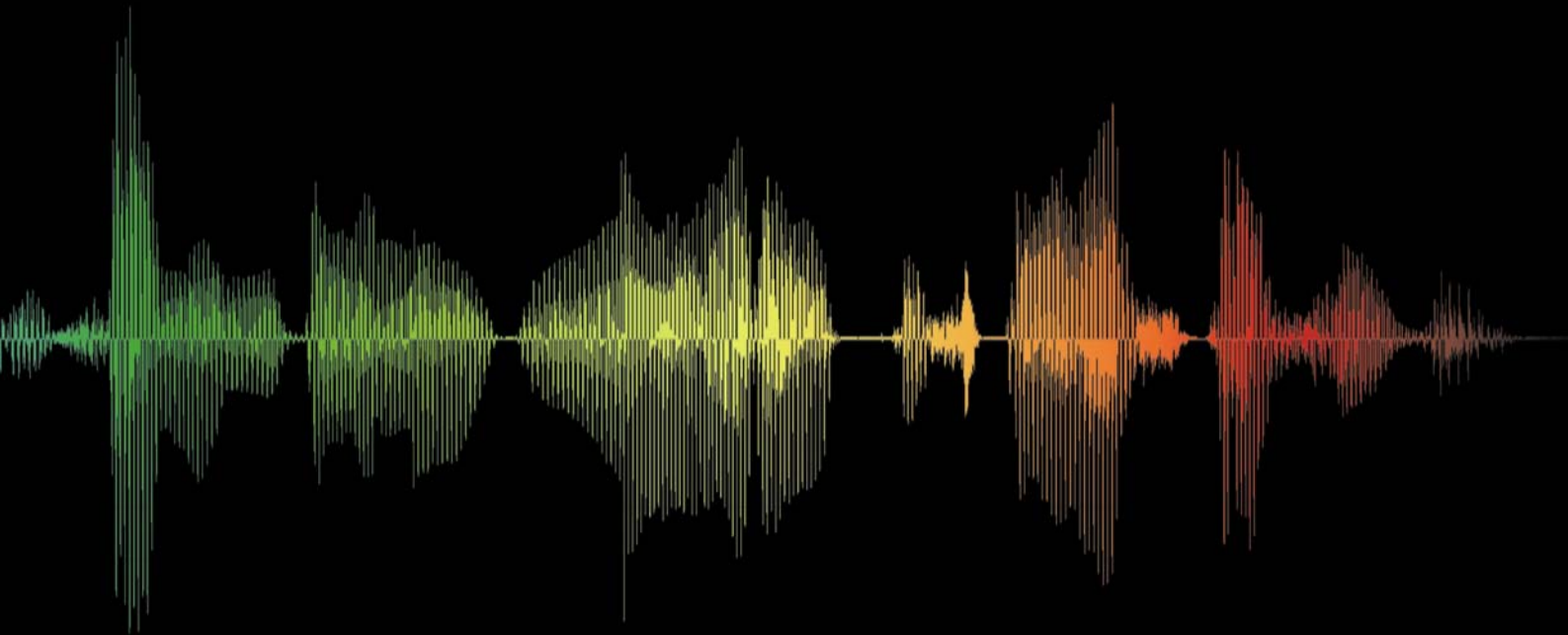


UIO-BOG



EsTuDiOs SoNoRoS
DESDE LA REGIÓN ANDINA

SoNiC StUdleS
FROM THE ANDEAN REGION

Mayra Estévez Trujillo

UIO-BOG

EsTuDiOs SoNoRoS
DESDE LA REGIÓN ANDINA

SoNiC StUdleS
FROM THE ANDEAN REGION

Mayra Estévez Trujillo

UIO-BOG

Estudios Sonoros desde la Región Andina Sonic Studies from the Andean Region

Autora / Author: Mayra Estévez Trujillo

Proyecto editorial / Editorial Project: Centro Experimental Oído Salvaje.
Dirección de proyecto / Project Direction: Mayra Estévez Trujillo - Fabiano Kueva Nieto.
Asistente de proyecto / Project Assistant: Antje Cznottko.
Estudio introductorio / Introductory study: Jaime Cerón.
Nota introductoria / Introductory note: Katherine Walsh, Adolfo Albán.
Corrección de estilo / Style editing: Juan Guillermo Buenaventura.
Traducción al inglés / English translation: Dayana Rivera.
Revisión de traducción al inglés / Revision of English Translation: Christopher James.
Fotografía / Photography: Fabiano Kueva Nieto.
Audio Master / Master Audio: Mayra Estévez Trujillo, Santiago Santacoloma, Fabiano Kueva Nieto.

Artistas Sonografía / Sonography Artists: AC y DC – Carlos Bonil, Mauricio Bejarano, Héctor Buitrago, Fredy Jimenez, Iris Disse, Jorge Espinosa, Nelson García, Fabiano Kueva, Mesías Maiguashca, Carlos Motta, Jacqueline Nova, Lucho "Pelucho" Enríquez, Julián Pontón, Mauricio Proaño, Christian Proaño, Ana Romano, Juan Leal Ruiz, Icaro Zorbar.

Todos los derechos reservados: / All right reserved:
Del texto, text copyright:
© Mayra Estévez Trujillo, 2008.
estevezmayra@hotmail.com
www.myspace.com/centroexperimentaloidosalvaje

De los audios, audio copyright:
Sonografía / Sonography 1 - 2.
©Los artistas / The artists, 2008.

ISBN: 978-9978-369-02-9

Dirección Editorial / Publishing direction: Rómulo Moya Peralta / TRAMA.
Edición y Diseño / Edition and Graphic Design: TRAMA.
Diagramación / Diagramming: José Escalante / TRAMA.
Gerente de Producción / Manager of production: Juan Moya Peralta / TRAMA.

TRAMA: Juan de Dios Martínez Mera N34-367 y Portugal /
Telfs: (593-2) 2246-315 / 2246-317
www.trama.ec / www.libroecuador.com

Preimpresión / Prepress: TRAMA
Impresión / Print: TRAMA

Impreso en Quito-Ecuador/Bogotá-Colombia, julio de 2008
Printed in Quito-Ecuador/Bogotá-Colombia, July 2008

Una publicación de: / A publication by:



centro experimental oído salvaje

Auspiciada por: / Sponsored by:

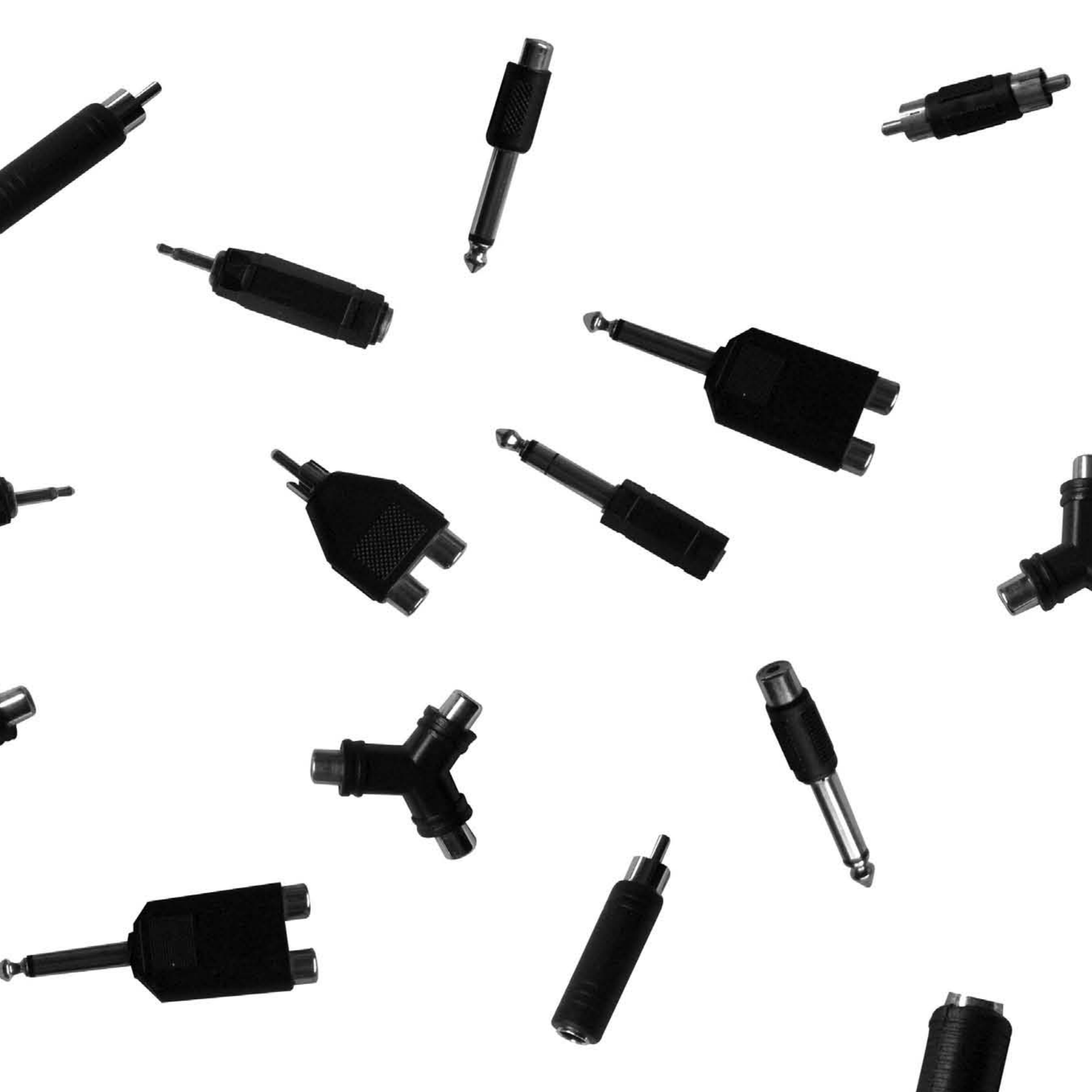


F o n d s

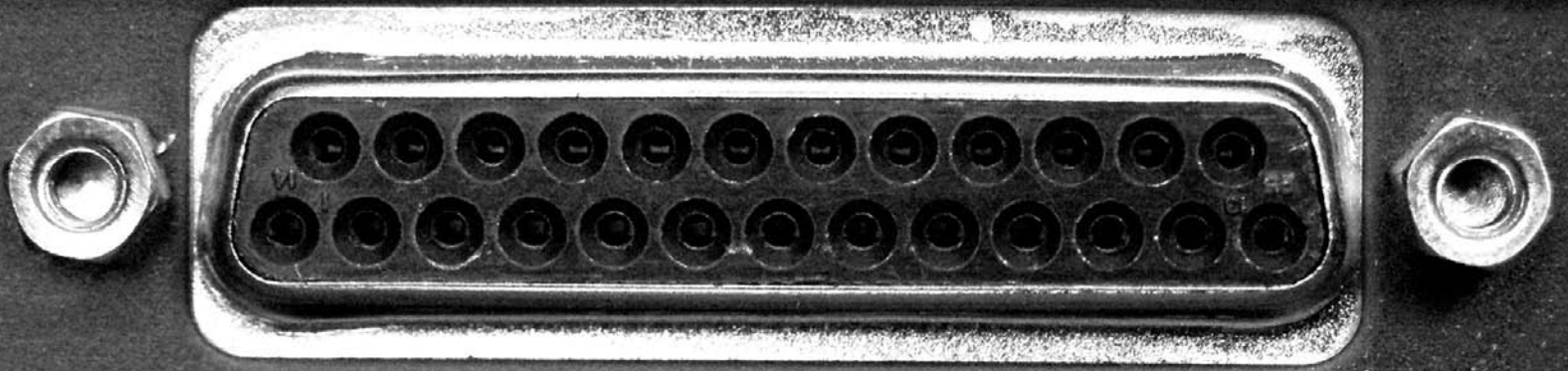
Fundación Príncipe Claus para la
Cultura y el Desarrollo

A mi Madre.





SCSI



CoNtEnIdO

TaBlE oF CoNtEnTs



MIDI



CoNtEnIdO

Agradecimientos	8	CAPÍTULO TERCERO	84
Lo Sonoro de lo Social Cultural	10	Representación, poder y conocimiento	86
ESTUDIO INTRODUCTORIO	12	CAPÍTULO CUARTO	98
INTRODUCCION	16	Geopolíticas Sonoras	100
CAPÍTULO PRIMERO	24	Otras	101
Lo discursivo	26	La distribuidora de Ruido	101
El desarrollismo una máquina entonaruidos	27	¡PÓNCHAME UN DISCO!	108
¡Ni música! ¡Ni arte!	39	ANE- X.O.S	110
¡Ruidooooo!	39	Sonografía	110
CAPÍTULO SEGUNDO	54	BIOS	111
PLUG INS:	56	Glosario	116
Experiencias UIO-BOG	59	Bibliografía	119
¿Sonido Sustentable?	65		
Los lugares de lo sonoro	65		

TaBLE of CoNtEnTs

Acknowledgements	8	THIRD CHAPTER	84
Social Cultural Sonic	10	Representation, Power and Knowledge	86
INTRODUCTORY STUDY	12	FOURTH CHAPTER	98
INTRODUCTION	16	Other Geopolitical Sonics	100
FIRST CHAPTER	24	The Noise Distributor	101
The Discursive	26	PLAY IT AGAIN!	108
Developmentalism, a Noise-Emitting Machine.	27	APP-END.IX	110
Neither music! Nor art!	39	Sonography	110
Noooooise!	39	BIOS	111
SECOND CHAPTER	54	Glossary	116
PLUG INS:	56	Bibliography	119
UIO-BOG Experiences	59		
Sustainable Sound?	65		
Sonic Places	65		

AgRaDeCiMiEnToS

EsTe trabajo fue posible gracias al apoyo y colaboración de las personas generadores de estas prácticas y de las y los intelectuales activistas que, de muchas maneras, acompañaron este proceso. Me refiero a la profesora y amiga Catherine Walsh, así como a Víctor Manuel Rodríguez, a Adolfo Albán, a Jaime Cerón, a George Yúdice, a las y los músicos electroacústicos Mesías Maiguashca, Ana María Romano, Cristina Breilh, Julián Pontón, Lucho Pelucho, Mauricio Proaño, Juan Reyes, Roberto García, Jefferson Rosas, Roa Jabbath, Sergio Restrepo, a las y los artistas plásticos, sonoros, visuales, cineastas y gestores culturales de estas expresiones: Beatriz Eugenia Díaz, Jaidy Díaz, Juan Leal Ruiz, Juan Suanca, Pedro Gómez Egaña, Ícaro Zorbar, Fabiano Kueva, Iris Disse, Esteban Rey, Cristian Proaño, Bixturi, Andrés Burbano, Mauricio Bejarano, Arturo Brahim Posthuman, Carlos Motta, David Vélez, Francisco Tapiero, Carlos Bareiro, Leonel Vásquez, Freddy Jiménez, Rafael Castellanos, Gilles

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 8 | SoNiC StUdIES FROM THE ANDEAN REGION

AcKnOwLeDgEmEnTs

ThIs work was made possible thanks to the support and collaboration of the people who generate these practices and to the intellectual activists who, in many ways, have accompanied this process. I am referring to my teacher and friend Catherine Walsh, as well as Víctor Manuel Rodríguez, Adolfo Albán, Jaime Cerón, George Yúdice, and the electroacoustic musicians Mesías Maiguashca, Ana María Romano, Cristina Breilh, Julián Pontón, Lucho Pelucho, Mauricio Proaño, Juan Reyes, Roberto García, Jefferson Rosas, Roa Jabbath, Sergio Restrepo, and the plastic, sonic and visual artists, filmmakers and promoters of these practices: Beatriz Eugenia Díaz, Jaidy Díaz, Juan Leal Ruiz, Juan Suanca, Pedro Gómez Egaña, Icaro Zorbar, Fabiano Kueva, Iris Disse, Esteban Rey, Christian Proaño, Bixturi, Andrés Burbano, Mauricio Bejarano, Arturo Brahim Posthuman, Carlos Motta, David Vélez, Francisco Tapiero, Carlos Bareiro, Leonel Vásquez, Freddy Jiménez, Rafael Castellanos, Gilles Charalambos, Miler

Charalambos, Miler Lagos, Carlos Bonil (Colectivo AC y DC), Humberto Junca y Manuel Romero (Colectivo PF: Putas Feas, Perros Furiosos o Pequeña Familia). También me refiero al productor, cantante y músico Héctor Buitrago, del grupo Los Aterciopelados, y del proyecto EntreCasa y Conector; a la gestora cultural Nadia Moreno, así como a Hernán Reyes y Luisa Ungar, por posibilitar espacios para el encuentro y el diálogo entre: Quito y Bogotá. Estoy muy agradecida con Jaime Quevedo, coordinador del Centro de Documentación Musical, de la Biblioteca Nacional de Colombia, a las y los trabajadores de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá por permitirme utilizar las instalaciones de ese lugar.

De manera muy especial quisiera agradecer a la Fundación Príncipe Claus y al Centro Experimental Oído Salvaje, quienes hicieron posible esta publicación. A Mercedes Trujillo, Inés Bonilla, Jenny Romo, Héctor Estévez, Andrés Malagón, Emilia, Miriam Herdoíza, Oscar Forero, el abuelo I Ching y prioritariamente a Stephy, Fernando y Esteban, la familia que me ha respaldado durante todo este camino, muchas veces, confrontándome cariñosamente.



Lagos, Carlos Bonil (Collective AC y DC), Humberto Junca and Manuel Romero (Collective PF: Putas Feas, Perros Furiosos or Pequeña Familia). I also refer to the producer, singer and musician Héctor Buitrago, from the band Aterciopelados, and the projects EntreCasa and Conector; to the promoter Nadia Moreno, as well as Hernán Reyes and Luisa Ungar for providing spaces for the encounter and dialogue between Quito and Bogota. I am very thankful to Jaime Quevedo, coordinator of the Musical Documentation Center, from the Colombian National Library, and to the workers of Luis Ángel Arango library from Bogota, for letting me use their facilities.

I want to give special thanks to the Prince Claus Foundation and Centro Experimental Oído Salvaje, who made possible the publication of this book, to Mercedes Trujillo, Inés Bonilla, Jenny Romo, Héctor Estévez, Andrés Malagón, Emilia, Miriam Herdoíza, Oscar Forero and Grandpa I Ching; and without a doubt to Stephy, Fernando and Esteban, the family that has supported me through all this process, many times confronting me with affection.

Lo SoNoRo De Lo SoCiAl CuLtUrAl

La BuLiA como trasfondo de la ciudad ha venido cortando la práctica de escuchar, la facilidad de prestar atención al mundo sonoro que nos rodea. Sin duda, este libro de Mayra Estévez hace devolver la sensibilidad del oído, contribuyendo a su reconstrucción y experimentación como facultad que permite, no sólo dar sentido a lo social-cultural que nos rodea, sino también intervenir críticamente en él.

Abre dos caminos importantes para transitar: 1) el desmarque de la narrativa de la armonía que da como resultado la música y 2) asumir lo sonoro (no solamente el sonido) como reflexión crítica de la sociedad moderna/colonial.

Este desplazamiento implica considerar el campo de lo sonoro como forma de interpelación y respuesta a meta-relatos estéticos que taxonomizan, clasifican, organizan y, en consecuencia, construyen sistemas de exclusión y marginalización. En este sentido, el uso social del sonido se antepone a las consideraciones de orden artístico para centrar la mirada en las condiciones de producción, experimentación y circulación de productos y/o artefactos sonoros y las implicaciones sociales que contienen; hace poner en cuestión la naturalización de la realidad a partir de lo sonoro. No es el artista lo fundamental, sino, el desencadenamiento social que lo sonoro produce en términos de evidenciar los lugares de enunciación desde donde lo sonoro interroga, cuestiona, desestructura y conflictúa el orden social establecido. Por esta ruta, el arte como concepción de la modernidad, con todo su sistema de valoración y construcción de regímenes discursivos enraizados en la colonialidad queda puesto en cuestión.

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 10 | SoNiC StUdieS FROM THE ANDEAN REGION

SoCiAl CuLtUrAl SoNiCs

NoIsE, as the city background, has been disrupting the practice of listening, the ability to pay attention to the sonic world that surrounds us. Without a doubt, this book by Mayra Estévez gives back the ear's sensibility, contributing to its reconstruction and experimentation, as a faculty that not only permits us to give sense to the social-cultural that surrounds us, but also to intervene in it critically.

This work opens two important paths to travel: 1) the un-framing of the narrative of harmony whose result is music 2) to assume the sonic (not only the sound) as a critical reflection of modern/colonial society.

This displacement implies considering the sonic field as a form of challenge and answer to esthetic meta-narratives that taxonomize, classify, organize, and as a consequence construct, systems of exclusion and marginalization. In this sense, the social use of sound is placed before artistic considerations, to focus on the conditions of production, experimentation and circulation of sonic products and/or artifacts and their social implications; from a sonic perspective, it questions the naturalization of reality. The fundamental is not the artist, but the social unleashing that the sonic produces in terms of revealing the places of enunciation from which the sonic interrogates, questions, disestablishes and disorganizes the prevailing social order. In this way, art is questioned as a conception of modernity, with its system of assessment and construction of discursive régimes rooted in coloniality.

¿Qué significa realizar experimentación sonora en América Latina? Y, ¿Qué hace para posicionar a lo local como contra-cara de las pretensiones de universalización esenciales al proyecto moderno occidental? ¿Cómo también para visibilizar el problema de la tecnología como signature de una geopolítica que opera configurando territorios hegemónicos y subalternos y, con esto, legitimando y/o deslegitimando lo que en ciertos lugares se produce? Estas interrogantes, esenciales a una lectura crítica del texto de Estévez, hacen ver que el eurocentrismo aflora en el universo sonoro para determinar lo válido o no de las experimentaciones según donde éstas se encuentren situadas en el orden geopolítico contemporáneo.

El planteamiento del sonido como un dispositivo de control, o como un discurso de poder, subyace a las reflexiones del presente trabajo, en tanto y en cuanto indaga la jerarquización existente en el sistema de producción sonora que hace la diferencia entre los países “desarrollados” y aquellos que en la narrativa capitalista se han denominado “en vías de desarrollo”. ¿Quién produce, qué produce y para qué? ¿Cómo circula lo producido y en qué contextos? determina tanto lo realizado como lo desencadenado socialmente, a la vez que genera las reacciones del sistema que se siente cuestionado. En este caso, se puede

asumir que lo sonoro es un hecho político en la medida que un importante grupo de experimentadores del sonido en América Latina transitando por las fisuras de la homogenización, han irrumpido e in-surgido para mostrar maneras *otras* de abordar lo sonoro como apuesta epistemológica crítica.

Lo sonoro se convierte, en esta investigación, en un lugar epistémico, en un campo de reflexión en torno a las relaciones de poder y los regímenes de representación que estas relaciones construyen al interior de un modelo de sociedad que aún continúa la ruta de la colonialidad del poder, del saber y del ser, y la producción de no existencia que han estructurado en esta “América Nuestra”. En este sentido, Mayra Estévez ha hecho un trabajo trascendente.

Adolfo Albán Achinte
Universidad de Cauca, Popayán, Colombia.

Catherine Walsh
Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.

ESTUdios SoNoroS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 11 | SoNíc StUdies FROM THE ANDEAN REGION

What does it mean to do sonic experimentation in Latin America? And, what does it do to position the local as a counterweight to the essential universalizing pretensions of the occidental modern project? And how does it make visible the problem of technology as the signature of a geopolitics that operates configuring hegemonic and subaltern territories, and within these, legitimizing and/or de-legitimizing what is produced in certain places? These questions, essential for a critical reading of Estévez's text, show that Eurocentrism emerges in the sonic universe to determine the experimentations' validity or not, according to where they are located in the contemporary geopolitical order.

The current work approaches sound as a control device, or as a discourse of power, as it investigates the existing hierarchization in the sonic production system that states the difference between the “developed” countries and the ones that in capitalist jargon have been called “developing countries”. Who produces, what is produced, and what for? How do the products circulate and in what contexts? These questions determine what has been done as well as their social impacts, while generating the system's reactions when it finds itself questioned. In this

case we can assume the sonic as a political fact, given that an important group of sound experimenters in Latin America have passed through the fissures of homogenization to interrupt and rebel, to show other ways of dealing with the sonic as critical epistemological bet.

In this investigation the sonic turns into an epistemic place, into a field of reflection around the relations of power and the representation régimes that these relations build, inside a model of society that still follows the road of coloniality of power, knowing and being, and the production of non-existence that have structured in this “Our America”. In this sense, Mayra Estévez has done a transcendent work.

Adolfo Albán Achinte
Universidad de Cauca, Popayán, Colombia.

Catherine Walsh
Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.



EsTuDiO InTrOdUcToRiO

InTrOdUcToRy StUdY

La SoNoRiDaD podría estar caracterizada por un régimen discursivo subyacente a la propia experiencia auditiva de manera análoga a como ocurre con el campo de la visión. La visualidad se diferencia de la experiencia empírica de la visión por el hecho de considerar que el acto de ver se construye en la experiencia cultural del sujeto, lejos de cualquier esencialismo o determinismo naturalista. Para elaborar más intrincadamente esta analogía, recordemos que la visualidad ha sido discutida al hacer mención a la manera cómo la experiencia visual del mundo está precedida por un conjunto de creencias y representaciones que la enmarcan y predeterminan socialmente.¹ De ese modo, la visualidad abarca la manera en que lo visual es construido socialmente y lo social es construido visualmente.

