En paralelo, en el 2008, lancé el nicho en México como una tienda itinerante de música independiente y empecé a programar los festivales Radar y Aural. Finalmente, el nicho maduró hasta convertirse en una micro organización en 2011, a través de la cual organizo el festival y, más recientemente, eventos diferidos.

//



MICHELE FIEDLER (MF) Hablemos de cómo operan el sonido y la música en el espacio de exposición, del espacio y el tiempo que ocupan, de cómo desaparecen, de la atención que requieren (o no), de cómo viajan, de su potencial interactivo, de la distancia que los separa de otros tipos de arte en términos económicos, y de qué tan accesibles son.

CHIARA GIOVANDO (CG) Lo que más me interesa son las maneras en que el tiempo se puede insertar en esa mitología del espacio de exposición que lo concibe como algo estático. Por supuesto, lo que quiero decir es que el espacio de exposición no es estático, participa del mismo *continuum* de espacio y tiempo que todo lo demás. Sin embargo, el marco de la exposición, aquello que el espacio de exposición supone y que le da su soporte histórico, es el vacío; un vacío que le impone al público una inmovilidad y lo mantiene en una especie de cautiverio. El sonido rompe este trance. Nos regresa a nuestros *cuerpos temporales*, algo que no suele hacer lo visual. Esto se lleva a cabo de dos maneras: primero, mantiene nuestra atención, muchas veces por más tiempo que una pintura, porque sugiere que hay un principio y un fin; y segundo, permite un espacio para nosotros como cuerpos en el tiempo y no sólo como miradas. Al no privilegiarla vista, el sonido genera experiencias auditivas e incluso táctiles. Se opone a los sistemas de mercantilización que dependen de las construcciones visuales en torno al deseo.

Una de las primeras exposiciones que programé en Los Ángeles se tituló *Time Bodies [Cuerpos de tiempo]* (2011) y, justamente, trataba estas cuestiones. Jugaba con la idea de que un objeto podría tener un mayor potencial de ser sujeto que un ser humano, debido a que el objeto es capaz de estar presente en el momento, mientras que la mente humana está constantemente volcada hacia el futuro, sobre

el que especula, o el pasado, del que siente nostalgia o se arrepiente. Con el sonido grabado hay una ruptura, una fisura: se deshace el vínculo entre el momento de la expresión y el de la percepción. Antes de la técnica de grabación, el sonido no podía separarse del momento causal de su producción. Esto se debe a que el sonido no es estático, ni tiene un cuerpo propio. Simplemente toma prestados otros cuerpos: mueve la presión del aire y forma un espacio en torno a él mientras pasa. El sonido depende del tiempo, no puede existir sin él. No hay sonido estático. El sonido no se puede “detener”.

El sonido no se organiza en una forma concreta, como lo hace el resto de la materia, sino que se expande hacia afuera. De hecho, sólo encuentra su forma una vez que rebota en un muro o en un objeto, y después, en el oído interno. Así que, en ese sentido, el sonido siempre es relacional. Se puede concebir como algo que mapea el espacio negativo de cualquier habitación y que, por lo tanto, representa las arquitecturas de los museos y las salas de exhibición. Su forma está hecha de todo lo que hay en el lugar, incluyendo las demás obras.

MF Fue a partir de principios del siglo XX que el sonido, la música y el ruido fueron incluidos en prácticas artísticas o empezaron a ser presentados en exposiciones como performances o integrados a los programas públicos. En la actualidad, ¿cómo se utilizan estos medios en las prácticas artísticas y cómo se presentan en los espacios de exhibición? Según ustedes, ¿cuáles son algunos de los momentos, en la historia reciente, en los que cambiaron las cosas a fin de darle a estos formatos los espacios que ocupan hoy en día?

CG Para mí, el sonido, la música y el ruido son cosas en verdad muy distintas entre sí, no suelo hablar de ellas como si fueran lo mismo.

Una vía para empezar a definir las es interpretar al sonido como un material; a la música, como un lenguaje; y al ruido, como un gesto. Esto resulta especialmente útil al tomar en cuenta la historia de cómo el sonido, la música y el ruido fueron apareciendo en las prácticas de arte contemporáneo al paso del último siglo.

ERIC NAMOUR (EN) ¿Crees que esa fricción es importante?

CG Sí.

ANDREA LISSONI (AL) Estoy de acuerdo. Hay una confusión entre las definiciones de composición, ruido y arte sonoro, aunque lo más frecuente son los malentendidos. Pongamos por ejemplo la danza y la coreografía. Muchas veces se tratan como si fueran lo mismo, pero hay que reconocer que tienen genealogías e historias diferentes.

También ocurre que al introducir estas distinciones al arte contemporáneo, se vuelven aburridas e inválidas, de manera que se vuelve necesario tener la capacidad de hacerlo todo: exhibir la obra, presentarla y escucharla de la mejor manera posible.

EN Creo que los modos de presentar música y de presentar arte sonoro han evolucionado. Me interesa cómo la terminología se ha separado totalmente de cualquier género. Se trate de arte sonoro o de ruido, al presentarse en un museo parece que es posible agrupar todo bajo el término general de música. ¿Cómo fue que la música entró al museo? Para mí, en cierto sentido, el género es irrelevante. Lo que importa es la noción de arte auditivo, intangible. Si piensas que, tanto un cuarteto de cuerdas como una obra de ruido, se presentan como música, el género se vuelve algo secundario: el hecho es que ambos han entrado al espacio del arte.

AL Mientras haya conocimiento técnico, habilidad y un compromiso por parte de la institución, es fácil que el sonido, el ruido, el arte sonoro y sus componentes auxiliares encuentren su lugar en el arte contemporáneo. Lo que está pasando ahora no es tan distinto de lo que pasó hace cincuenta años, la diferencia es que hoy tenemos más libertad para asegurarnos de que el tipo de piezas o eventos sonoros en los que estamos trabajando sean parte de una composición más grande o, por lo menos, que se entiendan como satélites y no como peligrosos objetos voladores no identificados. Podríamos decir que estamos intentando ya no sólo hacer espacio para que el sonido entre en las salas de exhibición, sino que lo haga como parte de una programación principal basada en prácticas contemporáneas.

CG Para mí, el discurso sobre el sonido tendría que girar en torno al material físico y la escultura. Esto daría pie a un diálogo muy interesante, especialmente ahora, en este momento de “internet-post-internet”. Cada vez es más frecuente que la documentación sea lo que represente las exposiciones y, en general, la experiencia del arte contemporáneo se está volviendo cada vez más efímera. No puedo decir lo mismo respecto a la música y el ruido.

Esto puede parecer una declaración tiránica pero, en mi opinión, la mayoría de las veces la música termina siendo algo muy emotivo e incluso sentimental en el contexto de un museo o una galería. Esto es casi imposible de evitar porque la música reverbera al rebotar contra las superficies duras y paralelas de los espacios de arte contemporáneo. Así que es una cuestión técnica—suele sonar de cierta forma, con mucho eco—, pero también conceptual: al oponerse al silencio de lo estático, la música no tiene más remedio que volverse manipuladora. A menos de que la obra tenga la intención de referirse a este problema y que el organizador haga un gran esfuerzo,

no hay forma de escuchar música seriamente dentro de un museo o una galería. Creo que hay que tomar en cuenta estas condiciones.

FIONN MEADE (FM) En mi opinión, Erik Satie es un buen punto de partida, ya que fue la principal influencia de John Cage. Satie es un compositor muy brillante, pero también es un artista del *noise*, pues utilizó ese tipo de estrategias y de materialidad en su obra. Ha habido momentos en los que la contaminación entre estas dos prácticas —composición y ruido— ha sido muy fluida, sin importar el contexto: un café, una galería o una sala de conciertos. Ahí es donde esto se pone interesante.

Por ejemplo, John Cage fue una figura central para la conceptualización de la exposición de Merce Cunningham, la que se llevó a cabo simultáneamente en el Walker Art Center y en el Museum of Contemporary Art de Chicago. Después de trabajar en ella por más de tres años, quise invitar a Eyvind Kang, a Steve Roden y a otros artistas que habían trabajado con las tácticas de Cage y para quienes la composición ocupa un lugar central en su práctica. Sin embargo, la estructura del museo simplemente no estaba lista para eso. Los públicos tampoco estaban listos.

En lugar de hacer eso, nos concentramos en la coreografía y en incluir un acompañamiento sonoro en vivo. La estructura del museo sigue sin estar lista para incluir las influencias de una figura como Cage en respuestas contemporáneas verdaderamente transdisciplinarias. Finalmente, tienes estas salas de escucha que son lugares agradables, sin duda, en los que puedes incluir al sonido y sus historias. Pero al mismo tiempo esto disminuye la importancia de la experiencia sonora

en el contexto del museo. Para mí y para muchos otros, la generalización de este tipo de salas suponen un problema difícil de resolver. En las décadas de los sesenta, setenta y hasta los ochenta, hubo momentos interesantes en los que estas condiciones se vinieron abajo, como supuestamente ha pasado con los experimentos más recientes en la coreografía y la escultura.