En ese orden de ideas, la sonoridad se diferencia de la experiencia auditiva al considerar los componentes culturales y sociales que sirven de pantalla para representar socialmente aquello que se oye. Un campo como los estudios sonoros se ocuparía de revisar los conflictos y debates culturales que estructuran la sonoridad y examinan la forma como un conjunto de categorías, convenciones y relaciones de poder permiten que escuchemos lo que de hecho oímos y que determinan sus usos sociales. Al considerar las prácticas sociales, culturales y artísticas que constituyen la sonoridad, los estudios

SoNoRiTy could be characterized by a discursive régime that underlies the auditory experience itself, as an analogy to what occurs with the field of vision. Visuality differs from the empiric experience of vision for the fact of considering that the act of seeing is built on the cultural experience of the subject, far from any naturalist essentialism or determinism. To elaborate this analogy more intricately, let's remember that visuality has been discussed when mentioning how the visual experience of the world is preceded by a set of beliefs and representations that frame it and determine it socially.¹ So, visuality contains how the visual is socially built and the social is built visually.

In this order of ideas, sonority differs the auditory experience when considering the cultural and social components that work as a screen to socially represent what is heard. A field like Sonic Studies would deal with revising the conflicts and cultural debates that structure the sonic and examine how a set of categories, conventions and relations of power permit us to listen to what we in fact listen to and determine their social uses. When considering the social, cultural and artistic practices that constitute sonority, Sonic Studies are capable of uncovering the epistemological assumptions of the field of sound and combat the normalizing effects of that symbolic order.

sonoros están en capacidad de indagar por los supuestos epistemológicos del campo del sonido y combaten los efectos normalizados de ese orden simbólico.

Estas inquietudes iniciales son lo que suscita una primera aproximación al trabajo “Estudios Sonoros”, de Mayra Estévez quien precisamente delinea su discusión sobre este campo a través de su propia práctica con el sonido. Una de sus premisas iniciales es precisamente comprender el sonido como un campo epistemológico. De — colonizando la historia hegemónica del arte de vanguardia, Estévez va a señalar las innegables deudas culturales de muchas de sus prácticas sonoras, al punto de señalar que el esencialismo universalista y eurocéntrico del arte moderno europeo dependía de su asimilación de subjetividades culturales periféricas. La apropiación de lógicas sonoras no occidentales implicó, para los europeos, una estandarización y homogenización de América y África dado que sus prácticas vistas “desde arriba” parecían anónimas, exóticas y primigenias. Por eso, la discusión que propone la sitúa en un eje sur-sur que demarca su interés por ubicar los lugares en donde emergen las prácticas sonoras de Quito y Bogotá.

Cuando revisa la categoría de “arte sonoro”, Estévez insiste en la manera como este disciplinamiento de las prácticas sonoras involucró tanto una fantasía de superación o desarrollo moderno del arte, por su carácter tecnológico, como también de renovación estilística, por su vocación experimental. Estévez encontrará evidencias de la manera como los conflictos sociales, culturales y políticos se expresan nítidamente al interior de las prácticas artísticas que involucran el sonido.

Al prestar una singular atención al trabajo de la colombiana Jacqueline Nova y del ecuatoriano Mesías Manguashca, Estévez está demarcando su papel central como referentes de las prácticas artísticas con sonido dentro del contexto andino. Por eso, le interesa revisar el hecho que ellos hayan recibido becas para asistir al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires. Sin embargo al prestar atención a la reproductibilidad técnica como forma de registro de sus prácticas, el interés que despierta para Estévez el trabajo de estas personas radica en la manera como llegan a generar un tipo de grafía y, por consiguiente, un saber, que se diferencia notablemente del ámbito de la escritura. Los casos que se toman en cuenta

These initial concerns are what provoke a first approximation to the work “Sonic Studies” by Mayra Estévez, who precisely delineates her discussion about this field through her own practice with sound. Indeed, one of her first premises is to understand sound as an epistemological field. De-colonizing the hegemonic history of avant-garde art, Estévez points out the undeniable cultural debts of many of her sonic practices, to the point of stating that the universalist and Eurocentric essentialism of modern European art depended on the assimilation of cultural peripheral subjectivities. The appropriation of non-occidental sonic logics implied for Europeans a standardization and homogenization of America and Africa, since their practices seen “from above” seemed anonymous, exotic, and primitive. For that reason, the discussion she proposes places her in a south-to-south axis that demarcates her interest for spotting the locates where sonic practices emerge in Quito and Bogotá.

When revising the category “sonic art”, Estévez insists upon the way this disciplinament of sonic practices involved as much a fantasy of modern improvement or development of art, for its technolo-

gical character, as a stylistic renewal, for its experimental vocation. Estévez will find evidences of how social, cultural and political conflicts are clearly expressed inside artistic practices that involve sound.

When paying singular attention to the work of the Colombian Jacqueline Nova and the Ecuadorian Mesías Manguashca, Estévez is determining the situation of their central role as referents of artistic practices with sound within the Andean context. For this reason, she is interested in revising the fact that they have received scholarships to attend Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) from Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires. Nevertheless when paying attention to technical reproduction as a way of recording their practices, Estévez is interested in their work from the point of view of how they get to generate a kind of graphic symbol and therefore, a knowledge that differs notably from the field of writing. The cases taken into account are emblematic of the possibility to carry out a cultural mimic of dominant discourses about avant-gardism, technological supports and artistic disci-

son emblemáticos de la posibilidad de efectuar una mímica cultural a los discursos dominantes sobre el vanguardismo, los soportes tecnológicos y las disciplinas artísticas. Sin embargo la autora nos insiste en que no los tomemos como un modelo de regulación de la heterogeneidad del momento en que emergen.

Al considerar la conexión entre las artes visuales y las prácticas sonido (y su receptividad dentro del ámbito institucional), toma en consideración los efectos colonizadores de considerar el sonido dentro de la categoría disciplinar de los nuevos medios. Fue crucial para ese disciplinamiento y colonización el papel que desempeñó el enfoque posmodernista del campo del arte para los medios artísticos en Bogotá y Quito. La búsqueda de la radio como el escenario de circulación potencial de proyectos artísticos sonoros resultó una solución alternativa ante la comprensión del sonido como “nuevo medio artístico”; pero, su paradoja, consistió en que se llegó a tipificar como el procedimiento formal de la mirada posmoderna sobre el arte. Aun así a Estévez le interesa revisar proyectos radiales emprendidos por colectivos o individuos producidos tanto en Quito como en Bogotá.

Al revisar la conexión entre las prácticas artísticas con sonido y la construcción discursiva de la modernidad, se hace evidente que algunas de estas prácticas están reproduciendo los regímenes coloniales. Por otro lado Estévez hace una amplia mención a los diversos practicantes del campo sonoro enlazados a intereses divergentes. Ante esta irreductible diversidad de posiciones, la autora nos recuerda que el sonido es un lugar de luchas culturales y simbólicas. En lo que respecta a la representación de la diferencia dentro del ámbito sonoro, la autora va a señalar el riesgo de fijar o revitalizar estereotipos culturales o, incluso, de participar en la explotación de comunidades marginalizadas generando una forma de violencia epistémica. En contraposición, Estévez concluye revisando proyectos que estratégicamente descolonizan el campo del sonido.

Jaime Cerón Silva.

¹ Ver al respecto Norman Brysson, *The gaze in the expanded field, Vision and visuality*, MIT Press, Boston, Ma, 1995.

plines. Nevertheless the author urges us not to take it as a model of regulation of heterogeneity of the moment they emerge.

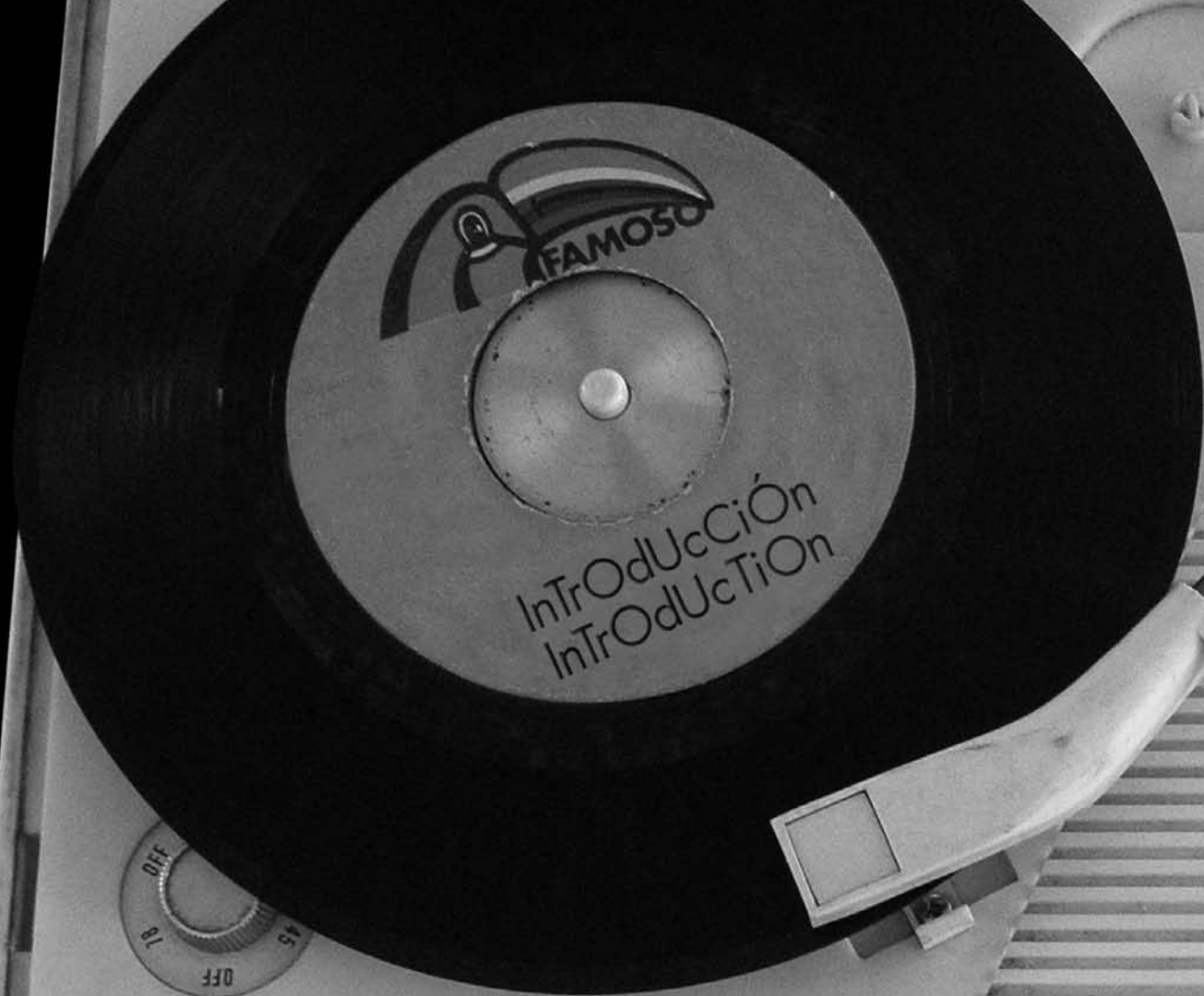
When considering the connection between visual arts and sound practices (and their receptivity inside the institutional scope), she takes into account the colonizing effects of considering sound inside the disciplinary category of new media. For the artistic media in Bogota and Quito, the role played by art field's postmodernist approach was crucial for that disciplinament and colonization. The search for the radio as a scenery of potential circulation of sonic artistic practices became an alternative solution to the comprehension of sound as a “new artistic media”; but the paradox consisted in that it came to typify the formal procedure of the postmodern gaze about art. Even so, Estévez is interested in revising radio projects - undertaken by collectives or individuals - produced in Quito, as well as in Bogota.

When reviewing the connection of artistic practices with sound and the discursive construction of modernity, it becomes evident that

some of these practices are reproducing colonial régimes. On the other hand, Estévez makes broad mention of the diverse people whose practices in the sonic field are linked to divergent interests. Facing this irreducible diversity of positions, the author reminds us that sound is a place of cultural and symbolic fights. On the matter of representation of the difference inside the sonic field, the author points out the risk of fixing or revitalizing cultural stereotypes or, even of participating in the exploitation of marginalized communities, generating a form of epistemological violence. In counter position, Estévez concludes revising projects that strategically decolonize the field of sound.

Jaime Cerón Silva.

¹ See Norman Brysson, *The gaze in the expanded field, Vision and visuality*, MIT Press, Boston, Ma, 1995.



AM 54 60 70 80 90 100 (kHz)

SOLID
STATE

RADIO

PH



RIVIERA RADIO-PHONOGRAPH

Mo. KP-777



TUNING



VOLUME

Un PrOyEcToR de cartuchos de películas de Walt Disney, comprado en una sucursal de Sears en Venezuela, y traído por mis padres hasta Quito en uno de sus múltiples viajes, tras haber decidido migrar por falta de dinero, fue el artefacto que me acercó a la tecnología: luces apagadas, imagen y ese sonido de moviola dominante y fuerte que llenaba todo el espacio con su rrrrrrrrrrrrr. En ese momento, no sabía que mi cercanía a ese proyector, montado en una improvisada sala de cine, era parte de una experiencia de uso social de las tecnologías; uso que daba un valor al artefacto comunicativo que, probablemente, estaba irrumpiendo el aura del arte, al tiempo que reactivaba mi imaginación. Por cierto, este artefacto, tan sofisticado para la época, no fue reemplazado y, con el pasar del tiempo, y quizá por falta de estrategia y de oficio, fue a parar a los basurales de la ciudad de Quito. No obstante, lo que quedó en mi memoria fue ese rrrrrrrrrrrrr, más como un proceso de experimentación e indagación de su uso, que como el inicio de una posible formación musical o artística.

A partir de esa vivencia, ocurrida en la década de los noventa y mediante encuentros y proyectos grupales con profesionales provenientes de campos diversos, como las artes literarias, visuales, dramáticas y musicales, asumí el sonido como centralidad del ámbito de mi práctica. Como producto de estos encuentros, se constituyó RAEL, o Radio Artística Experimental Latinoamericana, con sede en Quito (Ecuador), plataforma desde la cual realizamos y difundimos piezas sonoras en el circuito de la esfera pública: medios, teatros,

A FiLm projector of Walt Disney movies, bought in a branch of Sears in Venezuela, and brought to Quito by my parents during one of their many trips (after their decision to migrate for lack of money) was the device that got me close to technology: lights off, image and that dominant and strong Moviola sound filled out all the space with its rrrrrrrrrrrrr. In that moment, I didn't know that my closeness to that projector — mounted in an improvised movie theater — was part of an experience of the social use of technologies; use that gave a value to the communicative device that was probably disrupting the aura of art, while it reactivated my imagination. By the way, that device, so sophisticated for the time, was not replaced, and with the passage of time, maybe for lack of strategy and resolve, ended up in the rubbish dump of the city of Quito. Nevertheless, what remained in my memory was that rrrrrrrrrrrrr, more as a process of experimentation and inquiry regarding its use, than as the beginning of a possible musical or artistic formation.

From that experience on, which took place in the decade of the nineties, and by means of collective encounters and projects with professionals coming from different artistic fields, like literature, visual arts, drama and music, I took on sound as the center of my practice. RAEL, or Radio Artística Experimental Latinoamericana (Latin American Artistic Experimental Radio), was formed as a product from these encounters, with its head office in Quito (Ecuador); a plat-

cines, plazas. Nuestro objetivo era el de “llevar” el arte acústico a los públicos masivos¹. Este proceso trajo consigo la preocupación por entender, determinar y enunciar el trabajo con el sonido y, fue así, como empezamos a autodeterminarnos como “radio artistas”, “artistas sonoros” o “artistas acústicos”, y lo que estábamos haciendo lo emplazábamos como “radio arte”, “música experimental”, “arte sonoro” o “arte acústico”. Actualmente, el desplazamiento de prácticas artísticas hacia el sonido, provenientes éstas de la pintura, el cine, la fotografía y el video, a más de las exploraciones de la música electroacústica, garantizan el devenir de lo sonoro como lugar de expresión. Quizá sea ésta una de las razones por las que los agentes generadores de estas prácticas, al igual que nosotros, denominan su propio quehacer con palabras y conceptos como los antes enunciados. En definitiva, lo denominan con todo un glosario de formas disciplinares para nombrar las prácticas sonoras que se definen y redefinen desde el lugar en el que operan los sujetos de estas prácticas.

Así pues, el presente trabajo se basa en el análisis de las prácticas sonoras y, a partir de ahí, de una apuesta por un nuevo campo de estudios, el de los Estudios Sonoros; cuyo fin último es establecer una perspectiva epistemológica y política de las prácticas experimentales

con sonido, en diálogo con proyectos provenientes de los Estudios Culturales, como son el proyecto modernidad/ colonialidad, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos. Desde estas posiciones teóricas y políticas, estoy conciente de que el sonido, y sus posibilidades experimentales, articulan un régimen influyente en el mundo contemporáneo. Razón por la cual, sobre todo, esta es una reflexión desde las prácticas sonoras que surgen en dos ciudades andinas: Quito y Bogotá, como una expresión emergente para establecer encuentros Sur-Sur, que puedan generar diálogos epistemológicos sobre el sonido. En otras palabras, en este libro estoy proponiendo a mis lectoras y lectores, una especie de “juego epistémico”: comprender el sonido como un lugar de conocimiento.

Y el sonido es conocimiento precisamente porque el sonido nos permite vernos (y permite verme) como un sujeto históricamente ubicado. Así, por dar sólo un ejemplo, existían, y existen, un sinnúmero de prácticas artísticas con sonido, aparentemente generadas en las vanguardias europeas y estadounidenses de inicios y mediados del siglo XX, producto de la apropiación y asimilación, cultural, lingüística, musical y gráfica, de expresiones simbólicas africanas y asiáticas por parte de dadaístas, surrealistas, futuristas, expresionistas y minimalistas. Son estos procedi-

form to carry out and spread sound pieces in the public sphere: media, theaters, movies, plazas. Our goal was to “take” acoustic art to massive audiences¹. This process brought with it the desire to understand, determine and enunciate the work with sound, and that is how we started to label ourselves as “radio artists”, “sonic artists”, or “acoustic artists”, and we would locate what we did as “radio art”, “experimental music”, “sonic art” or “acoustic art”. These days, the displacement of artistic practices towards sound, coming from painting, cinema, photography and video, as well as the explorations of electroacoustic music, guarantee the future of the sonic as a place of expression. Maybe this is one of the reasons why generators of these practices, like us, name our work with the words and concepts already stated. To put it briefly, we use a whole glossary of discipline forms to name sonic practices that are defined and redefined by the places where the subjects of these practices operate.

So then, the current work is based on the analysis of sonic practices; from there, I venture for a new field of studies, Sonic Studies; whose main aim is to establish an epistemological and political perspective of experimental practices with sound, in dialogue with projects coming from Cultural Studies, like the project Modernity/Coloniality, postcolo-

nial theories and subaltern studies. From these theoretical and political positions, I am aware that sound, and its experimental possibilities, articulates an influential régime in the contemporary world. For this reason, this is mostly a reflection from sonic practices that arose in two Andean cities: Quito and Bogota, as an emergent expression to establish South-to-South encounters, which can generate epistemological dialogues about sound. In other words, in this book I am proposing my readers a kind of “epistemological game”: to understand sound as a place of knowledge.

And sound is knowledge precisely because sound lets us approach ourselves (and lets me approach myself) as a subject historically located. So to give only one example, there existed and there exist a great number of artistic practices with sound, apparently generated during the European and American avant-gardes of the beginning and mid 20th century, product of the cultural, linguistic, musical, graphical appropriation and assimilation of African and Asian symbolic expressions, by dadaists, surrealists, futurists, expressionists and minimalists. These procedures of appropriation and assimilation of non-occidental cultural matrices, are the ones that generated experiences such as John Cage’s 4’33”, which consisted in a silent action of four minutes and thirty three seconds in front of

mientos de apropiación y asimilación de matrices culturales no-occidentales, los cuales generaron experiencias como 4'33", de John Cage, que consistió en una acción de silencio frente al piano, de cuatro minutos y treinta y tres segundos, mientras un auditorio impaciente producía sonidos de roces, tosidos, respiraciones y murmullos. La intención del silencio, en 4'33", para Cage, se ligaba fundamentalmente a la filosofía oriental del budismo Zen. Este tipo de prácticas afiliadas al uso de los aparatos de reproducción sonora, para la década de los sesenta, fueron diseminadas a lo largo y ancho de Latinoamérica, como modelos innovadores para el campo de las artes y de la música. Pero no eran simples "vanguardias" artísticas, geniales y formalmente atrevidas, eran prácticas y artefactos culturalmente ubicados. En otras palabras, también estoy proponiendo a mis lectoras y lectores que compartan conmigo una pasión: aquella que siento por los llamados Estudios Culturales.

Y fue, precisamente, mi acercamiento a las perspectivas de los Estudios Culturales Latinoamericanos y, dentro de estos, al proyecto epistémico modernidad-colonialidad, a las teorías postcoloniales y a los estudios subalternos, lo que propició mi toma de distancia de aquel "disciplinamiento", con el que yo misma estaba embebida, y pudiera asumir una postura política y crítica frente a mi propia práctica; lo cual fue una

oportunidad para desplazar mis inquietudes hacia la formulación de una pregunta aparentemente elemental, pero generadora de toda esta investigación: tomando como base las ciudades de Quito y Bogotá, ¿Cuáles son los lugares en donde se ubican las prácticas con el sonido?

Algunas respuestas a esta sospecha se articularon desde una cartografía que elaboré en base a diálogos que pude mantener con curadores, gestores culturales, arquitectos, escultores, comunicadores, compositores, cineastas, catedráticos y artistas plásticos, visuales y/o electrónicos,² llegando hasta cierto punto a una suerte de "activismo intelectual", en consideración de la necesidad de reconocer la trascendencia y el giro que provoca, dentro del canon académico, el hablar *con* en vez del hablar *por*. En este sentido, me apoyé en ciertos textos, como los elaborados por Catherine Walsh con Juan García quienes, siguiendo los postulados de Linda Alcoff en "El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano: Reflexiones desde un proceso", consideran que el *con* marca una metodología de colaboración que no encuentra su lógica en la academia.³ Quizá, por estas mismas reflexiones, es que Santiago Castro Gómez propone que la acción intelectual descentra la autoritaria y portentosa voz del investigador, quien se legitima mediante políticas de verdad.⁴ De allí que particularmente me interese



a piano, while an impatient audience produced sounds of frictions, coughs, breaths and mumbles. The intention of silence in 4'33", for Cage, was fundamentally tied to the Eastern philosophy of Zen Buddhism. By the decade of the sixties, these kinds of practices related to the use of sound reproduction devices were spread throughout Latin America as innovative models for the fields of art and music. But they were not merely the products of genius and formally daring artistic "avant-gardes", they were practices and artifacts culturally located. In other words, I am also proposing my readers to share with me a passion: the one I feel for the so-called Cultural Studies.

It was precisely my approach to the perspectives of Latin American Cultural Studies, and within these the epistemological project Modernity/ Coloniality, postcolonial theories and subaltern studies, that led me to distance myself from the need to fit into a discipline, and could assume a political and critical posture towards my own practice. This was an opportunity to focus my concerns on the formulation of an apparently simple question that generated this whole investigation: with the cities of Quito and Bogota as background, in what places are sonic practices located?