Tomemos, por ejemplo, a un artista como Tarek Atoui. En su exposición en The Tanks de la Tate Modern, multiplicó la lógica de las *Reverse Sessions* [Sesiones inversas] que realizó en la Galería Kurimanzutto en la Ciudad de México. Esto fue brillante, pues logró extender la investigación de manera que condujo a una colaboración y trasposición del material al espacio escultórico, primero en la galería, y después, infiltrándose en el museo. Este fue un ejemplo que funcionó muy bien a la hora de atravesar los formatos, esas distinciones y fronteras. En la Tate funcionó de maravilla. Por otra parte, están casos como *Music Room* [Sala de música] que Nevin Aladağ realizó en Documenta 14, en Atenas. Si no habías estado en las presentaciones en vivo, la instalación no funcionaba porque parecía un escenario sin intérpretes. Ese no es el caso de la obra de Tarek. Él logra una presencia en sus instalaciones incluso cuando no hay una presentación en vivo en el lugar.

En el museo Walker, por ejemplo, hay un teatro desde hace veinticinco años. Y a la inversa, cuando vas a ver a Cecil Taylor al Whitney Museum, vas a un concierto que se presenta en una sala del museo. Jay Sanders hizo muy bien en incluir en el programa a Taylor, a Fred Moten, a Bonnie Davis

1// **Museum of Contemporary Art**

Chicago, EE. UU.

2// **Galería Kurimanzutto**

Ciudad de México, México

y a muchos otros, no como compositores de jazz sino como artistas, así que sus presentaciones tenían la textura de una exposición, incluso cuando se trataba de actividades paralelas en una sala del museo. Aunque siguen siendo actividades paralelas, ocupan un nivel similar al de las exposiciones en la programación. Lograr eso es un reto. Es algo que puedes hacer en Nueva York o en Londres, pero sería muy difícil fuera de las ciudades importantes, incluso en el mismo Walker de Mineápolis donde este tipo de programación está restringida al teatro. Esto es digno de admiración y respeto, pero no cuestiona la estructura de los museos fuera de estas ciudades. Si bien en el Walker hubo muchos intentos por modificar ese aspecto de la institución —entre ellos, las actividades paralelas y presentaciones que organicé vinculadas a *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art* [Presencia Radical: Performance negro en el arte contemporáneo], la muestra emblemática que curó Valerie Cassel Oliver, y las obras comisionadas para la exposición de Cunningham en conjunto con Philip Bither, el

curador incondicional del Walker—, lo más honesto sería reconocer que la discusión no ha cambiado tanto, o no lo suficiente.

El Walker ya se había enfrentado a retos similares. Por ejemplo, Nigel Redden, el curador de artes escénicas en la década de 1980, hacía cosas en las salas del museo de vez en cuando y también, de manera simultánea, organizaba eventos por toda la ciudad. Esto provocó que se vinieran abajo ciertas expectativas de lo que debe ser una exposición, pues la atomizaba en múltiples espacios. Así que, si hablamos de hacer exposiciones sonoras en diversas sedes en la actualidad, hay muchos ejemplos de los que podemos aprender; pero si se trata de implementar esta noción en las salas de los museos más importantes, nos daremos cuenta de que incluso algunos de los espacios más sofisticados no cuentan con una sala de escucha. De alguna manera, esta es la encrucijada a la que nos enfrentamos respecto al componente sonoro en las exposiciones.

AL Estoy totalmente de acuerdo, esa es la paradoja que está en juego. Por ejemplo, la Tate Modern literalmente inventó y acondicionó The Tanks para que funcionaran como un espacio dedicado a la danza, la imagen en movimiento y el sonido. A eso están destinados, y así es como se venden y se promocionan. Yo me paso todo el tiempo luchando contra esto, diciendo: “No, esas actividades también tienen que llevarse a cabo fuera de ese espacio impecable”. De no hacerlo, estaríamos fortaleciendo el gueto² contra el que hemos luchado tantos años, y esto sucede cuando encasillamos las obras en categorías como el videoarte o el arte sonoro y las separamos dentro del museo en vez de, simplemente, considerarlas como arte que ha sido realizado con cámaras o con dispositivos sonoros. En la Tate la solución respecto a la danza fue hacer *If Tate Modern was*



3 // **Tate Modern**
Londres, Inghilterra

Musée de la Danse? [¿Y si la Tate Modern fuese el Musée de la Danse?]. Aunque sólo duró dos días, fue una idea excelente. Este proyecto de Boris Charmatz que allanó el camino para que pudieran darse exposiciones como la que Philippe Parreno realizó para la Turbine Hall. Parecía una obra monumental de imagen en movimiento, pero enmascaraba una composición sonora increíblemente articulada y precisa. Este proyecto le dio al sonido la posibilidad de viajar y habitar el museo de manera protagónica, apoyándose en el legado de *Raw Materials* [Materias primas] (2004), el proyecto que Bruce Nauman realizó también para la Turbine Hall, una obra de sitio específico genial, aunque no nueva, que consistía en una retrospectiva de las obras sonoras más cautivadoras de Nauman.

La *Reverse Collection* [Colección inversa] de Atoui no era una obra preexistente que se haya pedido en préstamo para ser exhibida, sino es el resultado de más de un año de conversaciones acerca de otra obra: *The Dahlem Sessions* [Las sesiones Dahlem] realizada para la Bial de Arte Contemporáneo de Berlín de 2014. Con esta pieza, se buscaba cuestionar tanto las prácticas de exposición como las de coleccionismo; nos preguntamos: ¿Cómo revivir un conjunto de instrumentos en la colección de un museo?, ¿cómo imaginar su forma únicamente por medio del sonido?, ¿cómo compartir esta experiencia al público invitando a músicos y compositores locales? Y respecto a la colección: ¿Qué es lo que puede coleccionar el museo?, ¿una partitura, una serie de esculturas u objetos de utilería? ¿Cuál es la diferencia entre una escultura y un instrumento? ¿Cómo se comparte la *experiencia* de la obra en lugar de limitarse a exhibir objetos muertos junto a la documentación del acontecimiento original? ¿Qué nos ofrece, cuáles son los beneficios y ventajas de un instrumento real? En tanto curador que colabora con el artista, ¿cómo puedo

establecer reglas que garanticen la posibilidad de compartir la obra como interpretación musical? ¿Es posible otra forma de coleccionar obra en formato de duración [time-based media] que asuma el reto de mantener viva una enriquecedora línea de conversaciones con las comunidades dedicadas al tema a través de las generaciones—tipología de los músicos, disponibilidad y capacidad de tocar el instrumento, entre otros— a fin de que, más adelante, la pieza se pueda activar en cualquier momento?

- FM Creo que los mejores ejemplos de inclusión de estos medios en espacios institucionales son aquellos en los que el artista produce proyectos individuales que incluyen sonido, entre otras cosas. Entonces puedes encontrar un museo dispuesto a hacer algo más sofisticado con la música, el sonido y el ruido, pero fuera de ese contexto, es difícil. En los últimos diez o quince años ha habido muy pocos casos, a diferencia de lo que ocurría antes. Por desgracia, lo que tenemos ahora es una lista de exposiciones de arte sonoro poco satisfactorias.

- CG Deberían de venir a ver mis exposiciones. Yo he curado la mayor parte de mis exposiciones para *kunsthallen*, espacios independientes o sin fines de lucro, y ante todo, trabajo con el sonido tomando en cuenta el tiempo. Recientemente curé un programa anual de exposiciones titulado *Sound Structures* [Estructuras sonoras] en el Disjecta Contemporary Art Center de Portland, Oregon. Para la primera exposición, titulada *Book of Scores* [Libro de partituras], invité a cinco artistas a que hicieran partituras: a Tobias Kirstein y a Johannes Lund, dos compositores daneses, y a las artistas visuales Alison O'Daniel, Ellen Lesperance y Helga Fassonaki. El proyecto era una mirada al libro *RSVP Cycles* [Ciclos de RSVP] de Lawrence Halprin. He curado por lo menos siete exposiciones de gran escala que tienen que ver

específicamente con el sonido de maneras que, espero, hayan generado un impacto. Así que supongo que no estoy de acuerdo. Creo que han habido muy buenas muestras de arte sonoro en salas de exposición.

EN Creo que esa una de las razones por las que hemos reunido un grupo así, queríamos que nos dijeran: “Deberías venir a ver mis exposiciones, deberías ver lo que pasa ahí”, o: “Soy independiente, como ustedes me invitaron a usar este espacio, puedo hacer lo que quiera”. Eso ya es valioso. Yo no me consideraría propiamente un curador, pero sí como alguien que trabaja de manera independiente tratando de incluir música, sonido y ruido en el espacio de exposición—lo que sea que signifique eso—. Lo cual no quiere decir que cure exposiciones de arte sonoro, sino que intento usar el espacio y sus particularidades, no sólo como un lugar para presentar algo. Algo como poner música en el auditorio del Museo Tamayo, por ejemplo, no me interesa tanto, a menos que sea parte de una estrategia de apreciación sonora a largo plazo y que vaya de la mano con lo que hace el museo. Si me das todo el museo, y puedo jugar con él, entonces voy. Ya lo he logrado en un par de ocasiones.

Entramos a la cuestión de cómo la música entra en el espacio, uno de los temas que surgen cuando discutimos si algo estuvo bien hecho o no. También está el factor de la libertad, que es otro de los términos usados por Andrea: la libertad en la ejecución, la de encontrar el propio camino dentro de la institución. Me parece que es un punto interesante.

CG Una de las cosas que más me gusta independientemente es que me dan la responder a lo que ocurre en mi cultural inmediato. Como, a diferencia de los museos, los espa-

de trabajar en espacios flexibilidad de entorno

cios independientes no están obligados a planear su programación con cinco o siete años de antelación, tienen la capacidad de responder a lo que parece vital y relevante en el momento. Cuando era curadora y directora en Human Resources, en Los Ángeles, hice una exposición con Fiona

Connor en la que nos pidió perforar el suelo de la sala para acceder al suministro principal de agua e instalar una fuente, y le dijimos que sí. Para lograrlo no tuve que pasar por ningún proceso burocrático, sólo le dije que sí, y renté un martillo neumático en Home Depot. Para mí, eso es lo emocionante de trabajar en estos espacios más pequeños, puedo darle la libertad al artista de correr riesgos. No sólo puedes hacer lo que te dé la gana con el espacio físico porque es menos “precioso” que el de un museo, sino que también puedes meterte con la infraestructura misma de la institución, con su organización económica y administrativa, y



4 // **Disejta**
Portland, EE. UU.

con sus materiales didácticos. Toda ella se convierte en un espacio en potencia para el arte. En Human Resources solíamos programar exposiciones de alto nivel, y a la noche siguiente, un concierto de música nueva o algo de danza contemporánea. Creo que así logramos atravesar mundos diferentes en un solo espacio. Eso sólo lo puedes hacer en un museo después de negociaciones larguísimas sobre los seguros con la junta directiva y quién sabe con quién más. Creo que ha manejado muy bien la relación entre arte, sonido—en particular la música experimental—, dentro del Whitney.

FM Quisiera aclarar que estoy totalmente de acuerdo contigo en términos de la escala, los tiempos y los públicos de los espacios sin fines de lucro, los *kunsthalls* versus los contextos de museo. Mi comentario anterior tenía más que ver con algunos retos que presenta el espacio del museo como, por ejemplo, darle un tratamiento de inmersión al trabajo de figuras como John Cage, David Tudor, o a cualquiera de ese grupo. Todos ellos son figuras muy importantes y todos pensamos acerca, por medio y al lado de ellos. Aún así, hay muy pocos museos que se hayan comprometido de manera realmente sofisticada, sintética y desde múltiples plataformas con compositores, artistas de *noise* o artistas sonoros.

Algo similar pasa en la danza, el tema del que hablaba Andrea. Puede ser genial tener danza en el museo, pero la coreografía es otra cosa. Si vas a comprometerte con una exposición coreográfica, con alguien que crea danza, vas a tener que hacer más que limitarte a decir: “Aquí está el espacio, trae a tus bailarines a las salas”. Creo que, viendo el nivel de los museos contemporáneos, el compromiso aún es incipiente. De hecho, estas cuestiones todavía son un problema para los museos. Cuando tienes a Sanders haciendo la programación del Whitney todo

sale muy bien, pero porque es Nueva York. La gente asiste al espacio abierto del museo a escuchar a Fred Moten, a Connie Davis, o a oír un concierto increíble de Cecil Taylor. Es maravilloso. Pero ¿eso cuestiona el sistema de valores del Whitney en relación a la manera en que se hacen las exposiciones? No lo creo. Es un momento clave en el panorama de Nueva York, Sanders dirigiendo el Artists Space, la larga permanencia de Matthew Higgs en White Columns, y el liderazgo clave de Thelma Golden como Directora del Studio Museum en Harlem Tendríamos que atender estos ejemplos tanto como los del Whitney o el MoMA.

AL Estoy totalmente de acuerdo. Por varias razones, pienso que el experimento más afortunado que hemos realizado hasta ahora ha sido curar una exposición *en el tiempo*, algo que todo el mundo llamaría un festival, pero que la Curadora en jefe de performance de la Tate y yo lo vemos como una *exposición en vivo*. Tenía un título secreto que tomamos de “The Deep Tree” [El árbol profundo], el poema de Fred Moten, una suerte de metáfora visual de un ecosistema, un entorno que realmente no se puede situar en ningún espacio. Fue interesante no sólo porque la muestra se realizó en The Tanks, sino porque toda la idea consistía en pensar el museo desde la metáfora de una tienda de campaña—una idea que tomamos de la propuesta de Herzog & De Meuron para definir la forma del nuevo edificio—. Por lo tanto, se concebía al museo como un entorno natural de alojamiento, como un árbol o, idealmente, como un manglar abierto a cualquier tipo de especie, desde los peces en el agua hasta las aves del cielo. El título siguió siendo una inspiración secreta hasta que se convirtió en *Ten Days, Six Nights* [Diez días, seis noches]. Todo funcionó muy bien: el flujo, la composición y el sonido lo realizaron Isabel



5 // **Whitney Museum of American Art**
Nueva York, EE. UU.

Lewis, Lorenzo Senni, Phill Niblock, Camp, Wu Tsang y Fred Moten. Lo que habría que considerar en este caso particular es el legado que tiene esta práctica curatorial en la larga historia de la institución, y que una *exposición en vivo* no es considerada como una especie de festival. Corremos el riesgo de que se olvide esta intención...

Por otra parte, para ser honesto, sin importar si estás en Londres o en Nueva York—aunque me parece que quizá algo está cambiando en Nueva York con The Shed—, lo que estamos presenciando en el mundo del arte es un proceso de contracción. Las buenas intenciones de apertura que las instituciones plantearon hace cinco años están cambiando por completo. Estamos quedando atrapados por la necesidad de alcanzar grandes cifras, lo que nos hace mirar hacia el pasado en lugar de hacia adelante.

CG ¿Qué quieres decir con las grandes cifras? ¿Te refieres al dinero o a los visitantes?

AL A los visitantes, a los públicos. Las grandes cifras nos suelen forzar a exhibir algo que todo el mundo pueda reconocer o avalar. Algo que ya se conozca, algo con lo que la gente ya esté familiarizada.

MF ¿Como una exposición *blockbuster*?

AL Sí o, en el caso de la Tate, volver a la obra de las figuras más reconocidas del arte moderno como Matisse, Giacometti, Modigliani y Picasso. La otra cara de la moneda de esta tendencia sería que las instituciones dejaran de exponer o investigar formas de arte más recientes y que tienen que ver con la tecnología. Que yo sepa, ninguna institución está contratando o formando a personas capacitadas

para lidiar con las verdaderas necesidades o intenciones de artistas como Atoui o Parreno. En algún sentido,—y esta puede ser la gran diferencia entre un espacio independiente y un gran museo— presentar una exposición no es lo mismo que producirla o cuidarla.

Los grandes museos no son capaces de mejorar su conocimiento tecnológico y su capacidad de producción debido a las diversas restricciones que enfrentan. En lugar de eso, mantienen su excelencia en la circulación de obras de arte, es decir, en asegurarse de que éstas entren y salgan de la manera más segura posible—desde el primer momento, cuando se solicita el préstamo, hasta el dictamen de obra, el embalaje, el desembalaje y el manejo—. Rara vez contribuyen a darles forma o, cuando menos, a facilitar que se den nuevas formas expositivas y a mantenerlas.

FM Estoy de acuerdo y, de nuevo, me voy a limitar a mencionar un ejemplo: *Jewel* [Joya] de Hassan Kahn del 2010 es una muy buena pieza. Es un buen video, con un excelente bajo y *sampleos* de música callejera shadi de El Cairo. Sin embargo, también es un buen ejemplo de lo que cualquier director de museo podría desear cuando pretende adquirir una pieza de arte sonoro. Se suele querer algo como *Jewel* de Hassan Kahn.

MF Es interesante que digan eso. Nuestros museos, la Sala de Arte Público Siqueiros y La Tallera, son muy pequeños, pero no son espacios independientes, ni *kunsthalls*. Son instituciones patrocinadas por el gobierno que forman parte de un gran sistema de museos nacionales. Creo que por muchas razones podemos operar de manera totalmente diferente de la que describe Andrea: el presupuesto, la velocidad en la disponibilidad de los recursos, la falta de espacios de almacenamiento,

las condiciones del clima, y la manera en que nuestra directora, Taiyana Pimentel, trabaja estos temas. La mayoría de las obras que presentamos son comisiones nuevas y, una vez montadas, nos encargamos de ellas durante meses y aprendemos con cada nuevo reto, lo que hace verdaderamente experimental el proceso.