Answers to this question were articulated from a mapping I did based on dialogues with curators, cultural promoters, architects, sculptors, communicators, composers, filmmakers, professors and plastic, visual and/or electronic artists², in a kind of "intellectual activism", considering the need to recognize the significance and the twist that leads to, in the academic canon, the talk *with* instead of the talk *for*. In this sense, I was supported by certain writings, like the ones by Catherine Walsh *with* Juan García, who following Linda Alcoff's postulates in *El pensar del movimiento afroecuatoriano: Reflexiones desde un proceso*, consider that the *with* marks a collaborative methodology that does not find its logic in the academy.³ Maybe for these same reasons, Santiago Castro Gómez postulates that the intellectual action puts off-center the authoritarian and admirable voice of the investigator, who legitimizes him/herself by the policies of truth.⁴ Taking this into account, I am interested in collaborating with the construction of bonds, connections and articulations, as part of a practice that recognizes the places, the social contexts and the policies that are part of these same practices. To reinforce this posture, Edward Said's criteria, quoted widely by Catherine Walsh with Juan García and now by us, are helpful:

colaborar en la construcción de nexos, conexiones y articulaciones, como parte de una práctica que reconozca los lugares, los contextos sociales y la política inherente a esas mismas prácticas. Para reforzar esta postura, ayudan los criterios de Edward Said, ampliamente citado por Catherine Walsh con Juan García, y ahora por nosotros:

El rol del intelectual generalmente es dejar al descubierto y aclarar la disputa, desafiar y derrotar tanto el acallado impuesto como el silencio normalizado del poder inadvertido, dónde y cuándo quiera que sea posible [...] No solamente definir la situación sino también percibir las posibilidades de invención activa, si realizamos ésta nosotros mismos o las reconocemos en otros quienes han venido antes o que ya están en la proyecto. El intelectual como centinela.⁵

Tomando en consideración la validez y vigencia de estos postulados, el tra-

Generally, the role of the intellectual is to uncover and make clear the dispute, to challenge and defeat the silence imposed as the normalized silence of unnoticed power, where and whenever it is possible [...] Not just to define the situation, but also to perceive the possibilities of active invention, if we carry it out ourselves or we recognize it in others who have come before, or are already in the project. The intellectual as a sentry.⁵

Taking into account the validity and applicability of these postulates, this investigation claims to notice the field of artistic practices with sound⁶, but also cultural and social sonic expressions that arise in problematic, contradictory and discontinuous ways, between strong generational, social, political and cultural differences.⁷ These practices that are not part of the encyclopedic studies and practices of "art history", enroll themselves in the fields of art or music, many times provoking an indetermination of these disciplinary ways of modernity. For this reason, if one



bajo aquí propuesto pretende dar cuenta del campo de las prácticas artísticas con sonido,⁶ pero también de expresiones sonoras culturales y sociales que surgen, problemática, contradictoria y discontinuamente, en medio de fuertes divergencias generacionales, sociales, políticas y culturales.⁷ Prácticas que, no siendo parte de los estudios y las prácticas enciclopedistas de la "historia del arte", se auto-inscriben en el arte o la música provocando, en muchos de los casos, el indisciplinamiento y la indeterminación, de estos modos disciplinarios de la modernidad. Por ello, se produce la necesidad urgente de situar, si se puede pensar de esta manera, al conjunto de estas prácticas como una de las áreas de los

estudios culturales, hacia el posicionamiento de lo que podría ser un nuevo campo de estudio: los Estudios Sonoros.

En este sentido, los móviles de esta investigación, se ampliaron hacia este corpus de preguntas: ¿Cuáles son las perspectivas culturales desde las que surgen las prácticas sonoras? ¿Cómo

can think this way, there is an urgent need to locate these practices as a field of the Cultural Studies, to position what could become a new field of study: Sonic Studies.

In this sense, the motivations for this investigation were extended to this corpus of questions: What are the cultural perspectives from

which the sonic practices arise? How to explain their present? What are the conflicts generated when they operate on the base of the representation of the difference? How are these practices formed in the global markets? How are new relations between knowing, being and doing proposed from these practices? What are the political and ethical positions that arise from the places where the subjects of these practices are located? That's why I reaffirm my interest in understanding the locus/places of enunciation of the subjects generators of these sonic practices, and not of the esthetic guidelines that emerge from them. Because, in my opinion, these guidelines are the ones established by policies of the prevailing truth, whose effects limit the discussion about the

explicar su presente? ¿Cuáles son los conflictos que se generan cuando operan sobre la base de la representación de la diferencia? ¿Cómo se configuran estas prácticas dentro de los mercados globales? ¿Cómo se proponen desde estas prácticas nuevas relaciones entre el saber, el ser y el hacer? ¿Cuáles son los posicionamientos políticos y éticos que surgen desde los lugares en los que se ubican los sujetos de estas prácticas? De allí que reafirme mi interés por comprender los locus/lugares de enunciación de los sujetos generadores de estas prácticas sonoras, y no de los lineamientos estéticos que de ellas pueden surgir. Dado que, a nuestro juicio, son estos lineamientos los que se establecen desde políticas de verdad imperantes, cuyos efectos limitan la discusión sobre el campo del arte. En otras palabras, apostamos por comprender el uso social del sonido como una construcción cultural y no como un “objeto,” “sustancia” o “elemento” dado por una voluntad trascendental: “el artista”. Por lo que volvemos a recalcar que, para nosotros, fue primordial ubicar la relevancia del lugar desde donde se habla, lee y teoriza sobre lo sonoro, con el fin de articular un rompecabezas abierto que pueda posibilitar, para futuras colaboraciones, la generación de modelos interpretativos. De allí que este trabajo se inscriba dentro de las lógicas que, en palabras de Arturo Escobar, consideran seriamente la fuerza epistemológica, tanto de las historias locales como del pensar teoría desde la praxis política.⁸

art field. In other words, we propose to understand the social use of sound as a cultural construct and not as an “object,” “substance” or “element” given by a transcendental will: “the artist”. So, I emphasize that it is essential to locate the importance of the place from where it is spoken, read and theorized about the sonic, to articulate an open puzzle that can make possible the generation of interpretative models, for future collaborations. Therefore this work fits into the logic that, in words of Arturo Escobar, seriously consider the epistemological force of the local histories, as well as of thinking theory from a political praxis.⁸

From this perspective, we approach crucial matters like the geopolitics of knowledge that emerge in the form of sonic practices, in two cities of the Andean Region: Quito and Bogotá.⁹ Both cities, as other places of the Americas, are marked by a colonial past, from where postcolonial subjectivities originate contemporarily and arbitrate historical tensions, product of colonialism and of what Aníbal Quijano has called the “coloniality” of being, knowledge, and power.¹⁰

So in the first chapter, I will deal with of how the discursive régime of sound as art was articulated, in dialogues and conflicts generated in the context of the Cold War; that in the case of Latin America, constituted the transference of knowledge articulated from promises like develop-

Desde esta perspectiva, y desde esta toma de posiciones, avanzamos hacia cuestiones cruciales como las geopolíticas de conocimiento que surgen a modo de prácticas sonoras desde dos ciudades de la región andina: Quito y Bogotá,⁹ marcadas, al igual que otros espacios/lugares de Las Américas, por un pasado colonial, desde el cual se originan, contemporáneamente, subjetividades poscoloniales que arbitran tensiones históricas, producto del colonialismo y de lo que Aníbal Quijano ha denominado la “colonialidad” del ser, el saber y el poder.¹⁰

Así, en el capítulo primero abordaré la pregunta de cómo se fue articulando el régimen discursivo del sonido como arte, dentro de diálogos y conflictos que se generaron en el contexto de la Guerra Fría que, para el caso de Latinoamérica, constituyó la transferencia de conocimientos articulados desde promesas como el desarrollismo y la modernización. También analizaré el cómo se configuraron, tanto en Quito como en Bogotá, las nuevas subjetividades “artísticas” frente al discurso de las vanguardias europeas del siglo XX y el experimentalismo estadounidense. Como verán mis lectoras y lectores, estos modelos, aparentemente originales e innovadores, fueron influidos por formas de saber y poder moduladas alrededor de la idea de la renovación de las artes a través del sonido, formulación que instaló el sonido como dis-

ment and modernization. I will also analyze how the new “artistic” subjectivities were formed in Quito and Bogotá, in opposition to the discourse of the European avant-gardes of the 20th century and experimentalism from the United States. As my readers will see, these apparently original and innovative models were influenced by ways of knowledge and power modulated around the idea of renovation of the arts through sound, a formulation that installed sound as device/matter, from where the fantasy of a desired universal — the machines of sound and technical reproduction — was articulated in detriment of the local.

In the second chapter I will focus on some sonic experimentation practices, to investigate matters like style, a postmodernist procedure widely disseminated among the artistic institutions, and from there to everyday life. From here on, I will try to make clear the reason for the confiscation and submission of the sonic under the careful confinement of the discourse of art, that in an efficient way absorbs it like a “new” media to discipline it and name it as a sonic project, sonic piece, sonic installation, sonic performance, sonic action, sonic object, soundscape, composition, loop. In other words, how everything generated by postmodernism is taken by the universities to create the notion of pastiche, where everything fits, under the indulgency of “style”, a procedure from where the régime of truth settles into a new desired universal: Sonic Art.

positivo/materia desde el cual, en detrimento de lo local, se articuló la fantasía de un universal deseado: las máquinas de sonido y de reproducibilidad técnica.

En el segundo capítulo me centraré en algunas prácticas de experimentación sonora para indagar cuestiones como el estilo, procedimiento posmodernista ampliamente diseminado dentro de las instituciones artísticas y de éstas hacia la vida cotidiana. A partir de lo cual intentamos esclarecer el porqué de la confiscación y sometimiento de lo sonoro bajo el cuidadoso encierro del régimen discursivo del arte, que de manera eficiente lo absorbe como un “nuevo” medio para disciplinarlo y nombrarlo como proyecto sonoro, pieza sonora, instalación sonora, performance sonoro, acción sonora, objeto sonoro, paisaje sonoro, composición, loop. En otras palabras, cómo todo lo que genera el posmodernismo es apropiado por las universidades para crear la noción de “pastiche”, en donde todo cabe, bajo la indulgencia del “estilo”, procedimiento desde el cual se va instalando el régimen de verdad de un nuevo universal deseado: El Arte Sonoro.

En este mismo capítulo, indagamos sobre las lógicas de producción de estas prácticas, para avanzar hacia las lógicas culturales donde lo

sonoro se define y redefine por el posicionamiento y el lugar desde el que actúan los sujetos. Bajo estas consideraciones, queda planteada la propuesta, acuñada por esta investigación, la de un nuevo campo de estudio: Los Estudios Sonoros, propuesta que debe ser entendida como lo que algunos intelectuales latinoamericanos llaman epistemes emergentes¹¹, precisamente porque esta investigación hace un esfuerzo por esclarecer las interdependencias existentes entre prácticas artísticas con sonido, el campo discursivo del arte y otras construcciones discursivas de la modernidad-colonialidad que establecen y regulan la formación del régimen sonoro.

En el capítulo tercero analizaré cómo un “medio de creación” se vuelve hegemónico y cómo ciertos artistas que usan el sonido, bajo la pretensión de representar la marginalidad, marginalizan aún más a las personas que han sido históricamente subalternizadas.

Seguido de este análisis, en el capítulo cuarto, indagamos sobre las tácticas que marcan nuevas formas de adhesión, de representación y de resistencia cultural, las mismas que son estrategias suplementarias frente, y en contra, de los discursos dominantes de las prácticas artísticas con sonido y las geopolíticas de conocimiento.

In this same chapter, we dig into some of the production logics of these practices, to move on to the cultural logic from where the sonic is defined and redefined by the positioning and place from where the subjects operate. Under these considerations, I suggest a new field of study: Sonic Studies. This suggestion has to be understood as what some Latin American intellectuals call emergent epistemes,¹¹ precisely because this investigation makes an effort to make clear the existent interdependencies between artistic practices with sound, the discursive field of art, and other discursive constructions of Modernity/Coloniality that establish and regulate the formation of the sound régime.

In the third chapter I will analyze how a “means of creation” turns hegemonic, and how certain artists who use sound under the pretentious aim to represent a state of alienation, marginalize even more the persons that have been historically subordinated.

Following this analysis, in the fourth chapter, I delve into some of the tactics that mark new forms of cultural adhesion, representation and resistance, which are supplementary strategies facing and opposing the dominant discourses of artistic practices with sound and the geopolitics of knowledge.



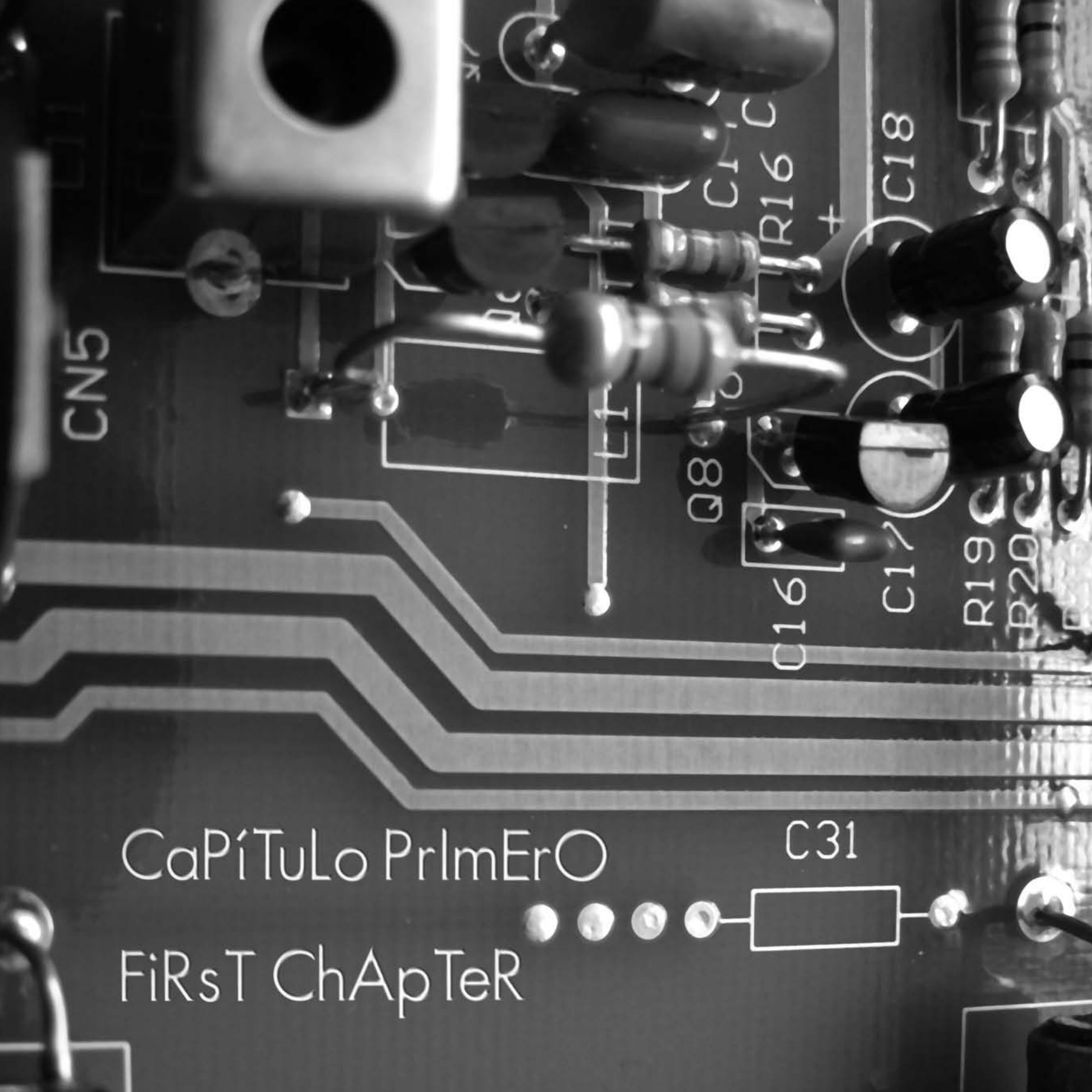
- 1 RAEI, actualmente, cuenta con algunas áreas de trabajo como el Centro Experimental Oído Salvaje: plataforma de reflexión, creación y discusión en torno al sonido.
- 2 Incluyo en el concepto de compositor, a más de músicos electroacústicos reconocidos, como Mesías Maiguashca, a por ejemplo Héctor Buitrago, roquero latinoamericano, creador del proyecto Entrecasa, música electrónica hecha en y desde la casa, cuyo artefacto cultural más relevante como proceso es el álbum "Colombet".
- 3 Walsh, Catherine con García, Juan, El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano: Reflexiones desde un proceso, Caracas, Venezuela, CLACSO, 2002, p. 318.
- 4 Castro Gómez, Santiago, Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000, pp. 93- 107.
- 5 Cita y trad. Catherine Walsh, 2002, p.325.
- 6 Las prácticas a las que me he acercado provienen de diversas disciplinas: arte, comunicación, cultura, arquitectura, música, antropología, matemática, cine, artes electrónicas, artes visuales, uso de la radio con fines experimentales.

- 7 La noción de divergencias generacionales me la aclaró el curador y crítico de arte contemporáneo Jaime Cerón.
- 8 Escobar, Arturo, Visualización de una era posdesarrollo, Santa Fe de Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 61.
- 9 Ciudades / lugares geopolíticos de conocimiento.
- 10 Quijano, Aníbal, Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999, pp. 99 -109.
- 11 Parte de esta investigación fue presentada en el Encuentro Epistemes Emergentes, organizado por Víctor Ávila, profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá), en el segundo semestre del 2006. El objetivo de este encuentro fue el de poner en común proyectos recientes de investigación que toman como campo teórico conceptual el pensamiento crítico latinoamericano.

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 23 | SoNiC StUdIes FROM THE ANDEAN REGION

- 1 RAEI, currently undertakes different activities. An example is Centro Experimental Oído Salvaje: a platform of reflection, creation and discussion about sound.
- 2 Besides well known electroacoustic musicians like Mesías Maiguashca, within the concept of composer I include persons such as Héctor Buitrago, Latin American rocker, creator of the project Entrecasa, electronic music made in and from home, whose more relevant cultural artifact as process is the album "Colombet".
- 3 Walsh, Catherine with García, Juan, El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano: Reflexiones (des)de un proceso, Caracas, Venezuela, CLACSO, 2002, p.318.
- 4 Castro Gómez, Santiago, Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura, Bogota, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000, pp. 93- 107.
- 5 Quote and translation Catherine Walsh, 2002, p.325.
- 6 The practices that I have approached come from different disciplines: art, communication, culture, architecture, music, anthropology, mathematics, cinema, electronic arts, visual arts, use of the radio with experimental objectives.

- 7 The curator and critic Jaime Cerón made clear the notion of generational differences.
- 8 Escobar, Arturo, Visualización de una era posdesarrollo, Santa Fe de Bogota, Ministerio de Cultura, 2000, p. 61.
- 9 Cities / geopolitical knowledge places.
- 10 Quijano, Aníbal, Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Santa Fe de Bogota, CEJA: Instituto Pensar, 1999, pp. 99 -109.
- 11 Part of this investigation was presented in the Encuentro Epistemes Emergentes, organized by Víctor Ávila, professor of Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogota), in the second semester of 2006. The objective of this encounter was to gather recent investigation projects which dealt with Latin American critical thinking as a theoretical conceptual field.



CN5

Q8

C16

C17

C18

R19

R20

R16

CaPiTuLo PrImErO

C31

FiRsT ChApTeR

TeNíA MuChAs GaNaS De QuE La TeCnOLOgía, PuDiErA Ya InVeNtAr Un ApArAtO QuE DeSdE La
GaRgAnTa PuDiErA InTeRpReTaR ToDoS LoS SoNiDoS.

I ReAlly WiShEd ThAt TeChNoLoGy CoULD AlReAdY InVeNt a DeViCe, Whlch FrOm ThE ThRoAt CoULD
InTeRpReT EvErY AnD ALl SoUnDs.

Lo DiScUrSiVo

Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento: el asilo, la clínica y la prisión -y sus respectivas formaciones discursivas- la locura, la enfermedad y la criminalidad-. Hay otra institución de confinamiento esperando un análisis arqueológico -el museo- y otra: la historia del arte.

Douglas Crimp.¹

§ **C**uáles fueron los lugares iniciales que determinaron las formaciones de las prácticas artísticas con sonido? ¿Cuáles las construcciones culturales que posibilitaron su surgimiento? ¿Bajo qué condiciones de posibilidad se establecieron? Estas interrogantes podrían ser asumidas como herramientas performáticas a la hora de indagar sobre los espacios desde donde las prácticas con sonido articulan un régimen de poder influyente en el mundo contemporáneo. Así, por ejemplo, si nos ubicásemos entre el 1900 y el 1930 europeo, con el fin de indagar sobre los móviles y condiciones que posibilitaron

la producción, uso y experimentación del sonido en piezas, objetos, manifiestos y escritos futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas, podríamos acoger de manera provisional argumentaciones como las propuestas por la mejicana Lourdes de Quevedo, quien sugiere que:

El ritmo de la modernidad a principios del XX es dinámico y violento, y rinde tributo a la belleza de la velocidad, impulsada por el desarrollo tecnológico. A la fuerza y energía del progreso técnico habrá que imprimir las propuestas comunicativas, un sentido estético y político, un “embellecimiento de la vida pública”, como lo llama Brecht. Desde la perspectiva de los manifiestos y escritos vanguardista, podemos estudiar el arte en la radio, bajo la clasificación esquemática de estas tres fases enunciadas: técnica, estética y comunicación. Ninguna aparece sola o aislada en el proceso de este arte, aunque hay que reconocer que en cada momento se pone un acento especial en alguna de ellas.²

El imperativo del uso artístico del sonido, por medio de las tecnologías de la radio, puede abrir respuestas distintas si las formulaciones inicialmente planteadas se desplazan hacia ciudades como Quito y Bogotá, cuya matriz de representación se ha generado a partir de relaciones de

The DiScUrSiVe

Foucault analyzed the modern institutions of confinement: the asylum, the clinic and the prison; and their respective discursive forms: insanity, sickness and criminality. There is another confinement institution waiting for an archeological analysis: the museum, and another one: art history.

Douglas Crimp.¹

What were the first places that determined the formation of artistic practices with sound? Which were the cultural constructions that let them emerge? Under which conditions of possibilities were they established? These questions could be taken as performatic tools at the moment of investigating the spaces from which the practices with sound articulate an influential régime of power in the contemporary world. For example, if we place ourselves between the Europe of 1900 and 1930, to investigate the motives and conditions that made possible the use and experimentation of sound in futurist, expressionist, dadaist and surrealist pieces, manifests and writings, we could take in provisionally, arguments like the ones proposed by the Mexican Lourdes Quevedo, who suggests that:

At the beginning of the 20th century, the rhythm of modernity is dynamic and violent, and it pays homage to the beauty of speed, driven by technological development. We will have to print the communicative proposals by force and energy of technical progress, an esthetical and political sense, an “embellishment of public life”, like Brecht calls it. From the perspective of the avant-garde’s manifests and writings, we can study art on the radio, under the schematic classification of these three stated phases: technique, esthetics and communication. None appears alone or isolated in the process of this art; eventhough we have to recognize that every moment there is a special emphasis on one of them.

The imperative artistic use of sound, through the technologies of the radio, can open different answers when we displace the initially stated formulations to cities like Quito and Bogota, whose representation matrix was generated by relations of power, knowing, being and doing. In our Latin American countries, as the theorist and critic Víctor Manuel Rodríguez states, the postcolonial condition from which the discourses arise is revealed through these relations. Rodríguez suggests that:

The modern pretension is a universal pretension; to be constituted it has to look for a colonial construction. So, the “art institution” is a net of discourses that were built. For that reason, in Latin America art

poder, saber, ser y hacer. De suyo, frente al conjunto de estas relaciones, en nuestros contextos latinoamericanos, tal y como lo sostiene el teórico y crítico Víctor Manuel Rodríguez, se devela la condición poscolonial desde la cual emergen los discursos. Posición por la cual Rodríguez sugiere que:

La pretensión moderna es una pretensión universal, para constituirse debe buscar una construcción colonial, de manera que “la institución arte” es una red de discursos que se fueron construyendo, por lo que en América Latina el arte se constituye como arte dentro del gran discurso del desarrollismo.³

Las prácticas artísticas con sonido, que se generaron en Latinoamérica en la década de los sesenta, son producto de esta condición; efectivamente, en medio de la proliferación del discurso del desarrollismo, escenario cuyas políticas posibilitaron la introducción de estas prácticas en el régimen discursivo del arte latinoamericano. De manera que la exploración del discurso artístico sobre el sonido, desde lugares geopolíticos de pensamiento como Quito y Bogotá, nos obliga, al tiempo que nos permite, trenzar acontecimientos políticos y fenómenos económicos, así como cambios institucionales con la colonialidad, para situar el

lugar desde donde operan las prácticas que componen el campo de la experimentación sonora.⁴

El DeSaRroLlIsMo, UnA MáQuInA eNtOnArUiDoS.⁵

Después de la Segunda Guerra Mundial, las estrategias del “desarrollismo” se fueron constituyendo en una maquinaria efectiva, tanto por la cantidad de dispositivos de control y disciplinamiento, que se tradujeron en planes, programas y proyectos, como por la producción de subjetividades que emergieron bajo el horizonte prometido de la modernización. Según lo describe Arturo Escobar:

En resumidas cuentas nos embarcamos -o nos embarcaron- en ese viaje, en ese cuento del desarrollo que nos prometía la industrialización autosostenida, la modernización, el aumento de los niveles de vida hasta equiparar aquellos de los países avanzados, en fin, la tierra prometida de la abundancia sin límites.⁶

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA

27

SoNlC StUdIes FROM THE ANDEAN REGION

is constituted as art inside the great discourse of developmentalism.³

The artistic practices with sound, generated in Latin America in the decade of the sixties, are a product of this condition. They emerged among the proliferation of the discourse of development, scenery whose policies made possible the introduction of these practices in the discursive régime of Latin American art. So the exploration of the artistic discourse about sound, from geopolitical places of thought like Quito and Bogota, obliges us and permits us to enlace political events and economical phenomena, as well as institutional changes with coloniality, to locate the place of operation of the practices that compose the field of sonic experimentation.⁴

DeVeLoPmEnTaLiSm, a NolsE-EmltTiNg MaChInE.⁵

After the Second World War, the strategies of “developmentalism” were constituted as effective machinery, as much due to the quantity of control and discipline devices — which turned

into plans, programs and projects — as for the production of subjectivities that emerged under the promised horizon of modernization. According to Arturo Escobar:

Summarizing, we embarked — or they embarked us— on this trip, on this tale of development, which promised us self sustained industrialization, modernization, and the improvement of the standard of living until we could compete with advanced countries, in fact, the promised land of unlimited abundance.⁶

Colombia was one of the first Latin American countries to enter in the developmentalism wheel of fortune. In 1949 the Currie Mission arrived, like the old style civilizing missions.⁷ Their coat of arms was the “truth” of development, needed to save us from the backwardness where we were. For this reason, they tried to replant the tree of investigation and science, from the developed countries into the underdeveloped ones; especially regarding certain social sciences as well as health sciences and agricultural sciences.⁸ The transference of knowledge, articulated from promises like developmentalism and modernization, was not restricted to economy or statistics, as not only to sociology, history or anthropology. On the contrary, it was disseminated to each one of the forms of knowledge.