El sonido no se ha integrado al programa tanto como me gustaría pero creo que se debe a que puede resultar problemático no tener nada visual en las salas o, simplemente, a que el programa no se concentra específicamente en esos aspectos, como sí sucede en otros museos del sistema nacional como el Ex-Teresa Arte Actual o el Laboratorio de Arte Alameda. Sin embargo, hemos hecho cosas como cuidar un sistema hidropónico—una obra de Ximena Garrido-Lecca—casi completamente hecho de madera y arcilla que mantuvo 900 plantas de frijol por cuatro meses, incluidos los tiempos de cosecha. En otra ocasión, instalamos en nuestro espacio, por cinco meses, las máquinas de Ariel Schlesinger que liberaban burbujas llenas de gas hacia unas parrillas electrificadas, creando una danza de esferas de fuego. En otro proyecto, Melanie Smith produjo una serie de siete performances que consistían en unos *tableaux-vivants* de cuadros flamencos realizados a lo largo de tres meses en el espacio de La Tallera, en Cuernavaca. Lo que quedaba en el espacio mientras no había performances era el gran escenario de madera con toda la utilería, los disfraces, los escritorios de trabajo, además de un video filmado con nueve cámaras de seguridad que se movían por el espacio, algunas de ellas durante toda la performance.

Así es como trabajamos. Me pregunto si esta forma de trabajo tiene

que ver con el tamaño de nuestra institución. En cualquier caso, ha informado mi concepción de la curaduría. En nuestra institución, el curador como autor, director o guardián de la historia suele hacerse a un lado, es la programación general la que expresa nuestros puntos de vista: hablamos de cómo sería un año con nuevos proyectos de artistas que pudieran contribuir o conversar con nuestras ideas, y trabajamos muy de cerca con ellos para llevarlas a cabo.

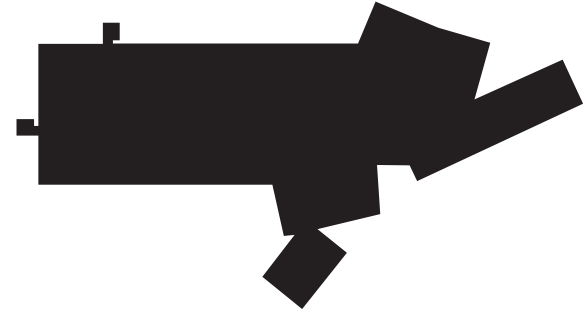
- AL Quizá convendría también escuchar la opinión de Chiara, ya que tantas cosas están pasando fuera de Europa. ¿Cuál es tu idea de genealogía? ¿Cuáles son las exposiciones por las que crees que habría que apostar o que deberíamos reconocer, recordar o apoyar? Porque si no avanzamos siempre vamos a estar diciendo: “acuérdense de *Sonic Process* [Proceso sónico] de 2002” o “¿Se acuerdan de *Sonic Boom* [Boom sónico] del 2000?”
- CG Creo que estamos hablando de cosas diferentes. Me parece que estás preguntando cuáles son las limitaciones de los museos en cuanto a su responsabilidad de crear puntos de referencia históricos y designar lo que es “importante” para la memoria colectiva en el terreno de la cultura. Una de las obligaciones del museo es convertirse en un archivo y decir: “Éstas y no otras son las obras más representativas, éstas son las obras que tenemos que recordar”. Parece que lo que ustedes están diciendo es que los museos no lo están



6 // **Sala de Arte Público Siqueiros**
Ciudad de México, México

7 // **La Tallera**
Cuernavaca, México





8 // **Walker Art Center**
Minneapolis, EE. UU.

el marco conceptual del sonido contemporáneo, así como el de la producción de exposiciones.

CG Para mí, la pregunta interesante ahora es: ¿hasta dónde llega la capacidad del sonido para cuestionar el enfoque museístico de las exposiciones? Y más general, ¿cómo hemos adoptado esta posición que privilegia la experiencia sensible de la visión en el museo, desde hace cientos de años? La explicación tiene que ver con las tecnologías de la representación y con el hecho de que las tecnologías de grabación del sonido son relativamente más tardías que las de la representación visual, que hemos tenido desde siempre, desde las pinturas rupestres, ¿cierto? Dado que ahora el sonido es una “cosa” en lugar de ser la reverberación de un acontecimiento, ¿de qué maneras esta nueva experiencia sensorial provocará un cuestionamiento tanto por parte del público como de los programadores? ¡Eso me emociona mucho!

FM Coincido al cien por ciento. Para mí, los mejores ejemplos de música y sonido en el arte contemporáneo suelen estar hechos por artistas como Manon de Boer: como *Attica* [Ática] del 2008, que está basada en la composición de Frederic Rzewski, o *Think About Wood, Think About Metal* [Piensa en madera, piensa en metal] del 2011, un retrato de la percusionista Robyn Schulkowsky.

Son obras excelentes: colaboraciones con compositores que se aprovechan de las convenciones las prácticas expositivas; en otras palabras, películas que tienen un componente visual, pero también uno auditivo igual o incluso más importante. Hay que fijarse en estos ejemplos y avanzar a partir de ellos. Hay que tomarse el tiempo, no apresurarse demasiado. Necesitamos ver y escuchar con cuidado para distinguir las piezas sonoras de calidad y las exposiciones desafiantes. La clave está ahí. De lo contrario, uno acaba en este extraño espacio

gris destinado a la danza, la música, y el “todo se vale”. Un espacio que no es ni una caja negra, ni un cubo blanco; sólo es gris.

Jay Sanders tiene un gran carácter y, además, es un buen curador. En 2007 hicimos un proyecto en el Sculpture Center de Nueva York; fue un buen ejemplo de cómo bastaría un simple gesto para que el programa paralelo ocupara el lugar de las exposiciones. Fue una exposición de escultura, pero el evento duró veinticuatro horas seguidas, forzando los límites de la duración. ¡Era un programa de veinticuatro horas, no de cuatro! En el edificio había alrededor de siete performances de larga duración llevándose a cabo simultáneamente como parte de una exposición que yo curé en 2010, *Knight's Move* [El movimiento del caballo], y que incluía veintitrés instalaciones. De tal modo que la gente que había visto la exposición, vino a este evento y vio la exposición de manera totalmente distinta. Se trataba de un programa paralelo que se iba convirtiendo en exposición, dejando que la exposición se desplazara hasta convertirse en un telón de fondo, enriqueciendo a las dos. Como curador, este fue un momento valioso en la medida en que la estética de la duración y la composición musical compartieron el escenario con el arte visual

9 // **Sculpture Center**
Nueva York, EE. UU.



en igualdad de condiciones. Puede ser un equilibrio engañoso, pero es profundamente significativo.

AL Es interesante... Quizá sabes más que yo de los trabajos anteriores de Lucy Raven como curadora, por ejemplo, *The Marfa Sessions* [Las sesiones de Marfa], la exposición que co-curó en Marfa en 2011. Sería muy interesante pensar en otras personas que no fueran las de siempre, o en artistas que arman programas o hacen curaduría. A veces pienso que cuando Tarek Atoui reunió ese extraño universo de colaboradores y colegas en sus obras más ambiciosas estaba pensando como curador. Hasta cierto punto estaba cuestionando los límites entre una definición ya agotada de arte participativo y una de arte relacional, pero desde el punto de vista que te da la formación musical.

EN Estoy de acuerdo, pero creo que no le gusta que lo definan como “artista-curador” y, por otro lado, cuando surgió la palabra “colaboración” en una conversación anterior, aclaró que tampoco considera que su obra sea precisamente colaborativa.

FM En ese sentido, creo que la primera exposición importante que curé fue *In Resonance* [En resonancia] en 2005, con el músico, compositor

y académico Rob Millis conocido por Climax Golden Twins, una exposición de diez días en el festival de arte de Bumbershoot en Seattle. Incluía instalaciones y un programa para On the Boards, un espacio dedicado a las artes escénicas, donde se realizaron las presentaciones en vivo. Este evento tuvo el apoyo de la Henry Art Gallery, un museo universitario en Seattle en donde se presentó una exposición de Steve Peters y Christine Wallers, dos artistas que viven en Seattle. En conjunto, *In Resonance* duró dos meses y tuvo diferentes registros de tiempo, de manera que algunas cosas ocurrieron a lo largo de los dos meses y otras fueron más cortas. Fue fantástico, y todo el mundo estaba muy entusiasmado, pero no era algo que se pudiera repetir. Creo que esto podría ser un modelo a seguir pero requeriría de un gran apoyo filantrópico, la colaboración de las instituciones, y que los artistas pudieran trabajar en las mejores condiciones posibles. Esa es la clave de la curaduría. *In Resonance* fue memorable en ese sentido, pero desde el punto de vista de la colaboración entre instituciones y géneros realmente no cambió la escena del arte en Seattle. Ahí está el reto, porque muchos curadores de performance de todo el país están invitando a gente de la que todos hemos oído pero—lo que tú decías, Chiara—para llevar esto al museo de manera que provoque e incluso cuestione las convenciones, lo que hace falta es que un curador curioso vaya, digamos, a Issue Project Room, o al Stone en Nueva York, y mucho más lejos.

EN Ese es otro punto importante. ¿Quién se está moviendo, explorando en serio?

FM Sí, ¿quién entra en contacto con lo que la gente está haciendo con el sonido realmente? En el mundo de los museos esto representa un reto



10 // **Bumbershoot Arts Festival**
Seattle, EE. UU.

11 // **Ballroom Marfa**
Texas, EE. UU.

fundamental, porque al final terminas con una lista de veinte artistas ya codificados que hay que exponer de manera oportuna. ¿No creen?

CG Esa es una de las razones por las que empecé a hacer curaduría. Comencé a trabajar con ruido cuando tenía diecinueve años, y sentí que ese campo de producción cultural tan importante no estaba siendo representado en un contexto más amplio. Era crucial para mí, lo sentía como una postura frente al mundo, y supongo que ahí fue cuando pensé: “voy a presentar esto fuera de los sótanos y de los bares en los que estamos tocando”. Definitivamente había diversos cruces entre la música experimental y el arte, y eso me formó. Marina Rosenfeld es muy buen ejemplo de alguien que es artista y música, y se mueve muy bien en ambos mundos. Ella fue fundamental para que yo tuviera acceso a estos contextos institucionales más grandes por primera vez. En 1999 me presenté en su obra *Sheer Frost Orchestra* [Orquesta pura escarcha] en el Yerba Buena Center for the Arts y toqué con ella, además la ayudé a producir obras en la Tate Modern y en las Bienales del Whitney del 2004 y del 2005. Este fue mi primer trabajo como organizadora en museos grandes.

Por otra parte, y aunque he trabajado para traer la estética y la energía de las posturas del ruido a contextos institucionales más grandes, debo decir que también cabe la posibilidad de que el museo devore a los espacios alternativos y a los movimientos *underground*. Para este tipo de escena es muy importante contar con estos espacios relativamente ocultos. Las cosas que pasan en esos espacios escondidos y sucios jamás ocurrirán en un museo, y cuando éste las coopta es muy decepcionante. Es una línea muy delgada.

La música experimental ya tiene un contexto definido, y no debería ser ignorado. Un museo nunca va a reemplazar las ventanas pintadas

de negro y las paredes manchadas de orines del bar Kino en San Francisco, nunca va a tener el ambiente del Red Room de Baltimore, ni el subtexto caótico del Fort Thunder en Providence, Rhode Island o del West Nile en Brooklyn; y tampoco tendría por qué intentarlo. Los espacios alternativos hacen tanta falta como los museos. La cultura no crece orgánicamente en ningún tipo de entorno. Para apoyar una cultura rigurosa, política, densa, complicada, elemental o sofisticada, hace falta impulsar tanto la “alta” como la “baja” cultura, diferenciándolas claramente.

La apropiación descarada que lleva a cabo el arte contemporáneo es tan maravillosa como problemática. Es estupendo que el arte se pueda mover con libertad a través de diversos territorios y temas discursivos, pues esto le permite asumir procesos creativos en vez de un pensamiento especializado para sus investigaciones. No obstante, casi siempre estas investigaciones se materializan bajo una jerarquía cultural en la que el museo se convierte en el estándar de una experiencia creativa elevada.

Hay una miopía crítica en la suposición de que la manera de elevar un discurso sobre la música es agarrarlo y meterlo en una sala de exposiciones o en un museo. En vez de eso, ¿por qué no tomar lo que hemos aprendido en esos espacios creativos de exposición y llevarlo a la experiencia de la música tal cual existe en sus espacios de origen? Las salas de las casas, los coches, los espacios públicos o los de trabajo, las cocinas: estos son los lugares en los que hacemos y escuchamos música, y también en los que ésta puede desplegar más fuerza. Hay un gran potencial en aplicar el pensamiento crítico a estos espacios cotidianos.

FM Ei Arakawa, Jutta Koether, Jay Sanders y otros artistas, como parte del colectivo Grand Openings, hicieron un proyecto interesante en el atrio del MoMA con la curadora Sabina Brietweiser que rompió las fronteras que separan al curador, del artista y del músico. En noviembre de 2009, hice un proyecto con ellos en el Sculpture Center de Nueva York que se presentó al mismo tiempo que *A Voyage of Growth and Discovery* [Un viaje de crecimiento y descubrimiento], la instalación monumental de Mike Kelley y Michael Smith. Grand Openings funcionó muy bien en Long Island City y también en el atrio del MoMA. Sin embargo, es problemático el que un programa alternativo haya pasado de las condiciones de un *kunsthalle* a las del MoMA tan rápido y sin dejar huella.

Fue sorprendente. La velocidad con la que el espacio del museo es capaz de incorporar las propuestas alternativas no necesariamente nos favorece. Sólo para aclarar: la programación de presentaciones en el atrio del MoMA es muy sólida, pero ¿está lista para recibir una onda más alternativa, algo como lo del artista visual Yuji Agematsu?, ¿o como lo de Eyvind Kang, o al violonchelista Charles Curtis? Yo espero que sí, y defenderé estas propuestas.

CG Ese es el asunto: el arte contemporáneo consumirá todo lo que pueda consumir. Esa es su trayectoria. Quiere consumir todo lo que le sea posible. Gran parte de esta actividad acaba convirtiéndose en modas, y no en investigaciones rigurosas, y eso es un problema.

AL Estoy de acuerdo, pero no del todo. El que estemos hablando de una persona como Jay Sanders, por ejemplo, también puede significar que el

arte contemporáneo es tan abierto porque cualquier persona normal, apasionada y con inventiva como lo sería Jay, puede hacerlo. Siempre pienso que las personas que trabajan en una institución pública deberían ser los primeros en proteger y procurar los pequeños espacios de experimentación, que son tan importantes. Podemos aprender, participar y apoyarlos. Aunque a veces implique un sacrificio, cuanto más nos comprometamos, mejor.

Cuando veo un lugar nuevo, como Silver Road en Lewisham, que coordina la música Lia Mazzari (a quien no conocería si no fuera por *Reverse Collection* de Atoui y por la valiosa colaboración de Eric), no me gustaría que viniera y programara algo en la Tate sino más bien que tuviera la posibilidad de quedarse ahí. Luchó para remodelar un viejo tanque de agua y darle una nueva identidad a ese pequeño lugar que está increíble. Haremos cualquier cosa por apoyar su lucha en contra de la industria de bienes raíces, ya sea yendo al lugar o firmando cartas. Pues si algún día se moviera a la Tate y se convirtiera en algo permanente, inevitablemente perdería sus vínculos con el vecindario. Quizá ella llegue a ser la nueva Hype Williams. Esta es una parte crucial de nuestro trabajo. Sería raro si, por ejemplo, el MoMA estuviera pensando en adquirir Issue Project Room, pero me parece increíble que podamos colaborar con ellos, entablar un diálogo y apoyarlos para fortalecerlos hasta donde sea posible.

EN Pasa lo mismo con gente que hace cosas experimentales en disqueras independientes y después firma con una disquera más grande.



12 // **Museum of Modern Art**
Nueva York, EE. UU.

- FM** Me gustaría hacer una analogía: ¿Qué relevancia tiene que la danza y la coreografía se hayan reafirmado tanto en el arte contemporáneo en los últimos diez años? La exposición de Yvonne Rainer en Raven Row producida por Alex Sainsbury fue, por mucho, la mejor exposición de este tipo que se haya hecho en un museo: era más inteligente y sofisticada, duró más tiempo, era sensible y se involucró bastante con la artista. Después, todos los museos querían hacer algo así con la danza. Entonces, tenemos una cuestión técnica pero—como apuntó Chiara—también se trata del espacio y del local, de la vibra y del ambiente. No puedes absorber las cosas así como así. Creemos que el arte contemporáneo puede absorberlo todo, pero no es cierto.
- MF** Ahora, sería interesante retomar una de las preguntas de Chiara: ¿Cómo el sonido es capaz de cuestionar la manera en que el museo entiende las exposiciones?
- FM** Bueno, respecto a las fonotecas y archivos de sonido o de composición de música nueva, documentación museística de danza o performance de las décadas de los sesenta y setenta, si no hacen comisiones de obra nueva que responda a lo que resguardan ahí, podrían estar *guetoizando* la genealogía de dichas obras. Es lo que algunos museos importantes han hecho con la historia de la música nueva, la danza y el performance de aquellas épocas, y lo han hecho al no invitar a artistas contemporáneos a que realicen obras nuevas que respondan a ese linaje, a esa historia.
- CG** Me da curiosidad eso de *guetoizar*. Ya hablamos del trabajo que hace el museo para integrar las obras en la historia y de cómo es inevitable que esto las reduzca o las encasille, pero ¿qué más implica el hablar de *guetoizar*?
- FM** Estoy hablando de que los museos que coleccionan y que tienen los recursos necesarios deberían comisionar obra nueva a artistas contemporáneos.
- CG** Lo que dices me hace pensar que no deberíamos dejar que estas obras del pasado sean relegadas por su aislamiento, y al comisionar obra nueva se permite que estas obras mantengan un diálogo vivo... Es como si se estuvieran quedando solas y necesitaran la compañía de obras nuevas.
- FM** Sí, estoy de acuerdo.
- MF** El punto es no sólo hacer exposiciones históricas, sino todo un programa en torno a eso.
- FM** Exacto, se trata de que la programación contemporánea esté basada en lo que hay en la colección del museo, pero con obras nuevas.
- AL** Creo que yo fui el primero que usó el término *guetoizar*. Lo mencioné porque trataba de hacer énfasis en la tendencia general en los museos de construir espacios separados para presentar obras sonoras y de imagen en movimiento. Sobre todo, museos públicos. El resultado es que todas esas obras, sin importar cómo hayan sido producidas, van a acabar ahí, en esos espacios separados de los demás. Cuando se trata de obra basada en sonido, pienso en esa hermosa sala dentro del MUAC, el Espacio de Experimentación Sonora. De alguna manera, te hace olvidar que la obra ha sido producida en otro contexto. Además, separa la obra de todo lo demás.