Colombia fue uno de los primeros países latinoamericanos en ingresar en la tómbola del desarrollismo. A la antigua usanza de las misiones civilizadoras, en 1949 llega la Misión Currie.⁷ ¿Su blasón? La “verdad” del desarrollo, como premisa necesaria para salvarnos del retraso al que habíamos llegado. Razón por la cual se buscaba transplantar el árbol de la ciencia y la investigación de los países desarrollados a los subdesarrollados, especialmente en lo referente a ciertas ciencias sociales así como a las ciencias de la salud y a las ciencias agrícolas.⁸ La transferencia de conocimientos, articulada desde promesas como el desarrollismo y la modernización, no se restringió únicamente a la economía o a la estadística, así como tampoco a la sociología, la historia y la antropología. Todo lo contrario, se diseminó a cada una de las formas de conocimiento. En este sentido me parecen relevantes las tesis de Walter Mignolo, en las que sostiene que:

Una estructura disciplinar se consolidó durante la Guerra Fría definida por un tipo particular de relaciones

In this sense, Walter Mignolo's theses are relevant:

A disciplinary structure was consolidated during the Cold War, defined by particular kinds of relations between the disciplines that produce knowledge and the contents of this knowledge, that became the “areas” in which the world that had to be known was divided (the known and knowable).⁹

Development emerged as a new form of domination but also as a prodigious machinery to build subjectivities and imaginaries articulated around the binary code development/underdevelopment.¹⁰ But, what negative effects could the sense of the local have acquired in opposition to the hegemonic régime of development, at the same time that the United States started to place itself as the center of imperial power with the creation of the Third World as an immediate other?

In *El retorno de lo local: topografías globales y representación artística*

entre las disciplinas que producen conocimiento (knowledge) y los contenidos de ese conocimiento que fueron las “áreas” en las que se dividió el mundo que debía conocerse (the know and the knowable).⁹

El desarrollo emergió como una nueva forma de dominación pero también como una portentosa maquinaria de construcción de subjetividades e imaginarios articulados en torno al código binario desarrollado/ subdesarrollado.¹⁰ Pero, ¿qué efectos negativos pudo haber adquirido el sentido de lo local frente al régimen hegemónico del desarrollo, al tiempo que Estados Unidos comenzaba a ubicarse como centro de poder imperial mediante la creación de un otro inmediato, el “Tercer Mundo”?

En *El retorno de lo local: topografías globales y representación artística en América Latina*, Víctor Manuel Rodríguez asegura que la localidad de la cultura

en *América Latina*, Víctor Manuel Rodríguez states that the locality of culture had to be replaced or repressed by the universality of Occidental culture. So, the discursive construction of the local, by the art institution, helped to create control and vigilance devices inherent to the disciplinary régime of late modernity. As he points out:

The artistic and cultural practices disseminated ways of speaking, imagining and visualizing Latin America, creating conditions of possibility to move the dream, or like Arturo Escobar names it, the nightmare of development.¹¹

Perhaps to understand these postulates better, it is worth to recall how European avant-gardes of the 20th century, as well as experimentalism from the United States — tendencies bonded to experimental music — facilitated certain ways of knowing and power, in the contexts of Quito



debía reemplazarse o ser reprimida por la universalidad de la cultura occidental, de manera que la construcción discursiva de lo local, por parte de la institución-arte, ayudó a crear dispositivos de vigilancia y control inherentes al régimen disciplinario de la modernidad tardía. Tal y como él lo señala:

Las prácticas artísticas y culturales desplegaron formas de hablar, imaginar y visualizar a América Latina, creando condiciones de posibilidad para poner en movimiento el sueño, o como Arturo Escobar lo denomina, la pesadilla del desarrollo.¹¹

Quizás para entender de mejor manera estos postulados, valga la pena llamar la atención sobre cómo el discurso dominante de las vanguardias europeas del siglo XX, así como el experimentalismo estadounidense, tendencias ligadas en torno a la música experimental propiciaron, en los contextos de Quito y Bogotá, cierto número de formas de saber y poder que se articularon alrededor de la idea de la renovación del arte a través del sonido, al mismo tiempo que se diseminó de manera efectiva la “ilusión” del desarrollo en detrimento de lo local, bajo la fantasía de un nuevo universal deseado: las máquinas, cuyo poder liberador nos acercaría al “paraíso” de la modernidad. Una reveladora muestra de las formas de hablar, imaginar y visualizar lo local puede distinguirse en el

siguiente párrafo, escrito en la década de los 60 por la música electroacústica colombiana Jacqueline Nova:

La tierra está íntegramente sumergida dentro de un campo magnético análogo a aquel que daría un listón imantado tendido sobre su eje de rotación. Dentro de ese campo magnético se encuentra, el mundo de las máquinas, el mundo del compositor, del artista que se sitúa concretamente en el momento actual. Fuera de ese campo, se encuentra el pusilánime; el que no se decide a participar en nuestra lucha [...] Esa repulsión del mundo inerte, hacia los objetos y las máquinas que nos rodean, es una fijación sobre el pasado, como medio de protección; es miedo al presente. Aun más ese mundo quiere tratar de olvidar que vive -si es que vive- en la segunda mitad del siglo XX; pero, lo que él conscientemente olvida, el inconsciente lo saca a flote. Todo esto, obliga al pensamiento a detenerse en la fantástica potencia productora de un mundo diferente: “El Mundo de las máquinas”.¹²

Al parecer, para Nova, la vida era posible sólo si se ingresaba al paraíso prometido de las máquinas; llegar a él nos llevaría a la “abundancia cultural” sin límites de los países desarrollados, dejando así la hostilidad

and Bogota. These ways of knowing and power were articulated around the idea of the renewal of art through sound, while the “illusion” of development disseminated effectively in detriment of the local, under the fantasy of a new desired universal: the machines, whose liberating power would get us closer to the “paradise” of modernity. A revealing sample of the ways to talk, imagine and visualize the local could be found in the following paragraph, written during the sixties by the electroacoustic Colombian musician Jaqueline Nova:

The Earth is totally submerged into an analogical magnetic field, with a magnetized ribbon spread through its rotation axis. Inside this magnetic field, is the world of the machines, the world of the composer, of the artist who places himself concretely in the current moment. Outside of this field, is the pusillanimous; the one who does not decide to participate in our struggle [...] This repulsion of the inert world to the objects and machines that surround us is a fixation to the past, a way of protection; it is fear of the present. Even more, that world wants to forget that it lives in the second half of the 20th century — if it lives — but, what it consciously forgets, the unconscious brings out. It all forces thought to stop, in the fantastic potency that produces a different world: “The World of the machines”.¹²

It seems that for Nova life was possible only if one entered the promised paradise of the machines; approaching it would take us into the unlimited “cultural abundance” of the developed countries, leaving behind the hostility of a past “without culture” and therefore underdeveloped. This form of subjectivity is simultaneous to the one produced and spread among European artistic circles, and later from the ones in the United States. So, dadaists, surrealists, expressionists and futurists pretended that the European societies would move away from the old era with the use of the machines. The Italian painter and composer Luigi Russolo, known as the innovative one among the futurist musicians, in *The Art of Noise* of the Futurist Manifesto, wrote:

Ancient life was all silence. In the nineteenth century, with the invention of the machine, Noise was born. Today, Noise triumphs and reigns supreme over the sensibility of men. [...] This musical evolution is paralleled by the multiplication of machines, which collaborate with man on every front. Not only in the roaring atmosphere of major cities, but in the country too, which until yesterday was totally silent, the machine today has created such a variety and rivalry of noises that pure sound, in its exiguity and monotony, no longer arouses any feeling.¹³



de un pasado “sin cultura” y, por lo tanto, subdesarrollado. Esta forma de subjetividad es simultánea a la producida y difundida entre los circuitos artísticos de Europa y, luego, Estados Unidos. Así dadaístas, surrealistas, expresionistas y futuristas pretendían, mediante el uso de las máquinas, propiciar el alejamiento de las sociedades europeas de la edad antigua. El pintor y compositor italiano Luigi Russolo, conocido como el innovador entre los músicos futuristas en *El arte de los ruidos del Manifiesto Futurista*, escribe que:

La vida antigua fue todo silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. [...] La evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.¹³

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA

30

SoNiC StUdIes FROM THE ANDEAN REGION

Less euphoric and rich in comparison to Nova's, Russolo's discourse exemplifies how the Modern/Colonial imaginary represented by the coloniality of power,¹⁴ according to Walter Mignolo constitutes a machinery and energy that transforms the colonial differences into values.¹⁵ So, while Russolo celebrates the proliferation of the machines and the sovereign domain they could exert over the sensibilities and development of European lives, Nova lamented the inert world's repulsion to objects and machines,¹⁶ she even calls “pusillanimous” the ones who were outside of this “wonderful” world. All these leads me to consider that the interrelation center/periphery became effective in the artistic practices with sound, tension of power that spread strongly within the framework of developmentalism. Meanwhile, the construction of the hegemonic discourses of the European and US avant-gardes were emerging as “original”, “examples to follow”, “unique”, and “indisputable”.

From this perspective, sonic experimentation centers from Europe and the United States, like their executors the avant-gardes, needed peripheral subjectivities to make real their “universal” pretension of the renewal of art through sound. In spite of that, the “artistic revolution” of hegemonic centers of symbolic production was a consequence of the avant-

De mucha menos riqueza y euforia, el discurso de Russolo, frente al de Nova, ejemplifica cómo el imaginario moderno/colonial, representado por la colonialidad del poder,¹⁴ según lo sostiene Walter Mignolo, constituye una energía y maquinaria que transforma las diferencias coloniales en valores.¹⁵ Así, mientras Russolo festejaba la proliferación de las máquinas y el dominio soberano que ellas podían ejercer sobre las sensibilidades y desarrollo de las vidas europeas, Nova se lamentaba de la repulsión del mundo inerte hacia los objetos y las máquinas,¹⁶ tachando incluso de pusilánimes a aquellos que estaban por fuera de ese mundo “maravilloso”. Todo lo cual, me lleva a considerar que entre las prácticas artísticas con sonido, se hizo efectiva la interrelación: centro/periferia, tensión de poder que proliferó con fuerza en el marco discursivo del desarrollismo. Al tiempo que la construcción de los discursos hegemónicos de las vanguardias europeas y estadounidenses iban erigiéndose como “originales”, “modelos a seguir”, “únicos” e “indiscutibles”.

Desde esta perspectiva, los centros de experimentación sonora de Europa y Estados Unidos, así como sus ejecutores, las vanguardias, requerían de subjetividades periféricas para hacer cierta su pretensión “universal” de la renovación del arte a través del sonido. A pesar de lo cual la “revolución artística” de los centros hegemónicos de producción

gards from Europe and the United States assimilating African art and Zen Buddhism, and not of an aseptic and self-generated Europe, historically formed without any contact with other cultures,¹⁷ as Santiago Castro Gómez explains. African art and Zen Buddhism were two influences that determined processes like Fluxus with LaMonte Young, US experimentalism with John Cage, and electroacoustic music with Stockhausen, to mention some of the most relevant cases.

In the search of original matrices, far from proposing a unique, aberrant and “essentialist” vision, that usually frames Eurocentric knowledge as universal, it is necessary to approach dialogues that appeal to different logics. That is, as Walter Mignolo suggests, dialogues that go forward to pluridiversity, a concept that like “simultaneity”, were qualities that got lost in the 16th century with the conquest of the Americas and the simultaneous exfoliation of Africa, as well as in the 18th century with the colonization and invention of Orientalism, under the expansionism of what we now know as Europe, whose invention produced the hiding of *other* thoughts. This is one of the central postulates of the epistemological project coloniality-modernity.¹⁸ To illustrate these formulations better, let's consider, for example, how John Cage and the minimalists experimented with sonic composition. “Inspired” in Oriental philosophies, they

simbólica fue la consecuencia, como lo explica Santiago Castro Gómez, no de una Europa aséptica y auto-generada, formada históricamente sin contacto alguno con otras culturas,¹⁷ sino más bien de unas vanguardias euro-estadounidenses que asimilaron el arte africano y el budismo Zen, dos de las influencias que determinaron procesos como el Fluxus, con LaMonte Young, el experimentalismo estadounidense, con John Cage, y la música electroacústica, con Stockhausen, por citar sólo algunos de los casos más relevantes.

Lejos de proponer una visión única, aberrante y “esencialista” en la búsqueda de matrices originales, las cuales usual y naturalizadamente enmarcan los saberes eurocéntricos como universales, es necesario avanzar a diálogos que apelen hacia diferentes lógicas; es decir, y tal como lo sugiere Walter Dignolo, que avancen hacia la pluriversalidad, concepto que, como la coetaneidad, fueron cualidades que se perdieron tanto en el siglo XVI, con la conquista de las Américas y la simultánea expoliación de África, como en el siglo XVIII, con la colonización e invención del orientalismo, bajo el expansionismo de lo que hoy conocemos como Europa, cuya invención produjo el ocultamiento de pensamientos *otros*, siendo éste uno de los postulados centrales del proyecto epistémico colonialidad-modernidad.¹⁸ Para ilustrar de mejor manera

estas formulaciones, consideremos, por ejemplo, cómo John Cage y los minimalistas experimentaron con la composición sonora. Así, bajo la “inspiración” obtenida en las filosofías orientales, se apartaron del romanticismo para explorar formas abiertas, lo cual produjo el surgimiento del minimalismo sonoro, cuya característica es la escasa utilización de materiales en la composición, optando por la repetición, como si de un “caleidoscopio” de sonido se tratara; principio que es la base de varias tradiciones musicales del mundo: desde los patrones rítmicos africanos a la música de gamelán del sudeste asiático.¹⁹

Las apropiaciones de estos ritmos y lógicas musicales, no occidentales, por parte de las vanguardias, propiciaron la asimilación, a más de las expresiones musicales y lingüísticas, de expresiones simbólicas como los grafismos para la elaboración del guión sonoro -o partitura de música experimental-, y los instrumentos como el Didgeridoo, una trompeta de rama de eucalipto creada por las culturas “ancestrales” del norte de Australia, usada por artistas sonoros y músicos electroacústicos de Estados Unidos y Europa con fines “experimentales”. Así, en nombre de lo “experimental”, se desplegaron sistemas de apropiación del arte africano y asiático dentro del decálogo de las vanguardias siglo XX, como si se tratará de un todo homogéneo, general y anónimo. Al respecto, el

turned away from romanticism to explore open forms, which produced the emergence of sonic minimalism, whose characteristic is the use of few materials in the composition, choosing repetition as if in a sound “kaleidoscope”; a principle that is the base of various musical traditions of the world: from African rhythmic patterns to gamelan music from South Eastern Asia.¹⁹

Besides the assimilation of musical and linguistic expressions, the avant-garde's appropriations of these non-Occidental rhythms and logics, made also possible the assimilation of symbolic expressions. For example: graphisms for the elaboration of the sonic script — or musical scores for experimental music — and instruments like the didgeridoo, an eucalyptus trumpet created by the “ancestral” cultures of Northern Australia, used by sonic artists and electroacoustic musicians from the United States and Europe with “experimental” aims. So, in name of the “experimental”, systems of appropriation of African and Asian art were unfolded from the Decalogue of the 20th century avant-gardes, as if from a general, homogeneous, and anonymous whole. As the art historian Iñigo Sarriugarte Gómez explains, inclusion was the result of Hegelian dogmas, based on a view of the African artist as someone who belongs to an archaic religion, which existed before

the time of reason, where artistic modernity belongs. In this way, the European avant-garde artists experimented a “fascination” for the “exotic” cultures, and at the same time a sense of “superiority”, product of the arrogance of knowledge they held. As Sarriugarte sustains:

One of the crucial moments in the genesis of Occidental modern art takes place at the beginning of the 20th century, with a growing pleasure and interest in African art, coming from Europe and especially from France. What was first taken as something extravagant and exotic, soon became one of the main sources of analysis and projection for artists of the first avant-gardes, since this stylistic way was assumed as an experimental trampoline that took art away from the asphyxiating academic norm. This kind of contact and influences generated by African art, took place due to the European artists' own dissatisfaction with the official, traditional and academic European formulations.²⁰

The assimilation of these *other* epistemologies by the avant-gardes was ingested and incorporated as the expression of indis-



historiador del arte Íñigo Sarriugarte Gómez explica que esta inclusión fue el resultado de dogmas hegelianos basados en una mirada del artista africano como alguien perteneciente a una fase religiosa arcaica, anterior al tiempo de la razón, al que corresponde la modernidad artística. De este modo, los artistas de las vanguardias europeas experimentaron una “fascinación” por las culturas “exóticas”, al mismo tiempo que un sentido de “superioridad”, producto de la arrogancia de conocimiento que estos detentaban. Tal y como el propio Sarriugarte lo explica:

Uno de los momentos más cruciales de la génesis del arte moderno occidental se aprecia a principios del siglo XX, en Europa y especialmente, en Francia, con un interés y gusto creciente por el arte africano. Lo que en un principio se toma como algo extravagante y exótico, muy pronto será una de las principales puertas de análisis y salida para los artistas de las primeras vanguardias, ya que esta vía estilística será asumida como trampolín experimental y alejamiento de la asfixiante normativa académica. Este tipo de contacto e influencias que genera el arte africano se debe a la propia insatisfacción que mantenían los artistas europeos con los planteamientos oficiales, tradicionales y académicos europeos.²⁰

putably “authentic” and inventive minds. This becomes evident in the next statement by Pablo Picasso:

What were the goals I proposed myself when I worked on cubism? To paint and nothing else. To paint looking for a new expression, free from all useless realism, with a method linked only to my thought (...) So, when we (Pablo and his friends) used to do our constructions, we produced the “pure truth”, without pretensions, tricks or malice. What we did had not been done before: we did it unselfishly, and if it has any value it is because we did it without waiting to get any benefit from it.²¹

As it is known, Picasso was one of the ones most favored by “black” art, due to his contact with one of his students. I refer to Wilfredo Lam who, with an Afro-Cuban-Chinese background, was an erudite in the use and technique of colors and traces that came from visual expressions of the African cultures, and who could favor directly his teacher’s great desire of knowledge.²²

If we take these considerations literally, we can infer the notion of the “inventive” figure that has “universalized” avant-garde European and US

La asimilación de estas epistemologías *otras*, por parte de las vanguardias, fue asumida e incorporada como la expresión de un genio inventivo, indiscutiblemente “auténtico”. Esto se evidencia en el siguiente párrafo escrito por Pablo Picasso:

¿Que cuáles son los objetivos que me propuse al hacer el cubismo? Pintar y nada más. Pintar buscando una nueva expresión desnuda de todo realismo inútil con un método unido sólo a mi pensamiento (...) Así cuando nosotros (Picasso y sus amigos) solíamos hacer nuestras construcciones, produjimos “la pura verdad”, sin pretensiones, trucos, ni malicia. Lo que hicimos no había sido hecho hasta entonces: lo hicimos desinteresadamente y si tiene algún valor es porque lo hicimos sin esperar provecho alguno de ello.²¹

Como es sabido uno de los más favorecidos por la influencia del arte “negro” fue Picasso y esto, por su contacto con uno de sus alumnos. Me refiero a Wilfredo Lam, de procedencia afrocubano-china, erudito en el manejo y técnicas del color y trazos propios de las expresiones visuales y culturas africanas, quien pudo de manera directa favorecer las grandes ansias de conocimiento de su maestro.²²

Si tomamos en cuenta al pie de la letra estas consideraciones, queda

characters. The preponderance of these characters was only possible in detriment and subalternization of *other* logics, which has to do more with procedures linked to epistemic violence than to “geniality”. This violence incorporated eagerly non-Occidental symbolic expressions, to the Euro-centric matrix, which created the conditions to let cubism, expressionism, futurism and other isms emerge, with the pretension of breaking with the rational Cartesian logic, through the fragmentation of writing to its minimal forms, as well as the displacement of the musical canon towards sound.²³

Without wanting to discredit the existing possibility of the idea that individuals are indispensable in the construction of the processes, as I have seen, what I want is to point out the forms in which certain subjectivities — seen from the originality, authorship and geniality points of view — turned into universal, in detriment of others. That’s why Sarriugarte makes an effort to clarify how relevant figures inside avant-gardes formed the guiding principles of their work in “contact” with African art. In this sense, he explains that:

Among the numerous examples of this fecundation, we find the Dadaists. Hugo Ball, who experimented with the phonetics of

entredicha la noción de figura “inventiva” que ha “universalizado” a personajes europeos y estadounidenses de las vanguardias. De suyo, la preponderancia de estos sujetos sólo fue posible en detrimento y subalternización de lógicas *otras*, lo cual tiene más que ver con procedimientos ligados a la violencia epistémica que a la “genialidad”. Violencia que incorporó a destajo a la matriz euro-céntrica expresiones simbólicas no-occidentales, producto de lo cual emergieron condiciones de posibilidad para que pudieran surgir, tanto el cubismo, el expresionismo, el futurismo, y los demás ismos, como la pretensión de romper con la lógica racional cartesiana mediante la fragmentación de la escritura a sus mínimas formas, así como el desplazamiento del canon musical hacia el sonido.²³

Sin el ánimo de menoscabar la posibilidad existente en la idea de que los individuos son indispensables en la construcción de los procesos, como lo he evidenciado, lo que me ocupa aquí es apuntar sobre las formas en que ciertas subjetividades, vistas desde el lente de la originalidad, la autoría y la genialidad, se universalizaron en detrimento de otras. De allí que Sarriugarte intente hacer un esfuerzo por esclarecer cómo figuras relevantes dentro de las vanguardias en “contacto” con el arte africano, confeccionaron sus líneas de trabajo. En este sentido, explica que:

Entre los numerosos ejemplos de esta fecundación, encontramos a los dadaístas. Hugo Ball, que experimentó con la fonética de las lenguas “negras” y al poeta rumano Tristan Tzara, que coleccionó esculturas africanas a comienzos de 1916, mientras que Marcel Janco hizo máscaras y trajes que tenían reminiscencias de prototipos africanos.²⁴

Lo aquí planteado por Sarriugarte, se confirma en uno de los textos emblemáticos de Hugo Ball, escrito en 1916. Se trata del *Gadji, beri bimba*. Leamos un poco:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa
laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla
wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinocerossola hopsamen
laulitalomini hoooo
gadjama rhinocerossola hopsamen
bluku terallala blaulala loooo

“black” tongues; and the Rumanian poet Tristan Tzara, who collected African sculptures in the beginnings of 1916; while Marcel Janco made masks and costumes with reminiscences of African prototypes.²⁴

What Sarriugarte states here, is confirmed in one of the emblematic texts by Hugo Ball, written in 1916. It is the *Gadji beri bimba*. Lets read part of it:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim

CANCEL



CURSOR



DATA



gadjama tuffm i zimzalla binban gligla
wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinocerossola hopsamen
laulitalomini hoooo
gadjama rhinocerossola hopsamen
bluku terallala blaulala loooo

These local histories about sonic experimentation opened up as global designs of musical-artistic development,²⁵ which found their immediate source of reproduction in the use of radio technologies. So, in Latin America during the decade of the sixties, the implementation of this approach was translated as an artistic model, whose exigencies implied changing and leaving behind the stagnant world of the past (the local), the one where nothing existed before. We were abandoned to the “forces of nature” that

De espaldas a la colonización de África, estas historias locales sobre la experimentación sonora fueron desplegadas como diseños globales de desarrollo artístico-musical,²⁵ las mismas que vieron en el uso de las tecnologías de la radio su reproducibilidad inmediata. Así, en la década de los sesenta, la implementación de este enfoque en Latinoamérica se tradujo como un modelo artístico, cuyas exigencias implicaba cambiar y dejar detrás el anquilosado mundo del pasado (lo local), antes del cual no había nada. Estábamos abandonados “a las fuerzas naturales” que no habían producido los resultados más felices.²⁶ Desde la construcción de esta particular forma de establecer imaginarios sobre lo local se entiende, por ejemplo, que la música electroacústica argentina Graciela Paraskevaídes haya definido de la siguiente manera el contexto bogotano en el que vivió Nova:

El precio de asumir y mantener valientemente un desafío creativo le significó duros conflictos en un medio hostil, una inevitable incompreensión y soledad y, por último, la vida misma. Diez años de caminos escarpados, observada con recelo y desconfianza por la ignorancia y pasividad de un medio no preparado para sus exigencias y cuestionamientos.²⁷

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 34 |

had not produced the happiest results.²⁶ From the construction of this particular way of establishing imaginaries about the local, for example, it is understandable that the Argentinian electroacoustic musician Graciela Paraskevaídes has defined the Bogotan context where Nova lived as:

The price of bravely taking on and maintaining a creative challenge meant for her hard conflicts in a hostile environment, an inevitable incomprehension and loneliness, and finally, life itself. Ten years of steep roads, seen with suspicion and distrust by the ignorance and passivity of an environment that was not prepared for her demands and questionings.²⁷

The value judgments described by Paraskevaídes coincide with the formulations of the Ecuadorian electroacoustic musician Milton Estévez, when he refers to the context where Mesías Maiguashca²⁸ lived, one of the most known Latin American composers and creators in the range of these practices:

The sociocultural determinations of the country made him leave for a more favorable environment, with the explicit intention of not coming back. For his professional perspective would have been null

Los juicios de valor descritos por Paraskevaídes coinciden con las formulaciones que el músico electroacústico ecuatoriano Milton Estévez hace a la hora de referirse al contexto en el que vivió Mesías Maiguashca,²⁸ uno de los más conocidos compositores y creadores latinoamericanos en el ámbito de estas prácticas:

Las determinaciones socioculturales del país hicieron que partiera con la intención explícita de no regresar y se instalara en un medio más propicio, pues su perspectiva profesional hubiese sido nula aquí sin que, como sucede hoy, los creadores mismos exigen un espacio

here, where — as it happens now — the composers themselves demand a space and invest an important part of their efforts in building it — they in first person — , something that Maiguashca, on the other hand, never considered as an alternative.²⁹

In turn, Mesías Maiguashca has a particular perception of the implications of having been born in an environment like the Ecuadorian, from which he inevitably had to depart:

For an Ecuadorian, the situation is as follows: he is born in this country in a precise culture, like inside a lasagna. Then, his life is



e invierten parte importante de sus esfuerzos en construirlo, ellos en primera persona, cosa que Maiguashca, por otro lado, nunca se planteó como alternativa.²⁹

Mesías Maiguashca, por su parte, ha elaborado una particular percepción de lo que implicaba haber nacido en un medio como el ecuatoriano, del cual inevitablemente tenía que marcharse:



will have the chance to develop. The indigenous do not have this chance, or just a few of the indigenous have this chance, and I belong to the indigenous, so I realized there was no chance for me in this country and I had to leave.³⁰

Argentina, the United States and Germany were the countries in Maiguashca's itinerary of "flight"³¹ without return, which let him get in contact with electronic devices and magnetic tapes to produce elec-

La situación para un ecuatoriano es la siguiente, el que nace en este país, nace como dentro de una lasaña, en una cultura precisa. Entonces su vida está largamente

largely determined: if he is born in a bourgeois family in Quito, then he can have an extensive education, he can go to the United States, to Europe, and then he

determinada, es decir, si nace en Quito en una familia burguesa entonces podrá tener una educación amplia, podrá ir a los Estados Unidos, a Europa, y entonces, tendrá la posibilidad de desarrollarse. El indigenado no tiene esta posibilidad, o una parte muy mínima del indigenado tiene esta posibilidad, y yo pertenezco al indigenado, por lo cual me di cuenta que yo en este país no tenía chance y que tenía que irme.³⁰

Argentina, Estados Unidos y Alemania fueron los países del itinerario que Maiguashca siguió como una "fuga"³¹ sin retorno que le permitió entrar en contacto con los aparatos electrónicos y las cintas magnéticas para producir sonidos electroacústicos.³² Lejos de desvirtuar las exploraciones y experimentaciones sonoras que ha realizado, y sigue de manera importante aportando Maiguashca a la música experimental académica del siglo XX, me inquieta la coincidencia de los enunciados de Paraskevaídes, Estévez y el propio Maiguashca. Leamos una vez más esta suerte de montaje:

"Me di cuenta que yo en este país no tenía chance y que tenía que irme".