Esto da pie a otra pregunta: ¿realmente estamos hablando de exposiciones basadas en el sonido, el ruido o la música?, ¿o estamos hablando de prácticas que nos parecen importantes porque cuentan otras historias, otras contra-historias, y cuestionan las del arte moderno y contemporáneo? No es lo mismo hablar de *kunsthallen*, de fundaciones privadas y de espacios en los que puedes interactuar directamente con los artistas sonoros que hablar de instituciones públicas realmente comprometidas con la investigación y que trabajan con el sonido como resultado de eso. La tendencia a aislar estas obras, a ponerlas en un lugar *guetoizado*, implica dejarlas fuera de la convención desde la cual el museo construye una narrativa.

MF Eso fue lo que entendí cuando usaste el término *guetoizar* y, en particular, pensé en esa sala del MUAC que mencionaste. Es un espacio muy bello, se escucha muy bien, pero da la impresión de que es una añadidura. Está en un lugar por el que pasas justo antes de salir del museo y rara vez lo anuncian como parte de su programación. Sólo está ahí. Es una puerta, si la descubres, entras; y si no, no parece importar mucho. ¿Qué piensan? Eric, ¿tú sabes cómo planearon el programa para ese espacio?

EN Parece que hay un comité que decide la programación anual para el espacio, pero no sé si todavía funcione así.

MF Quería hacer un comentario respecto al público. Sólo es un ejemplo, pero este año en Documenta 14 se organizó un muy buen evento, de una sola noche, con Joaquín Orellana Mejía. Es un compositor guatemalteco que, después de estudiar música en el Instituto Di Tella, en Argentina, regresó a Guatemala y se dio cuenta de que ahí no podía conseguir los instrumentos que le interesaba tocar, así que empezó a

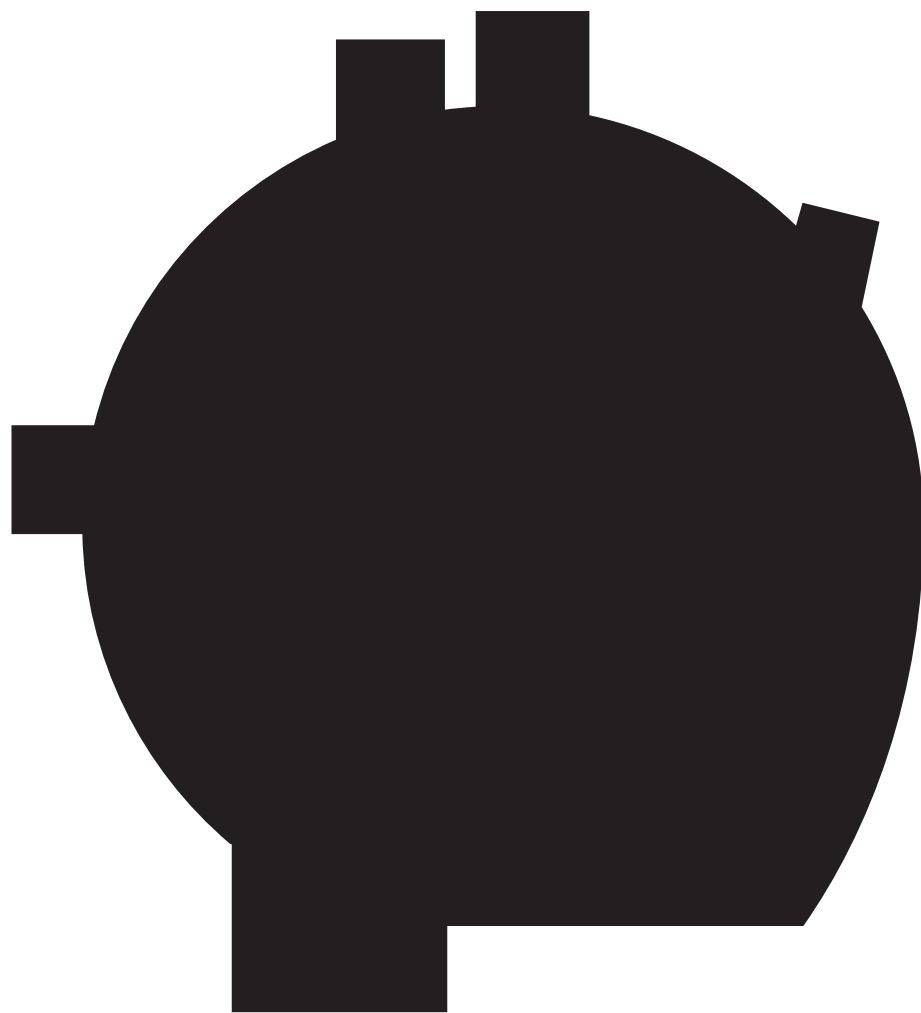
construir sus propios instrumentos.

Ahora lleva años haciéndolo, tropicalizando su formación electro-acústica—la pieza de la Documenta 14, *Symphony from the Third World* [Sinfonía desde el tercer mundo] del 2017, incluía cerca de diez marimbas interpretadas por músicos guatemaltecos—. Aunque llevaba años escribiendo esta composición, se interpretó por vez primera en la Documenta 14.

CG En muchos sentidos, Joaquín Orellana es como Harry Partch.

Es fantástico.

MF Antes de esto, llevaba años sin haber podido tocar así. Los curadores de Documenta 14 investigaron su trayectoria y su obra. No creo que una institución musical, por lo menos en Guatemala o en México, tenga el dinero o la iniciativa para hacer algo así. De alguna manera, su práctica entró al arte porque había un público interesado y, desde luego, por la intervención de Stefan Benchoam, del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Guatemala, y del artista Carlos Amoraes,



que han estado trabajando con él. Pero ¿por qué se presentó como parte de Documenta 14 y no en el conservatorio de México o de Guatemala, por ejemplo?

CG ¿Estás diciendo que el arte sonoro ha entrado en los espacios de arte contemporáneo por una cuestión de presupuesto?

MF Me pregunto si ha sido así en algunos casos. Es una posibilidad.

EN Yo empezaría por preguntar cómo fue que la Documenta 14 invitó a un asesor en sonido para que incluyera música en el programa paralelo, pero no en los espacios de exposición. Por ejemplo, el concierto de Orellana no fue parte de la programación que propuso el asesor de sonido, fue parte de la exposición de Documenta. La instalación de Alvin Lucier, el programa de radio y sus cuadros, estaban en un pasillo en Kassel. Pero me dio la impresión de que el programa musical era accesorio, no seguía ninguna línea curatorial además de organizar conciertos dispersos a lo largo de julio. Para mí, el programa de sonido de Documenta fue una decepción. De nuevo, era casi como un apéndice.

FM Ese es exactamente el problema de los museos. Se limitan a incluir las composiciones musicales y el sonido como apéndices. ¿Cuándo va a cambiar eso?

AL No estoy seguro de que podamos comparar la Documenta 14 con un museo. Es muy diferente. Podemos ver signos y síntomas comunes, pero no hay punto de comparación. Por lo menos en Europa, cada vez hay menos fondos. Hay instituciones públicas que están haciendo muchas menos cosas que antes y se están concentrando en aquellas

prácticas que les parecen prioritarias. Que yo sepa, a diferencia de lo que ocurrió en la Documenta 14, ninguno ha podido contratar especialistas o gente con un perfil más híbrido, transdisciplinario.

Tenemos una oportunidad crucial: ¿realmente podemos pensar en otras formas de integrar y entablar un diálogo con los especialistas para vincular al sonido con el arte moderno y contemporáneo? Para mí, esto es primordial. No escogería entre el espacio y el sonido. Hay cuestiones más importantes. Por supuesto, la Documenta 14 fue interesante como un experimento, pero tuvo sus problemas. Habría que aprender de estos problemas, incorporarlos y hacer que el diálogo continúe. Siempre hablo de una exposición llamada *Sons & Lumières* [Sonidos y luces] que Sophie Duplax y Marcella Lista curaron en el Pompidou, en 2004. Fue un buen ejemplo de cómo puedes incorporar las prácticas sonoras sin construir salas aisladas, *quetoizadas*.