"Observaba con recelo y desconfianza por la ignorancia y pasivi-

35 | SoNlC StUdIes FROM THE ANDEAN REGION

troacoustic sounds.³² Far from distorting Maiguashca's sonic explorations and experimentations, and the important contributions he has made for the academic experimental music of the 20th century, I am concerned by the coincidence of the enunciations by Paraskevaídes, Estévez and the same Maiguashca. Let's read again this kind of setting:

"I realized there was no chance for me in this country and I had to leave."

"Seen with suspicion and distrust by the ignorance and passivity of an environment that was not prepared for her demands and questionings."

"The sociocultural determinations of the country made him leave for a more favorable environment, with the explicit intention of not coming back."

These enunciations about the local can be understood as constructions produced by fixed categories generated by the dominant discourses, that as Edward Said says in his investigation *Orientalism*, generate polar distinctions which produce, for example, that the Oriental becomes more Oriental and the Occidental becomes more Occidental. Said explains it as follows:

dad de un medio no preparado para sus exigencias y cuestionamientos”.

“Las determinaciones socioculturales del país hicieron que partiera con la intención explícita de no regresar y se instalara en un medio más propicio”.

Estas enunciaciones sobre lo local pueden ser entendidas como construcciones producidas por categorías fijas generadas mediante discursos dominantes que, según lo expresa Edward Said en su investigación *Orientalismo*, generan distinciones polarizantes que producen, por ejemplo, que el oriental se vuelve más oriental y el occidental más occidental. Said lo explica de la siguiente manera:

La tendencia deplorable que se basa en distinciones tan rigurosas como son las de “Este” y “Oeste” tendencia que consiste en canalizar el pensamiento hacia un comportamiento, el “Oeste”, o hacia otro, el “Este”. Como esta tendencia ocupa justo el centro de la teoría, la práctica y los valores orientalistas que se encuentran en Occidente, el sentido del poder occidental sobre Oriente se acepta sin discusión, como si de una verdad científica se tratará.³³

The deplorable tendency based on distinctions so rigorous as the ones of “East” and “West”, is a tendency that consists in canalizing thought towards one behavior, the “West”, or towards another, the “East”. Since this tendency occupies the center of the Orientalist theory, praxis and values found in Occident, the sense of Occidental power over East is accepted without discussion, as if it was a scientific truth.³³

This model of distinctions is the same one that, in such a natural way, is assumed when we name the “North” versus the “South”, a binary relation established in the discursive frame of developmentalism and, within it, a bundle of power, knowing and knowledge relations around constructions full of meaning like “development” and “underdevelopment”. These constructions penetrate subjectivities and intersubjectivities from which the “truth” of “modernization” is assumed regularly as a universal norm, which in the case of these practices was embodied through the access to the “wonderful world of the machines”. Although, the materiality of the problems of “underdevelopment”, as Arturo Escobar maintains:

Is not invoked by a body of given knowledge, but was sculpted by the rational discourses of economists, experts in agriculture and public health, nutritionists, planners, communication experts.³⁴

Este modelo de distinciones es el mismo que, de manera natural, se asume cuando se trata de denominar el “Norte” versus el “Sur”, relación binaria establecida en el marco discursivo del desarrollismo y, con ésta, un haz de relaciones de poder, saber y conocimiento en torno a los constructos cargados de significación: “desarrollo” y “subdesarrollo” que permean de manera regular subjetividades e intersubjetividades desde las cuales se asume “la verdad” de la “modernización” como una norma universal que, para el caso de estas prácticas, se encarnó a través del acceso al “maravilloso mundo de las máquinas”. A pesar de lo cual, la materialidad de los problemas del “subdesarrollo,” tal y como lo sostiene Arturo Escobar:

No es conjurada por un cuerpo de conocimientos dados, sino que fue esculpida por los discursos racionales de economistas, expertos agrícolas y en salud pública, nutricionistas, planificadores, expertos en comunicación.³⁴

Y, desde la esfera del arte y la cultura, por artistas y críticos que pusieron en marcha una red de conexiones entre organizaciones internacionales de “ayuda” e institutos de investigación y tecnología para la creación de centros académicos en donde circulaban técnicas y conoci-

And, from the field of art and culture, by artists and critics who put into place a network of connections among international organizations of “assistance” and institutes for investigation and technology, to create academic centers where techniques and knowledge circulated, directed towards the professionalization of artists’ in the use of electronic devices.

CLAEM, *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* of the *Instituto Torcuato di Tella*, created during the decade of the sixties in Argentina, is a particular example of what has been stated. Under the perspective of overcoming the scientific and artistic gap between Latin American and international centers, this institute held cooperative bonds with academic entities to run exchange projects and agreements with universities and organizations from the United States and Europe. Graciela Paraskevaides, Jacqueline Nova and Mesías Manguashca were scholarship holders in this center.³⁵

The existence of institutions for sonic formation in electronic media, like CLAEM, makes us doubt the idea of *the local* as a rough place for the production, rise and spreading of the different uses of the sonic through technologies; since they were widely used by Latin American artists and

mientos que apuntaban a la profesionalización de los artistas en el manejo de los medios electrónicos.

El CLAEM, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, del Instituto Torcuato di Tella, creado en Argentina en la década de los sesenta, es un ejemplo particular de lo expuesto. Bajo la perspectiva de superar la brecha entre el desarrollo científico y artístico latinoamericano, y el alcanzado por los centros internacionales, este instituto, desde sus inicios, mantuvo lazos de cooperación con entidades académicas para poner en marcha proyectos y acuerdos de intercambio con organismos y universidades de Estados Unidos y Europa. Graciela Paraskevaídes, Jacqueline Nova y Mesías Maiguashca fueron becarios de este centro.³⁵

La existencia de instituciones de formación sonora en medios electrónicos, como el CLAEM, pone en tela de juicio la idea de lo local como lugar agreste para la producción, surgimiento y difusión de la diversidad de modalidades del uso de lo sonoro por medio de las tecnologías, dado que éstas fueron utilizadas ampliamente por artistas y músicos latinoamericanos de mitad del siglo XX. La educación formal de enseñanza en técnicas, así como en teorías acústicas y musicales en base a

la experimentación sonora que en el CLAEM se llevaban a cabo, es un ejemplo de ello. A tal punto que un considerable número de creadores y creadoras se beneficiaron de la existencia de ese instituto. El compositor e investigador argentino Ricardo Dal Farra así lo detalla:³⁶

Durante los años 60, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella se convirtió en un importante punto de encuentro para estudiantes y compositores de toda América Latina, quienes allí tuvieron la oportunidad de aprender y compartir experiencias con varios de los más interesantes compositores de la época, como por ejemplo: Luigi Nono, Lannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Vladimir Ussachevsky y Luigi Dallapiccola, entre otros.³⁷

Al parecer, el CLAEM no fue el único centro de formación de artistas interesados en la exploración y experimentación en base al uso de aparatos de reproducibilidad sonora. Dal Farra sostiene que en Latinoamérica algunas universidades, organizaciones estatales o fundaciones privadas apoyaron el uso de los nuevos medios en el arte con sonido. De allí, que estas prácticas tienen en nuestros contextos más de cinco décadas de existencia, producto de lo cual, existe un acumulado

musicians of the mid 20th century. This is shown by the formal education in techniques, as well as in acoustic and musical theories based on sonic experimentation, which took place in CLAEM. A considerable number of composers benefited from this institute. The Argentinean investigator and composer Ricardo Dal Farra says:³⁶

During the sixties, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) from Instituto Torcuato Di Tella became an important meeting place for students and composers of all Latin America, who had the opportunity to learn and share experiences with various of the most interesting composers of the time, like: Luigi Nono, Lannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Vladimir Ussachevsky and Luigi Dallapiccola, among others.³⁷

It seems that CLAEM was not the only center of formation for artists interested in the exploration and experimentation with sonic reproduction devices. Dal Farra states that in Latin America some universities, public organizations or private foundations supported the use of new media in art with sound. That is why these practices have more than five decades of existence in our contexts, and as a product, there is a signifi-



significativo de proyectos diseñados por artistas latinoamericanos, así como una tradición en el manejo de estos formatos.³⁸

No obstante, y como lo indica el propio Dal Farra, muchos de estos proyectos se vieron interrumpidos antes de encontrar el modo de documentar los procesos llevados adelante y de preservar los resultados de lo realizado.³⁹ La constatación de estos argumentos nos permite avanzar hacia la desnaturalización de dispositivos que han operado como mitos dentro de las sociedades eurocéntricas: originalidad y autenticidad, verdades irrefutables que han funcionado como filtros de disciplinamiento y legitimación de unas prácticas que se vuelven hegemónicas en detrimento de otras, cuyo carácter de coetaneidad se ha visto vulnerado en tanto la (auto)jerarquización del espacio temporal de Europa y Estados Unidos como los centros de enunciación y producción simbólica o, como lo explica Aníbal Quijano:

Probablemente tampoco sea coincidencia que, tanto en las artes plásticas, como en la música y la literatura, la gran renovación cultural latinoamericana, que ingresa en esa perspectiva desde la década de los veinte, sea coetánea con el descubrimiento de las artes plásticas y visuales africanas por la vanguardia artística

europea, y la introducción de la música “negra” en los Estados Unidos, todo esto en los primeros y grandes conflictos sociales y políticos de alcance mundial.⁴⁰

No obstante las operaciones y procedimientos de negación de lo simultáneo tienen, a través de discursos que se erigen como universales, una historia de larga duración anclada en el siglo XVI, con la conquista de las América y la exfoliación de África, momento en el que se forjó la construcción no sólo de espacios sino también de subjetividades coloniales. Al respecto Edgard Lander, a quién citaré largamente por la contundencia de sus formulaciones, cuestiona duramente la forma en como se organizaron las geopolíticas de conocimiento a partir de la conquista. Así señala que:

Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio al largo proceso que culminará en el siglo XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organizará la totalidad del espacio y del tiempo —todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados— en una gran narrativa universal.

cant amount of projects designed by Latin American artists, as well as a tradition in the use of these formats.³⁸

Nevertheless, as the same Dal Farra indicates, many of these projects were interrupted before finding a way to document their processes and results.³⁹ The confirmation of these arguments lets us approach the denaturalization of concepts like originality and authenticity, which have operated as myths in Eurocentric societies. This irrefutable truths have worked as legitimacy and disciplinament filters of some practices that turn hegemonic in detriment of others, whose character of simultaneity have been damaged in the (self) hierarchization of the temporal space of Europe and the United States as the symbolic enunciation and production centers. Or, as Anibal Quijano explains:

Probably it is also not a coincidence that in the plastic arts, as well as in music and literature, the great Latin American cultural renovation — which enters this perspective since the decade of the twenties — is simultaneous to European artistic avant-gardes’ discovery of African plastic and visual arts, and the introduction of “black” music in the United States. All these during the first big worldwide social and political conflicts.⁴⁰

Nevertheless, — through discourses built as universal — the denial of operations and procedures of the simultaneous have a long-term history, anchored in the 16th century. That was the time of the conquest of the Americas and the African exfoliation, when colonial spaces, as well as subjectivities, were built. Regarding this, Edgard Lander — who I will quote widely for the force of his formulations — questions strongly how the geopolitics of knowledge were organized through the conquest. Thus, he points out:

With the beginning of colonialism in America, begins not only the colonial organization of the world, but — simultaneously — the colonial constitution of knowledge, languages, memory and the imaginary. It is the beginning of the long process that will end in the 18th and 19th century, when for the first time the totality of space and time will be organized — all the cultures, nations and territories of the planet, present and past — in a great universal narrative. In this narrative, Europe is — or has always been — simultaneously the geographical center and the culmination of the temporal movement. In this early/colonial period, are taken the first steps for the “articulation of cultural differences in chronological hierarchies” and for what Johannes Fabián calls the denial of simultaneity [...] This cons-

En esta narrativa, Europa es -o ha sido siempre- simultáneamente el centro geográfico y la culminación del movimiento temporal. En este período moderno temprano/colonial, se dan los primeros pasos en la “articulación de las diferencias culturales en jerarquías cronológicas” y de lo que Johannes Fabián llama la negación de la simultaneidad [...] Esta construcción tiene como supuesto básico el carácter universal de la experiencia europea, al construirse la noción de la universalidad a partir de la experiencia particular (o parroquial) de la historia europea y realizar la lectura de la totalidad del tiempo y del espacio de la experiencia humana a partir de esa particularidad. Se erige, así, una universalidad radicalmente excluyente.⁴¹

¡Ni Música! ¡Ni Arte! ¡RuldOoOoO!⁴²

Como lo he venido sosteniendo, las prácticas artísticas con sonido en Latinoamérica proliferaron bajo formas de control y conocimiento; es decir, como el otro necesario de la autouniversalización de las vanguardias europeas y norteamericanas de inicio

truction has as its basic premise the universal character of the European experience, by creating the notion of universality based upon the particular (or provincial) experience of European history and performing an interpretation of the totality of time and space of human experience through that particularity. That is how a radical exclusive universality arises.⁴¹

NeltHeR MuSiC! NoR SoUnD! NoOoOolsE!⁴²

As I have stated previously, the artistic practices with sound in Latin America proliferated under ways of knowing and control. That is to say, as the needed *other* in the self-universalization of European and US avant-gardes of the early and mid 20th century. These practices got to the point of facilitating conditions to make possible the discourse of development during the process of change of the systems of values from coloniality to postcoloniality.⁴³

To better exemplify these formulations, we can go back to Nova’s experience with the painter Julia Acuña. Both artists showed together in the exhibit *Luz-Sonido-Movimiento* (*Light-Sound-Movement*) in the Museo

y mediados del siglo XX. Al punto que facilitaron condiciones de posibilidad para que el discurso del desarrollo fuera posible, en el proceso de cambio de los sistemas de valores de la colonialidad a la postcolonialidad.⁴³

Quizá sea pertinente, para ejemplificar de mejor manera estas formulaciones, retomar la experiencia de Nova junto a la pintora Julia Acuña. Las dos artistas presentaron juntas en el Museo de Arte Moderno la exposición *Luz-Sonido-Movimiento*, que consistió en una instalación en la que la luz y el sonido fueron centrales, bajo el propósito de involucrar a las audiencias; premisa que, a decir del crítico colombiano Germán Rubiano, caracteriza este proyecto como el primero realizado en Colombia, desde una perspectiva de arte “interactivo”.⁴⁴

A pesar del trabajo precursor que compositores como Nova aportaron dentro de la escena nacional y continental del arte, el valor de esta empresa, al parecer, no fue más importante que el sentimiento de rechazo que esta generación de artistas experimentó, dada la dificultad de romper con unas previas jerarquías culturales articuladas en torno a la escritura, como sinónimo irrevocable de “civilidad,” que coadyuvaban a entrelazar una lenguas con unos territorios específicos, relación que

de Arte Moderno (*Modern Art Museum*). Their work consisted of an installation in which light and sound were the main features, with the intention of involving the audiences. The Colombian critic Germán Rubiano sustains that this premise locates this project as the first one shown in Colombia with characteristics of “interactive” art.⁴⁴

Despite the prior work of composers like Nova who contributed within the national and continental art scene, it seems that the value of this enterprise was not more important than the sense of rejection perceived by this generation of artists. This was due to the difficulty of breaking with previous cultural hierarchies, articulated around writing as an irrevocable synonym of “civilized”, which contributed to the interlacing of certain languages with certain specific *territories*. Walter Mignolo describes this relation in *Historias locales/diseños globales*, as follows:

The bonds between language and the limits of humanity configured the idea of literature, academic culture and civilization in European modernity. In fact, modernity is characterized and framed in a particular articulation of languages (English, French, German, Italian) and literatures from these languages (with their legacy in Greek and Latin); and academic cultures mainly in English, French and German.⁴⁵

Walter Mignolo, en *Historias locales / diseños globales*, describe de la siguiente manera:

Los lazos entre lengua y los límites de la humanidad configuraron la idea de literatura, cultura académica y civilización en la modernidad europea, de suyo, la modernidad se caracteriza y enmarca en una articulación particular de lenguas (inglés, francés, alemán, italiano) y literaturas de esas lenguas (con sus legados en griego y latín) y culturas académicas principalmente en inglés, francés y alemán.⁴⁵

La preponderancia de los conocimientos surgidos de estas lenguas se diseminó a lo largo y ancho de lo que Immanuel Wallerstein y, luego, Walter Mignolo llaman sistema mundo moderno colonial y, con ello, un régimen de disciplinamiento, corrección y control, encarnados en un modelo “civilizado” que estableció correlaciones geo-culturales y geo-lingüísti-

The predominant knowledge that emerged from these languages was widely spread through what Immanuel Wallerstein, and then Walter Mignolo, called the modern colonial world system, and within it, a régime of disciplinment, correction and control, embodied in a “civilized” model that established geocultural and geolinguistic correlations, where the limits

of “geography”, as well as of “humanity”,⁴⁶ were conformed. Meanwhile, the dominant configuration of the geopolitics of knowledge was set up. Returning to Mignolo’s statements:

The process of the intellectuals who lived in the part of the planet that started to inscribe itself as Europe — and as a territory where the human civilization reached its higher levels — placed a great incentive in the literary as a distinctive sign of the idea of “civilization” that the intellectuals from the Renaissance and the Enlightenment had formed for themselves.⁴⁷

cas en las que se fueron conformando, tanto los límites de la “geografía” como los de la “humanidad”.⁴⁶ Al tiempo que se instauraron las configuraciones geopolíticas de conocimiento dominantes. Retomando los planteamientos de Mignolo, se trataba de lo siguiente:

El proceso de los intelectuales que vivían en la parte del planeta que comenzó a auto inscribirse como Europa y como un territorio en el que la civilización humana alcanzaba sus más altas cotas, ponían un gran incentivo en las “letras” como signo distintivo de la idea de “civilización” que habían forjado para sí mismos los intelectuales del Renacimiento y la ilustración.⁴⁷

La escritura ensartada entre los lazos de las “lenguas” y sus “límites”, fue el modelo a seguir a la hora de establecer las jerarquías culturales consolidadas bajo el sistema binario de diferencias coloniales “civilización - barbarie” basado en una matriz racia-

Writing, placed between the links of the “languages” and their “limits”, was the model to follow at the time of establishing cultural hierarchies consolidated under the binary system of colonial differences — “civilization”, “barbarism” — based on a racial matrix from which the modern-colonial States were configured, through the stiffness and linearity

of graphological writing as the “only” way of knowledge production. On this matter, the Argentinean Aníbal Ford, in *Navegaciones, Comunicación, cultura y crisis*, sustains:

It is evident that the modern states hierarchized writing almost as the only way of communication and information, displacing other forms and channels. Somehow, our culture blocked the reflection and knowledge about corporal perception, kinesics and proxemics, the role of the senses in our day-to-day experience. It is true that these means break up the hegemony of writing.⁴⁸



lizada desde la cual se configuraban los estados modernos-coloniales, mediante la rigidez y linealidad de la escritura grafológica como la “única” forma de producción de conocimiento. De suyo, el argentino Aníbal Ford, en *Navegaciones, comunicación, cultura y crisis*, sostiene que:

Es bastante evidente que los estados modernos jerarquizaron la escritura casi como única forma de comunicación y de información, desplazando otras formas, otros canales. De alguna manera nuestra cultura bloqueó la reflexión, el conocimiento sobre la percepción corporal, kinésica y proxémica, el rol de los sentidos en nuestra experiencia cotidiana. Lo cierto es que los medios rompen la hegemonía de la escritura.⁴⁸

Sin lugar a dudas, la hegemonía de la escritura, y con ella, la del libro, no produjo sólo el desplazamiento, si se puede decir de esta manera, de los lenguajes corporales. Sin embargo, quedarnos en esta argumentación sería volver sobre códigos binarios como cuerpo/mente; civilización/barbarie y, de alguna manera, asumir como ciertos los andamiajes ideológicos que el eurocentrismo ha establecido entre “conocimiento”

y “razón” versus el “color de la piel”. Y, tal y como Frantz Fanon lo describe:

El colonialismo que ha matizado sus esfuerzos, no ha dejado de afirmar que el negro es un salvaje y el negro no era para él ni el angolés ni el nigeriano. Hablaba del negro. La condenación del colonialismo es occidental, la afirmación del colonialismo de que la noche humana caracterizó el período precolonial se refiere a todo el Continente Africano.⁴⁹

En este orden de ideas, si la escritura occidental se sostuvo como única forma de producción de conocimiento, fue por la subalternización de personas cuyas lógicas fueron y siguen siendo ubicadas y clasificadas, por ejemplo, como “orales”; operación sin la cuál no habría sido posible todo el grueso del pensamiento occidental. Sin ahondar sobre esta problemática, que merece un mayor detenimiento, me interesa hablar, por ahora, de la proximidad que, tanto Nova como Maiguashca, referentes centrales para el campo de las prácticas artísticas con sonido, exploraron en el uso de los medios de reproducibilidad sonora. Lo cual a nuestro juicio, debe leerse como la sucesión de una serie de intentos por socavar la hegemonía lineal de la escritura, no sin producir como

Without a doubt, the hegemony of writing — and within it, of the book — did not just produce the displacement of body languages. However, to stay in this argument would be to go back over binary codes like body/mind, civilization/barbarism, and somehow assume as true the ideological structures that Eurocentrism has established between “knowledge” and “reason”, versus the “color of the skin”. And, as Frantz Fanon describes:

Colonialism, which has tempered its efforts, has not stopped from affirming that a black person is a savage, and in its view a black person for it was neither Angolan nor Nigerian. It referred to the “Negro”. The condemnation of colonialism is Occidental; colonialism’s affirmation that the human night characterized the pre-colonial period refers to the whole African continent.⁴⁹

Following these ideas, if Occidental writing was held as the only way of production of knowledge, it was by the subalternization of people whose logics were and still are located and classified, for example, as “oral”. This operation made possible the whole body of Occidental thought. Without digging into these matters (which need a broader discussion), for the moment I am interested in referring to the circumstance

that two significant characters in the field of artistic practices with sound, Nova and Maiguashca, explored the use of various media for sonic reproduction. To me, this has to be understood as the succession of a series of attempts to undermine the lineal hegemony of writing, not without producing the effect of a certain cultural schizophrenia in this generation of creators, manifested by the tension between the ways of talking, imagining and visualizing Latin America,⁵⁰ and the interesting and innovative incorporation of non-written and updated means from the art institution.