CG Creo que lo que estás preguntando es ¿cómo podemos fomentar un diálogo en torno a la integración del sonido y el arte dentro de los museos? Eso se ramifica en un par de asuntos que ya hemos hablado.

Primero, está la idea de que el museo opera de manera similar al hipercapitalismo, en el sentido de que se espera que el museo produzca nuevos contenidos constantemente y se le exige que consiga nuevos públicos que quieran consumir algo nuevo. Ese es el lado pesimista de esta conversación. El lado optimista es que los artistas, al igual que los públicos, están en una búsqueda constante. Eso nos



lleva a atravesar muchos paisajes diferentes, a forzar el límite de los discursos y trasladarlos hacia otros medios, pero también dejar que estos medios, a su vez, transgredan nuestros discursos.

Otro punto importante es que la tecnología del sonido llegó mucho más tarde que la de la representación visual. Estamos en un momento increíblemente interesante. No fue sino hasta 1877, cuando Edison grabó el sonido por primera vez, que pudimos tener al sonido como una cosa, por cierto muy distinta a la pintura o la escultura. Este medio relativamente nuevo permite cuestionar nuestra producción cultural.

Últimamente he pensado en algo que podría llamar una “lógica periférica”, o quizá “lógica del perímetro” sería un mejor nombre. En cualquier caso, por lógica periférica entiendo un sistema generalizado que proviene de las sociedades agrícolas y de su orientación a la periferia. Desde la invención de la agricultura, las sociedades occidentales se han situado a sí mismas en relación a las fronteras y los límites. La cosecha, la propiedad de la tierra y la parcelación produjeron una lógica periférica, es decir, que se expande hacia el exterior. Los museos se orientan bajo esta lógica periférica, algo que no hace el sonido. El sonido llena el espacio de exposición sin materializarse en una forma concreta. Eso es asombroso. Tan asombroso como sería el poder aplicar la cualidad física del sonido a los espacios de exhibición.

Supongo que más que hablar de si hay un problema económico o de cómo opera la burocracia al interior del museo, me interesa la manera en que el sonido lleva nuestro pensamiento más allá, como comunidad de artistas, curadores y pensadores. Creo, tal y como dijo Andrea, que hay que hablar del sonido en particular, pero también

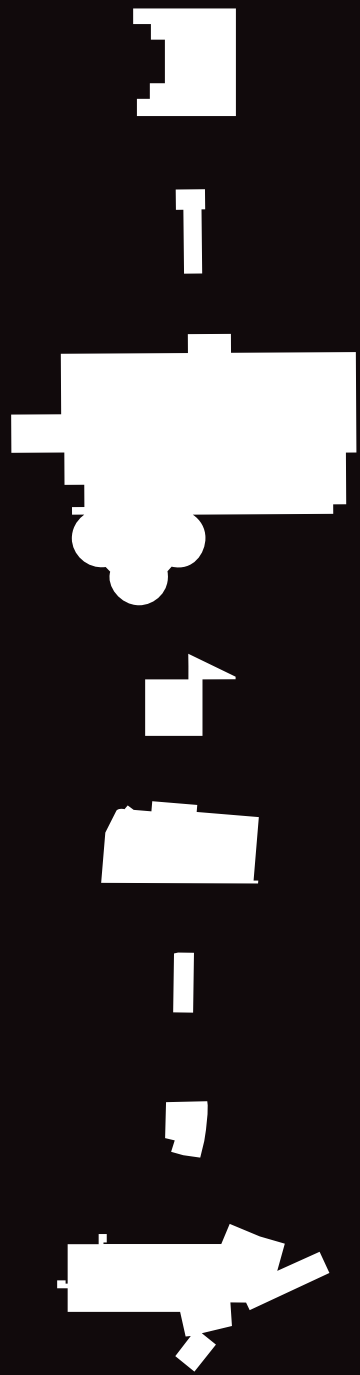
¿cómo podemos comenzar a pensar en la pintura y en los otros medios a partir del sonido?

EN Lo del pensamiento periférico es una gran idea. ¿Qué importancia debería tener, o no, el sonido en ese contexto? Sin importar los motivos y aún sin poder verlo, siempre contamos con el sonido. Está ahí. Creo que todos trabajamos en este campo con miras a hacer las cosas de otra forma, a cambiar las maneras en las que experimentamos el espacio a través del sonido.

CG Para finalizar, quisiera responder a la pregunta que me hizo Andrea sobre cuáles serían las exposiciones por las que habría que apostar, reconocer, recordar o apoyar.

Es una buena pregunta pero para plantearla tendríamos que reconocer que nuestros modelos institucionales son sumamente tradicionales y arcaicos en relación a la obra que están tratando de exhibir.

Los pilares de nuestras instituciones obedecen a estructuras de poder anticuadas dentro de las cuales encerramos —paradójicamente— nuestras expresiones culturales más radicales. Si por mí fuera, todos los miembros del personal de todos los museos tendrían que estar obligados a cambiar de funciones cada tres años. Así, el intendente se volvería el director, el director trabajaría en la cafetería, el curador trabajaría como museógrafo, el administrador haría curaduría, etc. Las estructuras de las instituciones también tienen que ser experimentales, sobre todo las economías que mantienen a los artistas directamente, porque esas economías inevitablemente afectan la obra.



1

2

3

4

5

6

7

8

9

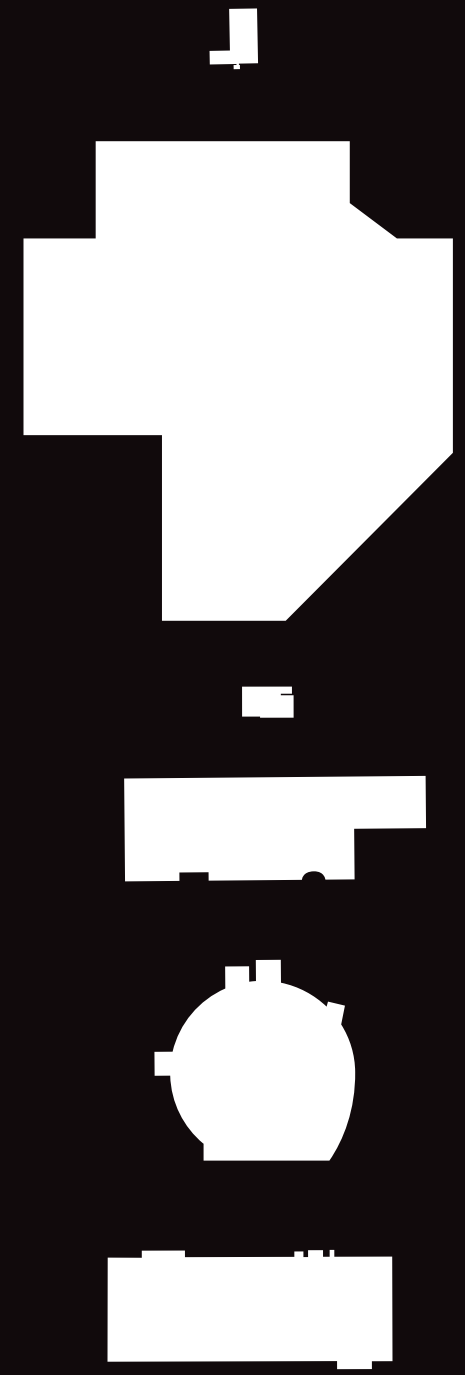
10

11

12

13

14



20 m



CHIARA GIOVANDO

(Portland, 1976)

Artista y curadora que vive en Los Ángeles. Su obra se basa en las prácticas de la música experimental e incluye instalaciones, performances y películas. Es curadora de un nuevo programa en Tel en Los Ángeles y curadora de PANEL LA, una residencia y espacio de exposición. Giovando trabajó como curadora residente del Disjecta Contemporary Art Center en Portland entre 2015 y 2016, y obtuvo una beca de investigación en René Block donde fue curadora residente entre 2012 y 2013 en Kunsthall 44 Møen en Askeby, Dinamarca. Asimismo fue co-directora y curadora en Human Resources, Los Ángeles y es fundadora de Thousand Points of Light, un programa de residencias y obra de sitio específico en Joshua Tree, California, dedicado al sonido y a los artistas sonoros. Giovando se ha presentado a nivel internacional; sus partituras y películas se han expuesto en el Barbican Center de Londres, LA Philharmonic y en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, entre otros lugares.