The kind of practice that Mesías Maiguashca generated between the decades of the sixties and seventies is a clear example of this. He did Ayayayayay, a sonic piece of electroacoustic music, done with radio technologies: two multiple track machines of four channels, which conditioned the elaboration of the montage that couldn’t be anything but manual (via scissors). To Maiguashca, this project is an autobiographical collage of his life. As he describes:

I lived in the highlands, so all the sounds of Ayayayayay come from the highlands; I lived in the markets, all the voices that are there come from the markets; I lived in the era of president Velasco Ibarra, so he

efecto, entre esta generación de creadores, una suerte de esquizofrenia cultural manifestada por la tensión entre las formas de hablar, imaginar y visualizar Latinoamérica,⁵⁰ y la incorporación, interesante y novedosa, de medios no escritos y no decimonónicos dentro de la institución arte.

El tipo de práctica que Mesías Manguashca generó, entre las décadas de los sesenta y setenta, es un claro ejemplo de ello. Él realizó Ayayayayay, una pieza sonora de música electroacústica hecha con tecnologías de la radio: dos máquinas multipista de cuatro canales, lo cual condicionaba la elaboración del montaje que no podía ser sino manual (mediante tijeras). Para Manguashca, este proyecto es un collage autobiográfico de su vida. Como el mismo lo describe:

Yo viví, en la Sierra, así que todos los sonidos de Ayayayayay vienen de la sierra, yo viví en los mercados, todas las voces que están allí son de los mercados, yo vivía en la época de Velasco Ibarra, entonces él está presente. Tomé todos estos elementos y los recompose a mi manera, con sonidos electrónicos.⁵¹

La utilización de los medios sonoros de reproducibilidad tecnológica

is present. I took all these elements and recomposed them my way, with electronic sounds.⁵¹

The use of sound reproduction media by Manguashca let him become one of the pioneers in working with the recorded document. Ayayayayay is a product of this process.

The same way in which people use their eyes and live with the photographic camera integrated to their lives, I worked with sound and started to record it all.⁵²

Sonic documentation was one of the usual exercises among these practices; the recorder replaced the pencil and paper. It is possible that the introduction of these substitutions was difficult to digest for the hegemonic local discourses, and for certain conservative fractions of the intellectual elite, articulated around the Eurocentric tradition of writing. In this same sense, Víctor Vich and Virginia Zavala, in their work *Oralidad y Poder, herramientas metodológicas*, drawing a parallel between the rise of the European national states — and with them the installation of oral texts as national identity devices — and the appearance of Latin American states, conclude that:

por parte de Manguashca, propició que él fuese uno de los pioneros en trabajar el documento grabado. Ayayayayay es producto de este proceso.

De la misma manera en que la gente que usa sus ojos y vive con la cámara fotográfica integrada a su vida, trabajé con el sonido y empecé a grabarlo todo.⁵²

La documentación sonora que fue uno de los ejercicios habituales entre estas prácticas; se suplantó el lápiz y el papel por la grabadora. Es posible que este emplazamiento de sustituciones haya sido problemático de asumir para los discursos hegemónicos locales, y ciertas fracciones conservadoras de la elite intelectual, articuladas en torno a la tradición eurocéntrica de la escritura. En este mismo sentido, Víctor Vich y Virginia Zavala, en su trabajo: *Oralidad y Poder, herramientas metodológicas*, al hacer un paralelo entre el surgimiento de los Estados nacionales europeos y, con ellos, la instalación de los textos orales como dispositivos de identidad nacional, y la aparición de los Estados latinoamericanos, concluye que:

En América Latina, sin embargo, este proceso fue muy diferente por-

Nevertheless, in Latin America this process was very different, because here the construction of National-States was directly related to the “literate project” of a group of lettered men, who adopted Occidental culture as the only source of civilization. For them, only the Occidental disseminated culture, and therefore was the only one destined to build a public space. As it is known, for the learned Latin American intellectuals the indigenous culture was not important, and their symbolic practices had a minimum importance, when they were not rejected. If we now know that the political contexts are the ones that finally structure a literary canon in Latin America, such a project was the construction of an illusionary unity where that was really impossible. Here, the esthetic laws were imposed in a violent way and it is not hard to confirm that the literary canon turned into a kind of political plan.⁵³

So, a “racialized” system was possible, from which the term culture was determinant. The dominant symbolic production — inscribed in the written — was established as the reference point of “high culture”; this construction determined the orality of other logics of knowing, being and power, as “popular culture”. That’s why Santiago Castro Gómez sustains that the “lettered” modernity has to be read as a racialized matrix

que aquí la construcción de los Estados-nacionales se encontró directamente relacionada con el “proyecto letrado” de un conjunto de hombres ilustrados que asumieron la cultura occidental como la única fuente de civilización. Para ellos, sólo lo occidental era lo que difundía la cultura y, por tanto, lo único destinado a construir un espacio público. Como se sabe, para los intelectuales letrados latinoamericanos la cultura indígena carecía de importancia y sus prácticas simbólicas, cuando no despreciadas, tenían una importancia mínima. Si ahora sabemos que los contextos políticos son los que finalmente estructuran un canon literario en América Latina dicho proyecto fue el de construcción de una ilusoria unidad ahí donde aquello era realmente imposible. Aquí, las leyes estéticas se impusieron de manera violenta y no es difícil constatar que el canon literario se convirtió en una especie de plan político.⁵³

De esta manera, fue posible un sistema racializado desde el cual el término cultura fue determinante. Así, la producción simbólica dominante, inscrita en lo letrado, se estableció como el referente de la “alta cultura”, constructo desde el cual se determinó la oralidad de lógicas *otras* de saber, hacer y poder, las mismas que serían inscritas como “cultura popular”. De ahí, que Santiago Castro Gómez sostenga que la moderni-

dad “ilustrada” debe ser leída como una matriz racializada de formulaciones y constructos jerárquicos desde los cuales se articuló la noción tradicional de cultura. En sus propias palabras, se trata de la siguiente cuestión:

La modernidad ilustrada se basa en el concepto tradicional de cultura, de manera que se entendía la cultura como ejercicio de libertad humana, tesis en la que subyace la noción racista hegeliana de las formas culturales: las que se acerquen más a la naturaleza tienen un grado de dignidad mucho menor que aquellas que hacen abstracción de sí mismas. Esto debido a que la naturaleza pertenece al grado de la necesidad y el espíritu al grado de la libertad, de manera que las religiones que practican cultos naturalistas son inferiores a las que practican el cristianismo debido a que éste posee un concepto más abstracto de la divinidad.⁵⁴

Para Castro Gómez, estos mismos postulados se equiparan a las manifestaciones artísticas, desentrañando así la segunda característica del concepto tradicional de cultura, la llamada “cultura alta” sobre la “cultura popular”. En este sentido, y siguiendo con el mismo autor:

ESTUDIOS SONOROS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 43 | SONIC STUDIES FROM THE ANDEAN REGION

of hierarchical formulations and constructions that articulated the notion of traditional culture. In his own words:

Lettered modernity is based on the traditional concept of culture, so culture was understood as an exercise of human freedom. Underlying this thesis is the Hegelian racist notion of cultural forms: the ones that are closer to nature have a much lesser degree of dignity than the ones that create an abstraction of themselves. Nature belongs to the degree of need and the spirit belongs to the degree of freedom, therefore religions that practice naturalist cults are inferior to the ones that practice Christianity, because this one has a more abstract concept of the divine.⁵⁴

For Castro Gómez, these same postulates match the artistic manifestations, unraveling the second characteristic of the traditional concept of culture, the so-called “high culture” over the “popular culture”. In this sense, and still with the same author:

The strictly lettered forms of culture are placed in nineteenth century music, literature, philosophy, historiography and fine arts, which from the phenomenological point of view are higher, given that

through them, man can see himself and recognize his spiritual vocation; the human groups that have not obtained access to the reflexivity of high culture, remain anchored in childhood and are in need of enlightenment.⁵⁵

These theories concern us, for they let us propose that in the decade of the sixties in Quito and Bogota, the surrounding notions of “high culture” and “popular culture”⁵⁶ made it difficult to build suitable arenas where the sonic experimental practices could circulate in a more satisfactory manner. Precisely because they were not considered as part of the artistic or musical registries, nor as something identifiable from their dominant other: the paradigm of “popular culture”. So these practices took place in the margin of the catalogue of the literate and popular formulations. Nevertheless, the subjects of these practices started to act as influences in culture. In Bogota, for example, the sonic explorations that emerged were a product of individual and sporadic interests that, as the sonic artist Mauricio Bejarano affirms:

They had a particular academic and musical context that let them “discover” new means of electroacoustic expression and do incursions with some essays and projects. Under these conditions the

Las formas propiamente letradas de la cultura se sitúan en la música decimonónica, literatura, filosofía, historiografía y bellas artes, que desde el punto de vista fenomenológico son más elevadas, puesto que a través de ellas el hombre puede volver sobre sí mismo y reconocer su propia vocación espiritual, los grupos humanos que no han logrado acceder a la reflexibilidad de la cultura alta, permanecen anclados en la “minoría de edad” y se hallan necesitados de iluminación.⁵⁵

Estas teorías nos conciernen en tanto nos permiten sugerir la cuestión de que, en la década de los sesenta, en Quito y Bogotá, los constructos de “alta cultura” y de “cultura popular” circundantes,⁵⁶ dificultaron la constitución de escenarios propicios para que las prácticas de experimentación sonora pudieran circular de manera más satisfactoria, precisamente porque no eran consideradas como parte de los registros artísticos o musicales, pero tampoco como lo identificable dentro de su *otro* dominante el paradigma de la “cultura popular”, por lo que estas prácticas se efectuaron al margen del catálogo de las formulaciones letradas y populares. Pese a lo cual, los sujetos de estas prácticas empiezan a desenvolverse como gestores culturales. En Bogotá, por ejemplo, las exploraciones sonoras que surgieron fueron producto de intereses

individuales y esporádicos que, según lo afirma el artista sonoro Mauricio Bejarano:

Tuvieron un contexto académico y musical particular que les permitió “descubrir” los nuevos medios de expresión electroacústica e incursionar con algunos proyectos y ensayos, bajo estas condiciones se inscriben las experiencias de Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Fabio González Zuleta, Jacqueline Nova Sondag y Francisco Zumaqué, los trabajos electroacústicos, producidos por esta generación, no encontraron cabida o divulgación alguna en el país, esta función estuvo siempre en sus propias manos, Jacqueline Nova es un claro ejemplo de ello.⁵⁷

Nova, precisamente, es una de las primeras en gestionar espacios de difusión en la Radio Nacional de Colombia, lo cual indica que, desde la década de los sesenta, la radio era vista como una plataforma posible de difusión para la experimentación sonora. La compositora Ana María Romano así lo explica:

Jacqueline Nova al mismo tiempo de crear, realizar y gestionar su trabajo y el de sus colegas difundió la producción sonora median-

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 44 | SoNiC StUdIES FROM THE ANDEAN REGION

experiences of Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Fabio González Zuleta, Jacqueline Nova Sondag and Francisco Zumaqué came to pass. The electroacoustic works produced by this generation, did not find any place or disclosure in the country; this function was always in their own hands, Jacqueline Nova is a clear example.⁵⁷

Nova was precisely one of the first ones to manage spaces of diffusion in the *Radio Nacional de Colombia*, which shows that since the sixties, the radio was seen as a possible platform for the diffusion of sonic experimentation. The composer Ana María Romano explains:

While creating, carrying out and managing her colleagues’ and her own work, Jacqueline Nova disseminated sonic production through different media such as the radio cycle “Asimetrías”, broadcast by the Radiodifusora Nacional de Colombia. For her, the diffusion was taken on as part of the “commitment to the era”, a responsibility she constantly claimed.⁵⁸

Simultaneously, Mesías Maiguashca *struggled* with the audiences of the

aristocracy of Quito, for whom his work was assimilated as part of a daring and incomprehensible experience:

[...] For the Quito “aristocracy”, the “universal music” was already complete with the European composers of the nineteenth century, something like the end of musical history. Schönberg, Stockhausen, Boulez, not to mention the twentieth century classics, were stuck in the waiting room. For this way of thinking, the mere idea of a native musician pretending to create a new project was a nameless insolence, something out of place, or in the best of cases, simply a worthless ingenuousness. If the same Schönberg did not fit in their “universal music”, how could someone from the “colony” dare to?⁵⁹

Still with Walter Mignolo, this time in concordance with Thiong’o, we can argue that the conditions for the establishment of esthetic knowledge and norms do not come from the result of a transcendental subject that determines so, but are universally established thanks to historical subjects situated in diverse cultural centers.⁶⁰ According to this, the discursive constructions are not given natures, but rather hegemonic cultural constructions. As Foucault says:

te diversos medios como el ciclo radial “Asimetrías” transmitido por la Radiodifusora Nacional de Colombia. Para ella la difusión fue asumida como parte del “compromiso con la época”, responsabilidad que constantemente reivindicó.⁵⁸

Simultáneamente, Mesías Maiguashca batallaba con los públicos de la “aristocracia” quiteña quienes, cada vez que audicionaban su trabajo, lo asimilaban como parte de una experiencia osada e incomprensible:

[...] Para la “aristocracia” quiteña la “música universal” ya estaba completa con los compositores europeos del siglo XIX, algo así como el fin de la historia en música, Schöberg, Stockhausen, Boulez, para no mencionar sino los clásicos del siglo XX, quedaban así en el andén. Dentro de este razonamiento, la sola idea de que un músico nativo pretendiera crear un nuevo proyecto, resultaba un atrevimiento sin nombre, algo fuera de lugar o en

No natural taxonomy has been exact, perhaps with the exception of fixism. There is not an economy of exchange and utility that has been true, without the preferences and illusions of a merchant bourgeoisie. The classical taxonomy or the analysis of richness — as have effectively existed and have constituted historical figures — share objects, enunciations, concepts and theoretical choices in an articulated but indissociable system.⁶¹

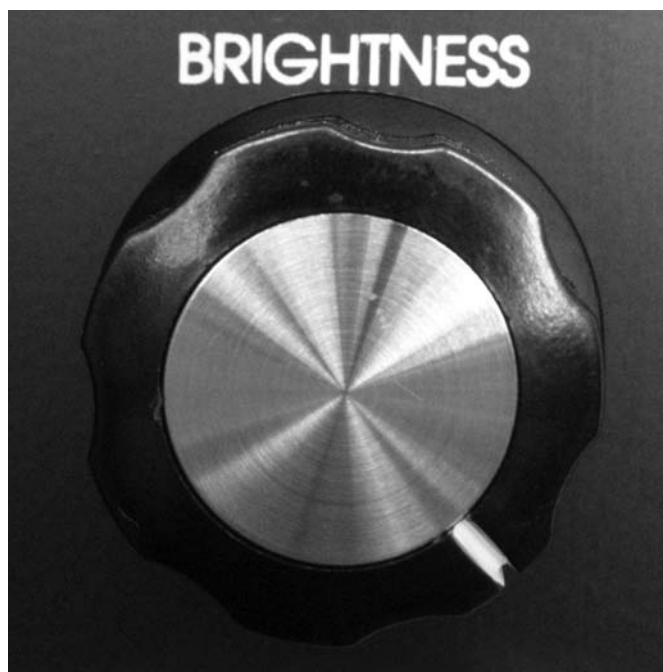
Based on these postulates, we can argue that there does not exist true/original art or true/original music, but that a certain number of material supports and techniques were preserved; the book is an example.⁶² Certain specific institutions — art, among many others — are the ones that produce policies of truth and/or rules of control, that through certain stationary and hierarchical modes, make possible the existence of a field where the politically correct symbolic productions take place.

el mejor de los casos, simplemente una ingenuidad deleznable. Si el mismísimo Schönberg no entraba en su “música universal”, cómo podría alguien de la “colonia” osar.⁵⁹

Siguiendo con Walter Mignolo, esta vez en consonancia con Thiong’o, se podría argumentar que las condiciones para que el conocimiento y las normas estéticas se establezcan de forma universal, no devienen del resultado de un sujeto trascendental que así lo determina, sino que se establecen universalmente gracias a sujetos históricos situados en diversos centros culturales.⁶⁰ Según lo cual, las construcciones discursivas

no son naturalezas dadas sino construcciones culturales hegemónicas; de manera que, a decir de Foucault:

No hay una taxonomía natural que haya sido exacta con la excepción quizá del fijismo; no hay una economía del intercambio y de utilidad que haya sido ver-



So, in the local contexts, the artistic practices with sound were not functional for the disciplinary régime of the national states of Ecuador and Colombia. States based on the literate project, part of which were the matters of identity anchored in the binary code of “high culture” and “popular culture”, as well as conserva-

tive postures from the right, and the displacement of Marxist ways. A matrix from which literature, nineteenth century music and fine arts were decisive exercises in the “literate” practices, while the “popular” knowledge entered the homogenizing axis of folklore.

Apparently any expression done outside these formalisms was not compatible with the speech of national identity. Despite which, the artistic practices with sound were equally articulated around what Víctor Manuel Rodríguez considers was a dominant axis among the artistic practices: the modernist idea of art as the representation of local mat-

dadera sin las preferencias e ilusiones de una burguesía comerciante. La taxonomía clásica o el análisis de la riqueza tales como han existido efectivamente, y tales como han constituido figuras históricas, comparten, en un sistema articulado pero indisoluble, objetos, enunciaciones, conceptos y elecciones teóricas.⁶¹

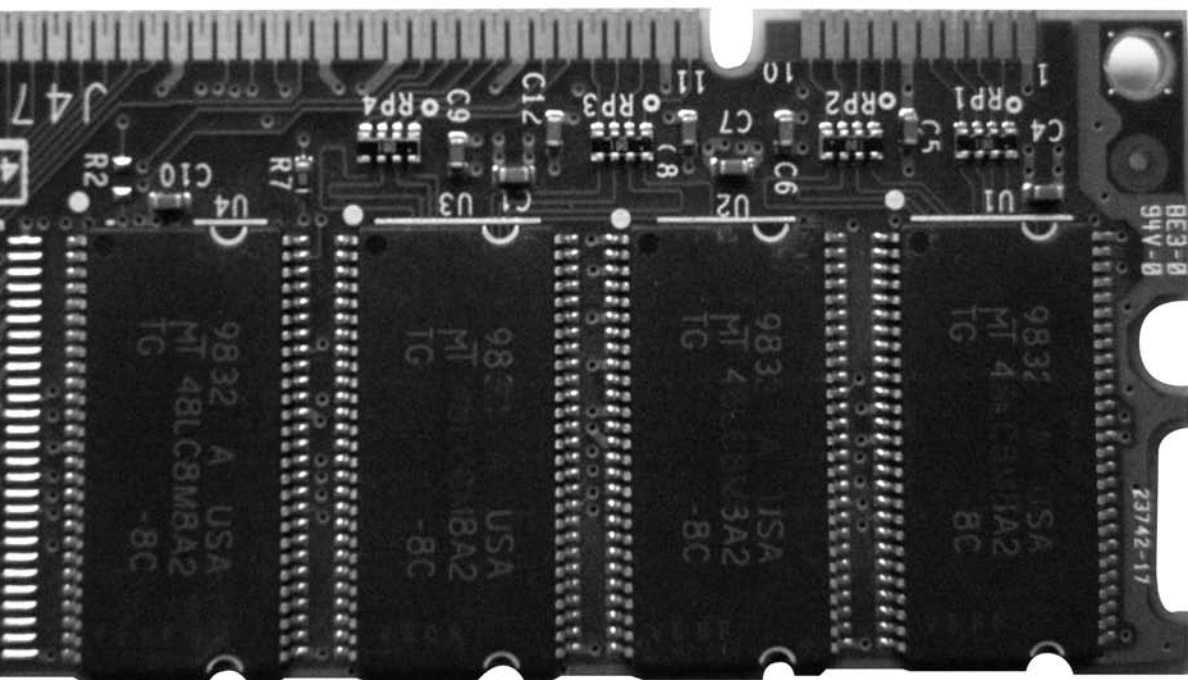
En base a estos postulados, se podría sostener que no existe un arte verdadero/original o una música verdadera/original, si no que se conservaba un cierto número de soportes y técnicas materiales, de las cuales, el libro no es, se entiende, más que un ejemplo.⁶² Ciertas instituciones específicas -entre muchas otras el arte-, son las que a través de ciertas modalidades estatutarias y jerárquicas, producen políticas de verdad y/o reglas de control que posibilitan la existencia de un campo en el que se efectúan producciones simbólicas políticamente correctas. De manera que las prácticas artísticas con sonido, en los contextos locales, no resultaban funcionales para el régimen disciplinario de los Estados nacionales de Ecuador y Colombia, forjados en el proyecto letrado, del cual hacían parte, tanto posturas conservadoras de derecha como el desplazamiento de ejes marxistas y cuestiones de identidad ancladas en el código binario de “alta cultura” y “cultura popular”, matriz desde la cual la literatura, la música decimonónica y las bellas artes eran ejer-

cicios decisivos de las prácticas “letradas”. Al tiempo que los conocimientos “populares” entraban en el eje homogenizante del folclor.

Cualquier expresión que se ejecutase por fuera de estos formalismos, aparentemente resultaba incompatible con el discurso de la identidad nacional, a pesar de lo cual las prácticas artísticas con sonido estaban igualmente articuladas en torno a lo que Víctor Manuel Rodríguez considera fue un eje dominante entre las prácticas artísticas: la idea modernista del arte como representación de asuntos locales vistos como drama social o como paisaje exótico.⁶³ En este mismo sentido, Mesías Maiguashca manifiesta que:

Cuando yo tocaba Ayayayayay en Europa la gente decía que es muy exótica, les gustaba los sonidos. Inclusive como hay mucho texto que no tiene traducción hice un montaje visual, lo que para el europeo se traducía más en un proyecto de turismo: ¡Esos países qué lindos! ¡Muy exóticos!.⁶⁴

Lo cual podría llevarnos a considerar que, en contraposición a esta mirada exotizante y en últimas vigilante, dada por el determinismo tecnológico de la época, bajo la ilusión del “avance social”, mirada que operó



ters from the point of view of the social drama or the exotic landscape.⁶³ In this same sense, Mesías Maiguashca suggests that:

When I played Ayayayayay in Europe, people used to say that it was very exotic, that they liked the sounds. Since there is a lot of text that does not have a translation, I did a visual montage, which for the European was translated more as a tourism project: How nice those countries! Very exotic!⁶⁴

This could lead us to consider that, in contraposition to this exotizing and even vigilant gaze – possible through the technological determinism of the time, under the illusion of

como dispositivo regulador de estas prácticas, propuestas como las de Maiguashca de alguna manera emergieron como estrategias suplementarias y emergentes. Desplazando así la mirada vigilante y panóptica del despliegue del campo discursivo del desarrollo, mediante mecanismos de camuflaje y apropiación. De ser así, acerquémonos a las tesis propuestas por Homi Bhabha en *El mimetismo y el hombre*.

Bhabha, al hablar de los efectos de la economía conflictiva que se genera dentro del discurso colonial, caracterizados por las formas de vigilancia y control que éstas producen, sostiene que el mimetismo es una forma de revelar algo, lo distinto “al sí mismo”. El mimetismo es camuflaje, no tiene que ver con la armonización sino con el malestar dado por la ironía que se produce en el mimetismo y la repetición es una relación de doble acción que va más allá de lo que puede sospechar el sistema de la política colonial, cuyo mandato es el deseo del *otro* reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Este *otro* devuelve a la mirada vigilante de disciplinamiento y control, una mirada de sí mismo incompleta y descentrada. En palabras del propio autor:

En este giro cómico de los altos ideales de la imaginación colonial

“social advance”, look that operated like regulation dispositive of these practices — proposals like Maiguashca’s somehow appeared as supplementary and emergent strategies. Through camouflage and appropriation mechanisms, they displace the vigilant and panoptic gaze of the unfolding discursive field of development. If so, let’s get closer to Homi Bhabha’s proposals in *El mimetismo y el hombre*.