ANDREA LISSONI

(Milán, 1973)

Curador de Arte Internacional (Cine) en la Tate Modern, Londres. Anteriormente fue curador en Hangar Bicocca, Milán. Es co-fundador de la red artística independiente Xing y co-director del festival internacional *Netmage* en Boloña (*Semana de artes vivas* desde 2011). Ha dado clases en la Universidad Bocconi, Milán y en la Academia de Bellas Artes de Brera, Milán. Desde 2015 ha sido profesor visitante en la Universidad de Kingston, en Goldsmiths y en el Royal College of Art, todas ellas en Londres. En 2012, fue uno de los fundadores de *Vdrome*, un programa de proyecciones en línea para artistas y cineastas, del que es co-curador. Esporádicamente colabora en publicaciones como *Domus*

y *Kaleidoscope*. Entre las exposiciones que ha curado están: *Susan Hiller* (2011, Fondazione Antonio Ratti, Como); *Angela Ricci Lucchi & Yervant Gianikian* (2012, retrospectiva), *Wilfredo Prieto* (2012), *Carsten Nicolai* (2012), *Tomàs Saraceno* (2012), *Apichatpong Weerasethakul* (2013), *Mike Kelley* (2013), *Ragnar Kjartansson* (2013), *Micol Assael* (2014) y *Joan Jonas*, retrospectiva también presentada en la Malmö Konsthalle. Fue co-curador, con Catherine Wood, de la presentación y la programación en vivo en la inauguración de la nueva Tate Modern, así como de la Exposición en vivo BMW *Ten Days Six Nights*. Su último proyecto es la Hyundai Turbine Hall Commission de 2016 *Anywhen* de Philippe Parreno.

MICHELE FIEDLER

(San Juan, 1981)

Curadora de la Sala de Arte Público Siqueiros en la Ciudad de México y colaboradora en proyectos curatoriales en su institución hermana, La Tallera en Cuernavaca, México. Trabajó como curadora residente en Disjecta Contemporary Arts Center en Portland, Oregon entre 2016 y 2017, y en la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo en Turín, Italia en 2012. Parte de su práctica tiene que ver con formas experimentales de hacer exposiciones en las que trabaja con artistas que realizan obra nueva por encargo. De manera independiente ha curado exposiciones como *Sucio Difícil*, del dramaturgo, músico, profesor y artista Nelson Rivera en el Museo de Arte de Caguas en Puerto Rico; *God Only Knows Who The Audience Is*, en el Wattis Institute of Contemporary Art y *Mission Afterviews* con Xiaoyu Weng y Sharon Lerner en el Victoria Theater, ambos en San Francisco, California, así como *How Far Can You Push a Sound Without an Image?*, realizada en el formato de un programa de radio y una publicación. Ha trabajado en obras nuevas comisionadas a artistas y escritores como Melanie Smith, Matthew Rana, Lisa Radon, Kevin Killian, Ximena Garrido-Lecca y Ariel Schlesinger, entre otros.

FIONN MEADE

(Seattle, 1973)

Ha trabajado como Director artístico y Curador en Jefe de Plataformas Transdisciplinarias en el Walker Art Center, donde dirigió el Departamento de Artes Visuales. Ha sido profesor del Center for Curatorial Studies de Bard College y en la maestría de Artes visuales de la Universidad de Columbia. Meade tiene una maestría en Poesía de la Universidad de Columbia y otra en Estudios Curatoriales del CCS Bard. Ha sido curador de la Henry Art Gallery, Seattle, Washington y en el Sculpture Center, Nueva York donde realizó exposiciones tales como: *Scene, Hold, Ballast* con David Maljkovic y Lucy Skaer; las exposiciones colectivas *Time Again* y *Knight's Move*, y la muestra en colaboración de Mike Kelley y Michael Smith *A Voyage of Growth and Discovery*, entre otras. En el Walker Art Center realizó *Merce Cunningham: Common Time*, curada para el Walker y para el Museum of Contemporary Art Chicago, *Question the Wall Itself, Less Than One* y Andrea Büttner. Ha recibido la Arts Writer Grant de Creative Capital (2009) y la Andy Warhol Foundation Curatorial Fellowship (2014). Meade es el autor de una serie de publicaciones de crítica en proceso titulada *Becoming American*.

ERIC NAMOUR

(Líbano, 1976)

Músico, curador y productor que vive en la Ciudad de México. Ha trabajado en proyectos y festivales en Italia, el Reino Unido (en eventos como el festival Sottovoce y [no.signal]) y México. En 2010 creó elnicho, una organización independiente —antes, una tienda itinerante de música experimental— a través de la cual programa sesiones de música y de escucha en diversas instituciones, museos, auditorios o espacios públicos. Le interesa promover y difundir música innovadora y arriesgada para un público amplio en diversos espacios culturales, recontextualizando y creando un entorno apropiado para subgéneros como la

composición contemporánea, la improvisación libre y la música de jazz, electrónica o noise, así como el cine en vivo. En el 2017, respondiendo a la necesidad de continuidad y de la diversidad de contextos de presentación, el festival se ha extendido hasta incluir eventos esporádicos que suelen ser gratuitos y combinar todos los géneros en una sola presentación. Namour también colaboró con Tarek Atoui para organizar ensambles musicales en Kurimanzutto en la Ciudad de México en 2015 para su proyecto *Reverse Sessions* y, en 2016, Andrea Lissoni lo invitó a reunir tres grupos grandes y una serie de 20 combinaciones de tríos durante las semanas inaugurales de *Tank Sessions* en la Tate de Londres.

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos agradecer a quienes colaboraron en este proyecto por su dedicación.

Esta libreta no habría sido posible sin el apoyo de la Fundación Jumex de Arte Contemporáneo y del Patronato de Arte Contemporáneo A.C.

* FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

P A
C

LIBRETA ELNICHOS

¿Cómo abordar el acceso a la nueva música para nuevas audiencias? ¿Cómo persuadir a la gente que descubra aquello que, a menudo, se percibe como música “difícil”, “abstracta” o “experimental”? ¿Cómo propiciar un acercamiento, sin prejuicios o reticencias, a una forma novedosa de participar en una experiencia sonora? ¿Cuál es la relación —si es que existe— entre la música y el arte contemporáneo, en su búsqueda por captar la atención del espectador o el escucha?

El sonido y la música apenas han sido parte de los museos contemporáneos. Sin embargo, han comenzado a abrirse camino en el campo del arte contemporáneo a través del trabajo de artistas visuales que utilizan sonido o invitan a músicos o artistas sonoros a colaborar.

Pero, ¿de qué manera los curadores de artes visuales —dentro y fuera de los límites de las instituciones—, las galerías y los museos se ocupan de la creciente importancia del sonido? ¿Podría ser que su carácter intangible lo convierte en una forma artística menos interesante, e incluso ornamental o complementaria? ¿Debería existir un compromiso y un interés más conscientes por parte de estos salvaguardas culturales, o acaso el espacio independiente y la comunidad prosperarían más sin el límite convencional del arte contemporáneo?

Esta libreta reúne curadores con un fuerte compromiso con las artes escénicas, la música en particular, así como sus esfuerzos para hacer que las instituciones tomen consciencia de la importancia y el valor de la creación de nuevas audiencias y de entornos inclusivos, no marginales, para experiencias auditivas.

Consideramos que hacer estas prácticas experimentales más atractivas para nuevos públicos es una labor fundamental. Si bien la comunidad de músicos las difunde, también es nuestro deber, como escuchas, desafiar nuestros límites

para poder acceder a estas músicas sin prejuicios o miedos. Espero que esta Libreta abra nuevos territorios sonoros para una audiencia más amplia.

// Eric Namour, elnicho

elnicho es una organización independiente ubicada en la Ciudad de México, que se dedica a fomentar la apreciación y divulgación de la música nueva y experimental por medio de eventos, presentaciones y charlas, talleres y un archivo musical. Por medio de su festival, sesiones y proyectos editoriales, se enfoca en promover hacia varios públicos una música innovadora, combinando y reconciliando distintos géneros y contextos para ampliar el espectro de la cultura contemporánea a través del sonido y la música.

elnicho.org



Libretas es un proyecto editorial de Buró-Buró encaminado a compartir conversaciones y encuentros que aporten ideas y reflexiones significativas sobre el devenir de la cultura contemporánea. Estas publicaciones son cortas, accesibles y cuentan con una versión digital descargable y gratuita que se puede imprimir bajo demanda así como una versión impresa.

Buró-Buró es una oficina interdisciplinaria y una editorial, enfocada en abordar problemáticas actuales desde la cultura, el arte y la educación.

buroburo.org

Hacer espacio al sonido

Michele Fiedler, Chiara Giovando, Andrea Lissoni, Fionn Meade, Eric Namour

Editores: Eric Namour | Michele Fiedler

Responsable de la publicación: Buró-Buró

Traducción inglés-español: Pilar Villela Mascaró

Diseño Editorial: Amalia Pérez | Daniela Ramírez | Stephanie Wullschlegler

Coordinación Editorial: Andrea Ancira | Neil Mauricio Andrade

Primera edición, 2017

© Buró-Buró

© elnicho experimental, S.A. de C.V.

© Michele Fiedler de su texto.

ISBN: 978-607-97950-0-9

Buró-Buró Oficina de proyectos culturales, S.C.

Jalapa 27, Roma Norte

Ciudad de México, 06700

Impreso en México