When referring to the effects of the conflictive economy that is generated inside the colonial discourse, characterized by the forms of vigilance and control they produce, Bhabha argues that mimetism is a way to reveal something: the different “to one’s self”. Mimetism is camouflage, it does not have to do with harmonization but with the uneasiness produced by the irony created in mimetism, and repetition is a double action relation that goes beyond what the system of colonial politics can suspect, whose mandate is the desire of the *reformed other*, recognizable as subject of a difference that is almost the same but not exactly. This *other* returns to the vigilant gaze of disciplinement and control an incomplete and uncentered vision of himself. In the same author’s words:

a sus bajos efectos miméticos literarios, el mimetismo emerge como una de las estrategias más elusivas y eficaces del poder y del conocimiento colonial.⁶⁵

A partir de estas consideraciones, sugiero que la práctica de Mesías Maiguashca se sitúa dentro de un tipo de práctica categorizada por Víctor Manuel Rodríguez, como:

[...] una rica escena poscolonial que desestabilizó el carácter oposicional con el que se ha representado la cultura en la Guerra Fría y esbozó formas de luchas culturales suplementarias, ésas que se adicionaron al discurso hegemónico pero que no aumenta la grandeza de la historia y la tradición, sino que le recuerda su carácter incompleto y no originario.⁶⁶

Tal formulación se manifiesta, por ejemplo, en el cómo Maiguashca se apropia del discurso dominante, tanto de las vanguardias europeas como estadounidenses. Así, el carácter oposicional que Maiguashca despliega en su práctica se traduce a una forma de repetición de los mecanismos de estos discursos dominantes que rebasan en Ayayayayay, el uso de los dispositivos tecnológicos hacia una exposi-

In this comical turn of the high ideals of colonial imagination to their low mimetic literary effects, mimetism emerges as one of the most elusive and effective strategies of colonial power and knowledge.⁶⁵

Based on these considerations, I suggest that Mesías Maiguashca’s practice fits into a kind of practice categorized by Víctor Manuel Rodríguez as:

[...] a rich postcolonial scene that disestablished the oppositional character with which culture in the Cold War has been represented, and sketched forms of supplementary cultural fights: the ones that added themselves to the hegemonic discourse but do not increase the greatness of history and tradition, they rather remind it of its incomplete and unoriginal character.⁶⁶

Such formulation is manifested, for example, in how Maiguashca appropriates the dominant discourse of both European and US avant-gardes. So, the oppositional character that Maiguashca unfolds in his practice is translated to a form of repetition of the mechanisms from these dominant discourses that in Ayayayayay go beyond the use of technological devices towards an exposition of official sonorities as the voice of the

ción de sonoridades oficiales como la voz del entonces presidente Velasco Ibarra, el himno nacional; los sonidos de la naturaleza, conversaciones y fiestas, así como la intervención de la música que fija la identidad andina como “doliente”, efectivamente, más el emplazamiento de sonidos electrónicos.

Esta doble articulación que se produce entre el mimetismo de los discursos oficiales del arte modernista, y las expresiones sonoras y culturales, desestabiliza los constructos de originalidad, unicidad y autenticidad desde los cuales opera el discurso moderno-colonial del arte; razón por la cual la práctica de Maiguashca surge como una posibilidad suplementaria y oposicional frente a los discursos dominantes de la hegemonía cultural.

De manera que la complejidad del momento en el que surgen estas prácticas, de las cuales he intentado explorar dos, Mesías Maiguashca y Jacqueline Nova, ejercicio que lejos de querer establecerse como un modelo que regule las heterogeneidades posibles de la generación de los sesenta electrónicos, de alguna manera nos permite categorizar cuestiones aleatorias como las siguientes: que no se estableció de manera regular, como sí sucede en otros campos de producción simbó-

lica, un dialogo regional y continental.⁶⁷ Que la proliferación de estas prácticas se ejerció bajo una doble articulación: primero, como la heterogeneidad radicalmente diferente del discurso cultural y artístico localmente imperante; segundo, como una forma de apropiación dada por el colonialismo cultural que posibilitó, por un lado, que las vanguardias europeas y norteamericanas se instaurasen como universalmente aceptables, discurso que, al mismo tiempo, fue desestabilizado por su carácter incompleto y no originario. Más allá de lo cual, se establecieron formas insipientes de imaginar los cruces entre los órdenes disciplinares del arte, la ciencia, la tecnología y sus respectivas construcciones: teorías artísticas, categorías estéticas y técnicas científicas. Y cuyo resultado es el uso actual del software electrónico para la creación, bajo un nuevo universal deseado: las artes electrónicas y digitales.⁶⁸ Constante que fija, hoy por hoy, los mecanismos dominantes sobre los cuales se desarrolla la mayor parte de la escena sonora-experimental, que abastece parte de los requerimientos “postmodernos” basados en la estetización exacerbada de lo cotidiano, en un mundo globalizado y ascendentemente integrado a mercados hegemónicos.⁶⁹

then president Velasco Ibarra, the national anthem; the sounds of nature, conversations and parties; as well as the intervention of the music that sets the Andean identity as “sorrowful”; plus of course the emplacement of electronic sounds.

This double articulation that is produced between mimetism of the official discourses of modernist art, and sonic and cultural expressions, disestablishes the constructions of originality, unity and authenticity from which modern-colonial art discourse operates. For this reason, Maiguashca’s practice emerges as a supplementary and oppositional possibility against the dominant discourses of cultural hegemony.

I have tried to explore two cases from this complexity of the moment when these practices emerge: Mesías Maiguashca and Jacqueline Nova. Far from wanting to become a model that regulates possible heterogeneities from the generation of the electronic sixties, this exercise somehow lets us categorize aleatory matters such as: that a regional and continental dialogue⁶⁷ was not established in a regular way, as happened in other fields of symbolic production. The proliferation of these practices took place under a double articulation: first, as the radi-

cally different heterogeneity from the locally imperative cultural and artistic discourse; second, as a form of appropriation given by cultural colonialism that made possible for the European and US avant-gardes to install as universally accepted a discourse that at the same time was disestablished for its incomplete and unoriginal character. Beyond that, incipient ways of imagining exchanges between the disciplinary orders of art, science, and technology and their respective constructions were established: artistic theories, esthetical categories and scientific techniques. Their result is the current use of electronic software for creation, under a new desired universal: the electronic and digital arts.⁶⁸ A constant that these days establishes the dominant mechanisms by which most of the experimental-sonic scene is developed, which supplies part of the “postmodern” requirements based in the exacerbated esthetization of everyday life, in a globalized world increasingly integrated with hegemonic markets.⁶⁹

- 1 Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985.
- 2 Quevedo, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, DF, México, UPN, 2000, pp. 20.
- 3 Rodríguez, Víctor Manuel, conversación telefónica, Bogotá-Colombia, 2005.
- 4 Consideramos que el campo de lo sonoro tiende a articularse desde diferentes tradiciones y disciplinas como la música experimental académica, la música experimental no académica, las artes visuales, la arquitectura, las experimentaciones radiofónicas. Todas estas perspectivas se sitúan en el régimen discursivo del arte.
- 5 El título hace referencia a las máquinas sonoras que Luigi Russolo con la ayuda del músico y pintor Ugo Piatti realizó. Dichas máquinas fueron denominadas por Russolo *Intonarumori* (entonaruidos).
- 6 Escobar, Arturo, *La invención del desarrollismo en Colombia: lecturas de economía*, No 20 ISSN 0120-2596, editada por el Departamento de Economía y el Centro de Investigaciones Económicas -CIE- Facultad de Ciencias Económicas Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, mayo-agosto 1986, pp. 9-35.
- 7 El patrocinio del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento fue central para esta misión. El carácter del programa propuestos por la Misión Currie se basaba en las ideas de cambiar el enfoque económico colombiano, para ello una serie de exigencias, que se traducían en reformas y mejoras para Colombia, tenían como horizonte un programa global de desarrollo que apuntaba a sacar a los colombianos del círculo vicioso de pobreza en la que casi por "voluntad propia" se habían sumido: mala salud y baja productividad. Apuntando a la optimización de la

salud, alimentación, vivienda y productividad como el principio sobre el cual se habría de romper con este círculo vicioso. Las mejoras además estaban garantizadas por el equipamiento mediante donaciones técnicas y financieras que los países desarrollados y su entidades internacionales tenían como estrategia para los países subdesarrollados. Era entonces Colombia para esta empresa un ejemplo a seguir para el mundo no desarrollado. Ver más en Escobar Arturo, 1986. pp. 9-35

- 8 *Ibid.*, p.22.
- 9 Ver más en Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, Madrid, España, Ediciones Akal 2003, pp. 19 -107 / 355 -390.
- 10 En este contexto se creó la Facultad Latinoamérica de Ciencias Sociales FLACSO en 1957, que actualmente, en algunos países como en el Ecuador ponen en marcha proyectos y programas circunscritos dentro del marco de estrategias de seguridad que Estados Unidos despliega en la Región Andina. Solo así se puede entender que, en el marco del Plan Colombia, por ejemplo, se haya firmado un convenio de cooperación con el Colegio Interamericano de Defensa, CID, suscrito por el General Mayor Keith Huber, director del CID; y Adrián Bonilla por parte de la FLACSO-Ecuador con vigencia hasta el 2008, el mismo que "contempla la creación y desarrollo de grupos de trabajo de investigación, el intercambio de personal técnico y la formación de docentes y pasantías". Ver más en El Centro Hemisférico de Estudios para la Defensa, la Junta Internacional de Defensa y la FLACSO-Ecuador, en Heinz Dieterich 02-11-2004 p:/ /www.rebelion.org/noticia.php?id=7029.
- 11 Rodríguez, Víctor, Manuel, *El retorno de lo local topografías glocales y*

- 1 Crimp, Douglas, *En las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985.
- 2 Quevedo, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, DF, Mexico, UPN, 2000, pp. 20.
- 3 Rodríguez, Víctor Manuel, telephonic conversation, Bogota — Colombia, 2005.
- 4 We consider the sonic field tends to articulate from different traditions and disciplines, like academic experimental music, non-academic experimental music, visual arts, architecture, and radiophonic experimentations. All these perspectives are placed into art's discursive régime.
- 5 The title refers to the machines built by Luigi Russolo, with help from the musician and painter Ugo Piatti. These machines were called by Russolo *Intonarumori* (Noise-emitting).
- 6 Escobar, Arturo, *La invención del desarrollismo en Colombia: lecturas de economía*, No 20 ISSN 0120-2596, edited by Departamento de Economía and Centro de Investigaciones Económicas -CIE- Facultad de Ciencias Económicas Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, May - August 1986, pp. 9-35.
- 7 The sponsorship of Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento was fundamental for this mission. The programs proposed by the Currie Mission were based on changing the Colombian economical focus. To achieve this, there were a series of prerequisites — translated into reforms and improvements for Colombia — , under a global program of development that wanted to get the Colombians out of the vicious circle of poverty where they had been immersed almost by their "own will": bad health and low productivity. Willing to optimize health, nutrition, housing and

productivity as the principle to break this vicious circle. Besides, the improvements were guaranteed by the equipment through technical and financial donations that the developed countries and their international entities had as strategy for the underdeveloped countries. Therefore, Colombia was for this enterprise an example to be followed by the underdeveloped world. See more in Escobar Arturo, 1986. pp. 9-35.

- 8 *Ibid.*, p.22.
- 9 See more in Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, Madrid, Spain, Ediciones Akal 2003, pp. 19 -107 / 355 -390.
- 10 In this context the Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO was created in 1957; which currently, in some countries as in Ecuador initiates projects and programs circumscribed inside the framework of security strategies that the United States promulgates in the Andean Region. Only in this manner is it understandable that, for example, within Plan Colombia an accord for cooperation was signed between the Colegio Interamericano de Defensa (CID); and Adrián Bonilla in the name of FLACSO — Ecuador, valid until 2008. This accord facilitates the creation and development of groups of investigation, exchanges of technical personnel and the formation of professors and internships. See more in El Centro Hemisférico de Estudios para la Defensa, la Junta Internacional de Defensa y la FLACSO-Ecuador, in Heinz Dieterich 02-11-2004 p:/ /www.rebelion.org/noticia.php?id=7029.
- 11 Rodríguez, Víctor, Manuel, *El retorno de lo local topografías glocales y*

representación artística en América Latina, Bogotá, Colombia, Revista Asterisco, No 7, Calle del desire, 2004.

- 12 Ver más en Romano, Ana María, Revista A Contratiempo 12, Número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana, por un futuro con memoria y una memoria con futuro. Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, Bogotá-Colombia, 2002.
- 13 Russolo, Luigi, Manifiesto El arte de los Ruidos, edición Futurista de Poesía Milano-Italia, 1913.
- 14 Santiago Castro Gómez, en su trabajo: La poscolonialidad explicada a los niños da continuidad a los postulados de Walter Mignolo, quien explica que el concepto colonialidad del poder, propuesta por Aníbal Quijano, es central para identificar el surgimiento del capitalismo y la consolidación de Europa a partir del siglo XV, lo cual produjo la subalternización de la totalidad del planeta articulada a la producción del conocimiento y su aparato clasificatorio, cuyos rasgos específicos son los siguientes:
* La clasificación y reclasificación de la población del planeta; como consecuencia el concepto de “cultura” se vuelve crucial en esta tarea.
* Una estructura institucional funcional destinada a articular y gestionar dichas clasificaciones (aparatos de Estado, universidades, Iglesia, etc.).
* La definición de espacios apropiados para dichos fines.
* Una perspectiva epistemológica desde la que articular el significado y el perfil de la nueva matriz del poder y desde la que se canaliza la nueva producción del conocimiento. En definitiva, la superioridad étnica y epistémica con las que los colonizadores se relacionaron de manera violenta con los colonizados.
Desde estas definiciones Castro Gómez sostiene al respecto que no se

trató sólo de reprimir físicamente a los dominados, sino de conseguir que naturalizaran el imaginario cultural europeo como forma única de relacionamiento con la naturaleza, con el mundo social y con la propia subjetividad. Ver más en Santiago Castro Gómez, La poscolonialidad Explicada a los niños, Instituto Pensar Universidad Javeriana, Bogotá-Colombia, noviembre, 2005.

- 15 Mignolo, Walter, 2003, p. 73.
- 16 Por lo que expresa Nova su texto El Mundo maravilloso de la máquinas, me atrevería a pensar y si es posible hacerlo, que para ella el mundo inerte es un sinónimo de lo local.
- 17 Castro Gómez, Santiago, 2005, p. 155.
- 18 Saavedra, J. Luis, Educación superior, interculturalidad y descolonización, Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana, CEUB, abril de 2007.
- 19 Ver más <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/siglo-xx/musica-aleatoria/>
- 20 Sarriugarte, Gómez, Iñigo, El Arte Africano: génesis de la plástica moderna occidental, <http://www.africa-catalunya.org/congres/pdfs/sarriugarte.pdf>. 2006.
- 21 Picasso, Pablo, 1932-1946, en Gonzáles, Ángel; Calvo, Francisco; Marchán, Simón, Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945, Madrid, España, Istmo, 1999, pp. 126-212.
- 22 Coa, Herrera, Tomás, El arte africano y su influencia en las Vanguardias Artísticas. Ver más en http://www.archivocubano.org/coa_08.html.
- 23 Russolo, Luigi, 1916, p. 48.
- 24 Sarriugarte, Gómez, Iñigo, 2006.
- 25 Estas prácticas poseen un nivel de producción, de público y de reconoci-

representación artística en América Latina, Bogotá, Colombia, Asterisco Magazine, No 7, Calle del desire. 2004.

- 12 See more in Romano, Ana María, A Contratiempo Magazine 12, Número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana, por un futuro con memoria y una memoria con futuro. Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, Bogotá-Colombia 2002.
- 13 Russolo, Luigi, Manifiesto El arte de los Ruidos, edición Futurista de Poesía Milano-Italia, 1913.
- 14 Santiago Castro Gómez, in his work: La poscolonialidad explicada a los niños, gives continuity to Walter Mignolo's postulates, who explains that the concept coloniality of power proposed by Aníbal Quijano, is central to identify the arousal of capitalism and the consolidation of Europe from the 15th century on, which produced the subalternization of the totality of the planet articulated to the production of knowledge and its classification apparatus, whose specific features are:
* The classification and reclassification of the world's population; as a consequence, the concept of “culture” becomes crucial for this labor.
* A functional institutional structure, destined to articulate and manage such classifications (State-run institutions, universities, church, etc.).
* The definition of appropriate spaces for the stated goals.
* An epistemological perspective from which to articulate the meaning and the profile of the new power matrix and from which the new production of knowledge is canalized. So, the colonizers were related violently to the colonized through ethnic and epistemic perspectives.
From these definitions, Castro Gómez sustains that it was not a matter of

only repressing the dominated ones physically, but to manage to naturalize the European cultural imaginary as the only way to relate with nature, the social world and subjectivity. See more in Santiago Castro Gómez, La poscolonialidad Explicada a los niños, Instituto Pensar Universidad Javeriana, Bogotá-Colombia, November, 2005.

- 15 Mignolo, Walter, 2003, p. 73.
- 16 From Nova's statements in her text The Wonderful World of the Machines, I would dare to think that for her the inert world is a synonym of the local.
- 17 Castro Gómez, Santiago, 2005, p. 155.
- 18 Saavedra, J. Luis, Educación superior, interculturalidad y descolonización, Executive Committee from Universidad Boliviana, CEUB, April 2007.
- 19 See more in <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/siglo-xx/musica-aleatoria/>
- 20 Sarriugarte, Gómez, Iñigo, El Arte Africano: génesis de la plástica moderna Occidental, <http://www.africa-catalunya.org/congres/pdfs/sarriugarte.pdf>. 2006.
- 21 Picasso, Pablo, 1932-1946, in Gonzáles, Ángel; Calvo, Francisco; Marchán, Simón, Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945, Madrid, Spain, Istmo, 1999, pp. 126-212.
- 22 Coa, Herrera, Tomás, El arte africano y su influencia en las Vanguardias Artísticas. See more in http://www.archivocubano.org/coa_08.html.
- 23 Russolo, Luigi, 1916, p. 48.
- 24 Sarriugarte, Gómez, Iñigo, 2006.
- 25 These practices had a level of production, audiences and recognition since Hugo Ball's first projects in 1916 to Pierre Henry's, John Cages' and

- miento, desde los primeros proyectos de Hugo Ball en 1916 hasta los performances de Pierre Henry, John Cage, Bill Fontana entre otros. Según Lucho Pelucho Enríquez, compositor ecuatoriano, el ámbito de producción de estas prácticas en Europa se centra en países como Holanda, Alemania, Francia e Inglaterra, y de otro lado, Estados Unidos. Aunque tienen convocatoria amplia, acuden un número restringido de audiencias, lo que ha generado que los circuitos de socialización en torno a la experimentación sonora, en los países aquí mencionados, sean espacios de poca gente entendida en la materia.
- 26 Escobar Arturo, 1986, pp. 9-35.
 - 27 G. Paraskevaides, 2002. en A Contratiempo. Ver más en Revista A Contratiempo 12, Número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana, por un futuro con memoria y una memoria con futuro, Romano, Ana. María. Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, Bogotá-Colombia 2002.
 - 28 Mesías Maiguashca trabajó desde 1966 hasta 1973 en Colonia (Alemania), como asistente de K. Stockhausen, considerado como una de las figuras "universales" de la música del siglo XX. Maiguashca, desde la década de los sesenta ha continuado residiendo y trabajando en Alemania, como compositor y catedrático universitario.
 - 29 Estévez, Milton, Ensayo sobre Mesías Maiguashca, Quito-Ecuador, 2001.
 - 30 Maiguashca, Mesías, conversación personal, Quito-Ecuador, 2005.
 - 31 Este sentimiento de "fuga", experimentado por Mesías Maiguashca, ha sido una constante entre los compositores de música experimental ecuatorianos, quizá por las dificultades existentes que al parecer existe en el medio, dificultades de financiamiento, circulación y por tanto produc-

ción. Es por esta razón que nos parece relevante el caso de este compositor, de algún modo como síntoma de la escena nacional ecuatoriana.

- 32 M. Maiguashca, conversación personal, Quito-Ecuador, 2005.
- 33 Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 76.
- 34 Escobar Arturo, 1986, pp. 9-35.
- 35 El CLAEM becó permanentemente a varios creadores latinoamericanos entre 1963-1970. Emilio Atehortúa así como Marco Aurelio Venegas, ambos colombianos, fueron de los más de sesenta compositores que allí se formaron en el campo de la creación musical con medios electroacústicos. Ver en Instituto Torcuato Di Tella www.redmercosur.org.uy/espanol/institucional/miembros/itdt.htm
- 36 Ricardo Dal Farra fue invitado por la UNESCO en el 2002 para participar en la creación del proyecto Digi-Art, de hecho a su cargo estuvo la investigación sobre La Música Electroacústica en América Latina y el Caribe. Sitios relacionados: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=2140&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf
- 37 Dal Farra, Ricardo, El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos, www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf, 2004.
- 38 Dal Farra en "Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From the Pioneering to the Present Days", a modo de catálogo, detalla una lista portentosa de artistas y compositores que en las décadas de los setenta y ochentas dedicaron gran parte de su creación a la

- Bill Fontana's performances, among others. According to the Ecuadorian composer Lucho Pelucho Enríquez, in Europe these practices take place specially in Holland, Germany, France and England, and on the other hand, also in the United States. Although they have a wide convocation, just a restricted number of audiences appear, which has generated that the socializing circuits around sonic experimentation, in the mentioned countries, are spaces for the few cognoscenti in the matter.
- 26 Escobar Arturo, 1986, pp. 9-35.
 - 27 G. Paraskevaides, 2002. See more in A Contratiempo Magazine 12, Número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana, por un futuro con memoria y una memoria con futuro, Romano, Ana. María. Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, Bogotá-Colombia, 2002.
 - 28 Mesías Maiguashca worked from 1966 to 1973 in Cologne (Germany) as K. Stockhausen's assistant, considered one of the "universal" figures of 20th century music. Since the decade of the sixties, Maiguashca has been living and working in Germany, as composer and professor.
 - 29 Estévez, Milton, Ensayo sobre Mesías Maiguashca, Quito-Ecuador, 2001.
 - 30 Maiguashca, Mesías, personal conversation, Quito-Ecuador, 2005.
 - 31 This sense of "flight" experienced by Mesías Maiguashca, has been a constant among Ecuadorian experimental music composers, maybe for the existing difficulties in the context: financial, circulation and therefore production. For this reason the case of this composer is relevant, somehow as a symptom of the national Ecuadorian scene.

- 32 M. Maiguashca, personal conversation, Quito-Ecuador, 2005.
- 33 Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 76.
- 34 Escobar Arturo, 1986, pp. 9-35.
- 35 CLAEM granted scholarships to various Latin American creators from 1963-1970. Emilio Atehortúa as well as Marco Aurelio Venegas, both Colombians, were two of the more than sixty composers trained in musical creation with electroacoustic media. See in Instituto Torcuato Di Tella www.redmercosur.org.uy/espanol/institucional/miembros/itdt.htm
- 36 Ricardo Dal Farra was visited by UNESCO in 2002 to participate in the creation of the project Digi-Art. In fact, he was in charge of the investigation about electroacoustic music in Latin America and the Caribbean. Related web sites: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=2140&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf
- 37 Dal Farra, Ricardo, El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos, www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf, 2004.
- 38 Dal Farra in "Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From the Pioneering to the Present Days", in the form of a catalogue, details a portentous list of artists and composers who in the decades of the seventies and eighties dedicated a major part of their creation to sonic experimentation. In Argentina 191 are registered; Bolivia, 14; Brazil, 90; Chile, 39; Costa Rica, 5; Cuba, 44; Dominican Republic,

- experimentación sonora, así en Argentina se registran 191; Bolivia, 14; Brasil, 90; Chile, 39; Costa Rica, 5; Cuba, 44; República Dominicana, 3; Ecuador, 11; El Salvador, 5; Guatemala, 6; México, 73; Panamá, 3; Paraguay, 4; Perú, 15; Puerto Rico, 12; Uruguay, 27; Venezuela, 35.
- 39 Dal Farra, Ricardo, 2004.
- 40 Quijano hace referencia a las Revoluciones Mejicana, Rusa, China, de Turquía y las luchas anticolonialistas de la India, todas ellas dadas entre la primera y segunda década del siglo XX. Ver más en Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999, pp. 99 - 109.
- 41 Lander, Edgard, *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO. En Lander, Edgard, comp, *La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005, pp. 11-40.
- 42 Juego con el tamaño de la letra, para caracterizar cómo se pueden producir los textos de arte sonoro, o mejor de cómo a veces los escribo yo, bajo la idea de que el tamaño de la letra apoya visualmente a acentuar la intensidad o levedad así como el manejo de los planos sonoros. En este sentido el guión de arte sonoro puede ser también un recurso gráfico.
- 43 Castro Gómez, Santiago, 2005, p. 78.
- 44 Si bien la procedencia de Nova respondía a una tradición más musical, según Jaime Cerón fue fundamental para las artes colombianas el emplazamiento de esta forma artística a las artes plásticas y al medio artístico.
- 45 Mignolo, Walter, Akal 2003, pp. 19 - 107 / 355 - 390.
- 46 Cabe precisar que Mignolo a lo largo de sus reflexiones sostiene que el proceso colonial y global de expansión tiene un anclaje en el 1500.

- 47 *Ibid.*, p.150.
- 48 Ford, Aníbal, *Navegaciones: comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Biblioteca de comunicación cultura y medios, 1994, pp. 154.
- 49 Ver más en Fanon, Franz, *Los Condenados de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español México, 1963.
- 50 Como el *otro* colonial, alimentando así condiciones de posibilidad para poner en movimiento el sueño del desarrollo.
- 51 M. Miguashca, conversación personal, 2005.
- 52 M. Miguashca, conversación personal, 2005.
- 53 Vich, Víctor y Zavala Virginia, *Oralidad del poder: herramientas metodológicas*, San José, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 74.
- 54 Castro Gómez, Santiago, *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000, pp. 93 - 107.
- 55 *Ibid.*, pp. 93- 107.
- 56 Cultura popular como el *otro* necesario indispensable para establecer la diferencia entre civilizado/incivilizado; letrado/oral; desarrollado/subdesarrollado.
- 57 Ver más en Mauricio Bejarano, *Arte en los noventa, consolidación de la música electroacústica colombiana en los años noventa: una aproximación personal*, Universidad Nacional de Colombia, Primera edición. Bogotá-Colombia, Diciembre, 2004, p.121.
- 58 Romano, Ana, conversación personal, Bogotá—Colombia, 2005.
- 59 Estévez, Milton, *Ensayo sobre Mesías Miguashca*, Quito-Ecuador, 2001.
- 60 Mignolo, Walter Akal 2003, p. 66
- 61 Foucault, Michel, *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, s.a. vigésima segunda edición en español,

- 3; Ecuador, 11; El Salvador, 5; Guatemala, 6; Mexico, 73; Panama, 3; Paraguay, 4; Peru, 15; Puerto Rico, 12; Uruguay, 27; Venezuela, 35.
- 39 Dal Farra, Ricardo, 2004.
- 40 Quijano refers to the Mexican, Russian, Chinese and Turkish revolutions, and the anticolonialist struggles of India, all took place between the first and second decades of the 20th century. See more in Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999, pp. 99 - 109.
- 41 Lander, Edgard, *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO. In Lander, Edgard, comp, *La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005, pp. 11-40.
- 42 I play with the size of the writting to characterize how sonic art texts can be produced, or how I write them, with the idea that the size of the letters helps to visually accentuate the intensity or levity, as well as the use of sonic levels. In this sense, the sonic art script can be also a graphic resource.
- 43 Castro Gómez, Santiago, 2005, p. 78.
- 44 Even if Nova's origins came from the most traditional music, according to Jaime Cerón, for the Colombian arts the location of this artistic form among the plastic arts and the artistic circuit was fundamental.
- 45 Mignolo, Walter, Akal 2003, pp. 19 - 107 / 355 - 390.
- 46 It is worth to mention that Mignolo, throughout his reflections, maintains that the colonial and global process of expansion is anchored in the 1500's.

- 47 *Ibid.*, p.150.
- 48 Ford, Aníbal, *Navegaciones: comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Biblioteca de comunicación cultura y medios, 1994, pp. 154.
- 49 See more in Fanon, Franz, *Los Condenados de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, first Spanish edition, Mexico, 1963.
- 50 As the colonial *other*, nourishing conditions of possibilities to move the dream of development.
- 51 M. Miguashca, personal interview, 2005.
- 52 M. Miguashca, personal interview, 2005.
- 53 Vich, Víctor y Zavala Virginia, *Oralidad del poder: herramientas metodológicas*, San José, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 74.
- 54 Castro Gómez, Santiago, *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000, pp. 93 - 107.
- 55 *Ibid.*, pp. 93- 107.
- 56 Popular culture as the necessary *other* to establish the difference between civilized/uncivilized, literate/oral, developed/underdeveloped.
- 57 See more in Mauricio Bejarano, *Arte en los noventa, consolidación de la música electroacústica colombiana en los años noventa: una aproximación personal*, Universidad Nacional de Colombia, Primera edición. Bogotá-Colombia, Diciembre, 2004, p.121.
- 58 Romano, Ana, personal conversation, Bogotá—Colombia, 2005.
- 59 Estévez, Milton, *Ensayo sobre Mesías Miguashca*, Quito-Ecuador, 2001.
- 60 Mignolo, Walter Akal 2003, p. 66
- 61 Foucault, Michel, *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Argentina,

- 2005, p. 116.
- 62 Ibid., p.210.
- 63 Rodríguez, Víctor, Manuel, 2004.
- 64 M. Maiguashca, conversación personal, Quito-Ecuador, 2005.
- 65 Bhabha, Homi, El lugar de la cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002, p.111.
- 66 Rodríguez, Víctor, Manuel, Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz Gonzáles, pp. 267-285. En Walsh Catherine, edit., Estudios Culturales Latinoamericanos: retos desde la Región Andina, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003. p. 273.
- 67 Esta afirmación, en realidad es una constante que se repite casi como una necesidad de tener encuentros y diálogos, si me lo permiten, Sur-Sur. Intentando dar respuesta a esta necesidad he empezado a plantear en algunos circuitos tanto de los estudios culturales como del arte contemporáneo, la música y la radio, la realización de un encuentro regional y continental, al menos bianual. Sin tener aún clara la modalidad de lo que podría ser esta plataforma de diálogo y discusión desde las prácticas artísticas con sonido, provengan ya sea de la música, las artes visuales, las radios comunitarias, con el cruce y la lupa de teorías de estudios culturales, mi propuesta es la de propiciar un espacio de encuentro, ojalá constante, ojalá continuo de Estudios Sonoros Latinoamericanos.
- 68 Fundada en la erudición del manejo del campo sonoro que implica cuestiones como la abstracción, la síntesis y la acústica. Corpus teórico moldeado a partir del canon de la música experimental de las vanguardias de inicios del siglo XX, concebido en el contexto del discurso del arte moderno,

cuyas nociones privilegiaban reglas como la autonomía, autoría, originalidad y especialidad. A partir de esta suerte de tradición, la constante a la hora de usar el sonido en el campo artístico es tal y como lo plantearon los músicos modernos del siglo XX. Lo cual genera, que un número considerable de prácticas exploren lo sonoro como materia para condicionar otro tipo de situaciones conceptuales y espaciales.

- 69 Los mercados globalizados de dominación cultural mediante formas de captación de producción simbólica, a nuestro juicio, se resemantizan en proyectos como el portal Digi-Arts de la UNESCO, una plataforma de promoción de las artes mediáticas y la música mediante la utilización de tecnologías. Su objetivo es suscitar el intercambio de información, el diálogo y la comunicación entre los artistas, los científicos y los técnicos de distintas regiones, para que países en “desarrollo” definan sus propios enfoques y prácticas en distintos campos del conocimiento relacionados con las artes digitales. Lo que no queda aún claro en este proyecto son cuestiones como derechos de autoría, dominio sobre la producción simbólica-sonora. Evidenciándose una vez más la mirada dominante entre desarrollo y subdesarrollo. Ver más <http://portal.unesco.org/culture/es>.

- Siglo XXI Editores Argentina, s.a. 22th Spanish edition, 2005, p. 116.
- 62 Ibid., p.210.
- 63 Rodríguez, Víctor, Manuel, 2004.
- 64 M. Maiguashca, personal conversation, Quito-Ecuador, 2005.
- 65 Bhabha, Homi, El lugar de la cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002, p.111.
- 66 Rodríguez Víctor Manuel, Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz Gonzáles, pp. 267 -285, in Walsh Catherine, edit., Estudios Culturales Latinoamericanos: retos desde la Región Andina, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003. p. 273.
- 67 This affirmation, is in reality a constant that repeats almost like the need of having South-to-South encounters and dialogues, if I may say so. Trying to answer this need I have started to propose in some circuits of the Cultural Studies as well as of contemporary art, music and radio, the realization of a regional and continental encounter, at least twice a year. Without having yet clear what could be the modality of this dialogue and discussion platform of the artistic practices with sound, coming from music, visual arts, communitarian radios, under the microscope of theories of cultural studies, my proposal is to facilitate an encounter space, one I hope to be constant, one I hope to be continuous, of Latin American Sonic Studies.
- 68 Founded in the mastery of the use of the sonic field that implies questions such as abstraction, synthesis and acoustic. Theoretical corpus molded from the canon of the early 20th century avant-gardes's experimental

music, conceived in the context of the discourse of modern art, whose notions gave privilege to rules such as autonomy, authorship, originality and specialty. Based on this sort of tradition, the constant at the moment of using sound in the artistic field is exactly as was designed by the modern musicians of the twentieth century. This leads a considerable number of practices that explore the sonic as matter, to modify other types of conceptual and spatial situations.

- 69 The globalized markets of cultural domination via forms of recording of symbolic production, in our judgement, resemanticize themselves in projects such as the UNESCO Digi-Arts Portal, a platform for the promotion of media arts and music via the use of technologies. Its objective is to vitalize the exchange of information, dialogue and communication between artists, scientists and technicians of various regions, so that countries “in development” define their own foci and practices in various fields of knowledge related to the digital arts. What remains unclear in this project are questions such as copyrights, control over the symbolic-sonic production. Once again making evident the dominant gaze between development and subdevelopment. See more at <http://portal.unesco.org/culture/es>.

CaPíTuLo SeGuNdO

SeCoNd ChApTeR

NoS EdUcArOn EsCuChAnDo CaNcloNeS En InGlÉs y No SaBíAmOs Lo QuE DeCíAn,
AhOrA Te DaS CuEnTa QuE No ErA TaN ImPoRtAnTe.

We WeRe TaUgHt LiStEnInG To SoNgS In EnGllsH AnD We DiDn'T KnOwWhAt ThEy MeAnT,
NoW YoU ReAllzE ThAt It WaSn'T ThAt ImPoRtAnT.

PIUG InS: ExPeRiEnCiAs UiO-BoG.

Douglas Crimp, en su texto *En las ruinas del museo*, sugiere que el criterio para determinar el orden de los objetos estéticos en el museo durante la era del modernismo y la “auto manifiesta” cualidad de las piezas maestras ha sido abandonada. Como resultado “todo vale” bajo el emplazamiento definitivo de las *técnicas de reproducción sobre las técnicas de producción*, operación que genera el fin del aura por parte del arte posmodernista. De esta manera, Crimp explica que, con este paso, también se ha llegado al fin de la ficción de crear temas de lugar para dar paso a una franca confiscación, citación, selección, acumulación y repetición de imágenes ya existentes:

Esta operación articula concepciones esencialistas de significaciones de estilo que mediante las técnicas posmodernistas convierten a los objetos en arte, enmarcándolos en una ontología creada no por hombres y mujeres en su contingencia histórica sino por el *Hombre* en su verdadero ser.¹

El “estilo,” como uno de los procedimientos posmodernistas, se disemina mediante la institución arte hacia la realidad para capturarla y artisti-

zarla a través de prácticas de poder, saber y representación. Es así como el sonido, cuyos códigos de ruido, entonación, memoria y atmósfera fueron sometidos bajo el cuidadoso encierro del régimen discursivo del arte que, de manera eficiente, lo absorbió y confiscó como un *nuevo* medio. De allí, la creación de géneros, estilos y conceptos desde los cuales una amplitud de posibilidades no han dejado de aparecer: proyecto sonoro, pieza sonora, instalación sonora, objeto sonoro, paisaje sonoro, composición, *loop*. Las técnicas y procedimientos más rigurosos en el manejo sonoro son eventualmente asequibles a esta suerte de artista-científico-investigador-compositor, quien se califica a través de las universidades, una de las primeras instituciones en apropiarse de lo que generó el posmodernismo para crear una noción de “pastiche” en donde “todo vale”, mientras se legitima la fluctuación de los artistas en el uso de distintos medios.²

El cambio curricular del plan de estudios de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá, es un ejemplo de ello. El sonido, que parecía ser un recurso no habitual dentro del campo artístico, se convirtió en un elemento tan importante como la imagen para la formación creativa de generaciones de artistas visuales, quienes cada vez más asumen la legitimidad de lo sonoro como parte de su práctica. El carácter de dicho programa así lo indica:

PIUG InS: UiO-BoG ExPeRiEnCeS.

In his book *On the Museum's Ruins*, Douglas Crimp suggests that the criteria to determine the order of the esthetic objects in the museum during the era of modernism, and the “self manifested” quality of the masterpieces, have been abandoned. As a result “anything goes” under the definite placement of the *reproduction techniques over the production techniques*, which puts an end to the aura by postmodernist art. In this way, Crimp explains that with this step the fiction of creating place themes has also come to an end, giving way to a frank confiscation, quote, selection, accumulation and repetition of existing images:

This operation articulates essentialist conceptions of meanings of style that turn objects into art, through postmodernist techniques, framing them in an ontology created not by men and women in their historical contingency, but by Man in his true being.¹

“Style” as one of the postmodernist procedures is spread towards reality by means of the art institution; there it is captured and turned artistic

through practices of power, knowing and representation. That is how sound — whose codes of noise, tuning, memory and atmosphere were subdued under the careful confinement of art's discursive régime — was absorbed and confiscated in an efficient way as a *new* media. From there comes the creation of genders, styles and concepts that have facilitated a wide variety of possibilities: sonic project, sonic piece, sonic installation, sonic object, soundscape, composition, *loop*; possibilities that have not stopped appearing. The most rigorous techniques and procedures in the sonic use are eventually attainable for this kind of artist-scientist-researcher-composer, who is qualified through universities — one of the first institutions to adopt what postmodernism generated to create a notion of “pastiche” where “anything goes”, while the fluctuation of artists in the use of different media is legitimized.²

An example is the change in the curricular plan of Plastic Arts in the *Universidad Nacional de Colombia*, in Bogotá. Sound, which seemed not to be a regular resource in the artistic field, turned into an element as important as image for the creative formation of generations of visual artists, who assume more and more the legitimacy of the sonic as part of their practice. The program reads:

ARTÍCULO 6o. Modificar el Artículo 12o. del Acuerdo 08 de 2003 e incluir las siguientes asignaturas de profundización de la línea en Creación Sonora:

- Naturaleza del sonido
- Teoría del sonido
- Laboratorio de creación sonora I
- Interfaces sonoras
- Laboratorio de creación sonora II
- Paisaje sonoro.³

La oficialización de la cátedra de *Creación Sonora*, como optativa de formación para diferentes disciplinas, produjo el cruce de diversos órdenes y tradiciones; producto de lo cual se emplazaron proyectos conjuntos provenientes de las artes visuales, el diseño, la música, la arquitectura, el cine, los audiovisuales y la televisión.⁴ Todo ello, en el marco de la reorganización de la economía general de los discursos del arte, bajo “la ilusión del posmodernismo”, desde donde la adhesión del sonido, como nuevo medio de expresión, condicionó la resemantización de nuevos mecanismos de poder, saber y conocimiento. A través de estos mecanismos, se amplió el dominio de lo que puede decirse sobre el arte

por efecto del surgimiento de dispositivos y artefactos para construir discursos e iniciativas políticas, económicas y técnicas, y para hablar de arte bajo el régimen de la experimentación sonora: instalación sonora, arte sonoro, música electroacústica, paisaje sonoro, arte acústico, escultura sonora, objeto sonoro, música por computador, *noise*, música concreta, *sound art*.

De manera que el mandato del “todo vale” moduló, y sigue modulando, un conjunto de reglas que, en palabras de Foucault, permiten la formación de los objetos de un discurso y constituyen así sus condiciones de aparición histórica.⁵ De allí que, haciendo una analogía con *La teoría de la voluntad de saber* de Foucault, podríamos argumentar que no se dice menos sobre arte, al contrario, se dice de otro modo: son otras personas quienes lo dicen, a partir de otros puntos de vista, de otros recursos y para obtener otros efectos. A pesar de lo cual y, en consonancia con Mignolo:

La posmodernidad es una pretensión que para constituirse debe buscar una construcción poscolonial, en el sentido de que la voluptuosidad posmoderna es un asunto interno de Europa y Estados Unidos, de espaldas a las colonias y a la descolonización.⁶

6TH ARTICLE. Modify the 12TH Article of Accord 08 of 2003 and include the following subjects of deepening in the field of Sonic Creation:

- Nature of sound
- Theory of sound
- Sonic creation laboratory I
- Sonic interfaces
- Sonic creation laboratory II
- Soundscape.³

The official subject of *Sonic Creation*, as an elective for the formation in different disciplines, produced exchanges between diverse traditions. As a result, there emerged combined projects coming from visual arts, design, music, architecture, cinema, audiovisuals and television.⁴ All of it within the framework of the reorganization of the general economy of art discourses — under the illusion of postmodernism — where the adhesion of sound, as a new media of expression, determined the resemantization of new mechanisms of power, knowing and knowledge. Through these mechanisms, the domain of what can be said about art turned

wider by effect of the emergence of devices and artifacts to construct discourses and political, economical and technical initiatives, which made it possible to talk about art under the régime of sonic experimentation: sonic installation, sonic art, electroacoustic music, soundscape, acoustic art, sonic sculpture, sonic object, music by computer, *noise*, concrete music, *sound art*.

So, the “anything goes” mandate modulated — and still modulates — a set of rules that in the words of Foucault, permit the formation of objects in a discourse and so constitute their conditions of historical apparition.⁵ Making an analogy with Foucault’s *The Will to Know*, we could argue that less is not said about art, on the contrary, it is said in another way: there are other people who say, from other points of view, from other resources, and to obtain other effects. Despite which, and in agreement with Mignolo:

Postmodernity is a pretension that to be constituted has to look for a postcolonial construction, in the sense that postmodern voluptuousness is an internal matter of Europe and the United States turning away from the colonies and decolonization.⁶

Las prácticas, circuitos e instituciones artísticas de Quito y Bogotá naturalizaron la noción de los procedimientos posmodernos como forma única de relacionamiento con el mundo social y con la subjetividad, instaurándose, así, la aparente clausura de la frontera única del arte y la fantasía del pluralismo, desde el cual se despliega la ilusión de que el arte es libre de instituciones e historias.⁷ A la luz de estas consideraciones, me parece de particular interés la experiencia del grupo bogotano de artistas visuales *PF la Pequeña Familia*, conocido también como *Putas Feas* o *Perros Furiosos*, quienes diseminaron la práctica artística propia del circuito artístico a la esfera mediática de la radio, mediante la noción de que el sonido era una nueva posibilidad de expresión. A partir de los noventa, *PF* incursionó en los medios radiales. La idea inicial fue salir de los espacios institucionales, como las galerías y museos, para buscar nuevas posibilidades de contacto con los públicos. Manuel Romero, uno de los integrantes, así lo afirma:

Una inauguración es una cosa que no es de contacto con el público, realmente puede ser algo que estropea el encuentro más que propiciarlo. En cambio la radio ofrecía esa calidez. Realmente nosotros no buscábamos un reconocimiento en el

The artistic practices, circuits and institutions from Quito and Bogota naturalized the notion of postmodern procedures as the only way of establishing a relation with the social world and subjectivity, setting up the apparent closure of the only art frontier and the fantasy of pluralism, from which unfolded the illusion that art is free from institutions and histories.⁷ In light of these considerations, I find a particular interest in the experience of the Bogotan group of visual artists *PF la Pequeña Familia* — also known as *Putas Feas* or *Perros Furiosos* — who spread artistic practices that belong to the artistic circle to the media sphere of the radio, through the notion that sound was a new possibility of expression. And, from the nineties on, *PF* did incursions in radio media. The initial idea was to go out of institutional spaces, like galleries and museums, looking for new possibilities of contact with the public. Manuel Romero, one of the members, says it like this:

An opening is something without contact with the audience; it could really be something that ruins the encounter instead of favoring it. On the other hand, the radio offered that warmth. The truth is we didn't look for recognition in the art space; we were interested in seeing what happened when doing a radio program.⁸

espacio del arte, buscábamos ver qué sucedía al hacer un programa de radio.⁸

Producto de la mezcla entre sonido y performance, *PF* transmitió al aire *Radio Cero* y *Ciudad Sónica*, programas que fueron diseñados mediante la emulación de referentes sonoro-culturales, el emplazamiento de elocuciones de los ruidos de la ciudad, dando como resultado una mezcla de sonidos transformados, transpuestos y cuestionados, mediante la reinención de la radio novela y el uso del paisaje sonoro. Se generó, así, una fuerte crítica a la asepsia y formalismo de los esquemas típicos de transmisión radial, de los cuales están plagados los radios comerciales, comunitarios, ciudadanos y populares.

En un canal sonaba un huevo fritándose, la imagen del huevo como un símbolo del principio y del final, en otro canal alguien leía un texto sobre el ave fénix que resurge de sus cenizas. Por otro canal unas voces femeninas que mediante un juego vocal decían:

-Compró un huevito, éste lo peló, éste lo echó sal, éste lo cocinó, y este pícaro gordo se lo comió-.

Product of the mixture between sound and performance, *PF* broadcast *Radio Cero* (Zero Radio) and *Ciudad Sónica* (Sonic City), programs that were designed through the emulation of sonic-cultural referents and the placement of city noises. The result was a mixture of transformed, transposed, and questioned sounds, through the reinvention of the radio soap opera and the use of soundscapes. In this way was generated a strong criticism of the asepsis and formality of the typical schemes characteristic of commercial, communitarian, civil and popular radios.

On one channel there was the sound of a frying egg, the image of the egg as a symbol of the beginning and the end; on another channel someone read a text about the phoenix bird that emerges from its own ashes. On another channel a chorus of feminine voices said:

-He bought a little egg, he peeled it, he put salt on it, he cooked it and this naughty fatty ate it-.

De pronto no tiene sentido una cosa más que otra, lo cierto es que en el sentido simbólico todo remitía al origen.⁹

Evidentemente, la crítica que *PF* logró establecer frente a los medios de comunicación se desprendió de búsquedas plásticas que sustituyeron la visualidad por la sonoridad, bajo el concepto de impactar el campo de percepción de los escuchas mediante la organización de imágenes sonoras. La intervención de este colectivo en un circuito poco habitual para el quehacer artístico, lejos de haber pasado inadvertida en la esfera del arte, desbordó la propia práctica artística de los lugares convencionalmente adjudicados para su ejercicio.¹⁰

Pensábamos que era posible hacer carrera como artistas plásticos sin estar dependiendo de galerías, curadores o concursos, es decir de las tensiones de los artistas visuales. Y mediante el uso del sonido empezar una búsqueda plástica autosustentable.¹¹

No obstante, la apropiación de las tecnologías de la radio, así como la intervención a los

Suddenly one thing didn't have more sense than another. The truth is that, in a symbolic sense, it all referred to origin.⁹

Evidently, the criticism that *PF* managed to establish in opposition of the communication media came from plastic pursuits that substituted the visual for the sonic, under the concept of creating an impact in the perception field of the audience through the organization of sonic images. This collective's intervention in a less common circuit for artistic practices was not unnoticed in the art scene, on the contrary, the artistic practice overflowed from its normally assigned spaces, spreading it to non-conventional places.¹⁰

We thought that as plastic artists, it was possible to make a career without depending on galleries, curators or contests; that is, without the tensions of the visual artists. And to start a self-sustainable pursuit, through the use of sound.¹¹

Nevertheless, the appropriation of radio technologies, as well as the

medios radiales es uno de los más usuales y adquiridos procedimientos posmodernos por parte de artistas y músicos electroacústicos latinoamericanos. Así, en la década de los ochenta, por ejemplo, Juan Reyes, Roberto García, Mauricio Bejarano y Ricardo Arias, en homenaje a John Cage, intervinieron en la programación de la radio de la *Universidad Nacional de Colombia*, interpretando, performing y transmitiendo proyectos del autor durante veinticuatro horas.¹²

¿SoNiDo SuStEnTaBLE?

En el mismo ámbito de la radio, a mediados de la década de los noventa, se conformó en Quito *RAEL*, o *Radio Artística Experimental Latinoamericana*, una plataforma autoconcebida como interdisciplinaria, con gente proveniente del teatro, la música, la literatura y las artes visuales. *RAEL* tenía una participación permanente en actividades y emisiones de arte acústico, en sus primeros años, bajo la catalización de la artista sonora alemana Iris Disse, cooperante internacional para Ecuador por la *Agencia de Cooperación para el Desarrollo –CIM–*.¹³

59 | SoNiC StUdies FROM THE ANDEAN REGION

intervention to radio media, is one of the most usual and acquired post-modern procedures by Latin American artists and electroacoustic musicians. For example, during the eighties Juan Reyes, Roberto García, Mauricio Bejarano and Ricardo Arias took part in radio programs of the *Universidad Nacional de Colombia*, interpreting, performing and transmitting author projects for twenty four hours, as an homage to John Cage.¹²

SuStAiNaBLE SoUnD?

In the same radio environment, *RAEL* or *Radio Artística Experimental Latinoamericana* (Latin American Artistic Experimental Radio) was created in Quito in the mid nineties - self proclaimed as interdisciplinary, with people coming from theater, music, literature and visual arts. During its first years, *RAEL* had a permanent participation in different activities and acoustic art emissions, with the catalysis of the German sonic artist Iris Disse, international volunteer worker for the *Centrum für Internationale Migration und Entwicklung CIM*, in Ecuador.¹³

El colectivo pretendía potenciar vínculos entre el arte contemporáneo, los medios masivos y los medios alternativos, con el fin de mejorar los mensajes sonoros de consumo, revalorizando el carácter y las posibilidades de experimentar con el sonido. Reconociendo que la presencia de Disse fue fructífera para este tipo de práctica, su apego a una agencia de cooperación internacional, inscribió a *RAEL* como parte de los problemas discursivos propios de la construcción del campo del arte sonoro, dentro de los procesos de diseños globales de “desarrollo sustentable”, fuertemente difundidos en África, América y Asia. Bajo la influencia de este horizonte, un número considerable de experimentaciones sonoras realizadas por el grupo, coincidieron con los temas que, para las agencias globales, dedicadas a trabajar con temas como el “desarrollo sostenible”, se tornaron centrales: lo étnico y el medio ambiente. Sujeta a estas posibilidades de aparición, *RAEL* articuló, como ejemplo principal de su trabajo, una suerte de *fusión* entre arte sonoro, la comunicación y el desarrollo. Fabiano Kueva, uno de los fundadores de *RAEL*, comenta que:

Ese diálogo entre práctica artística y gestión para el desarrollo resultaba novedoso. Los recursos con los cuales se financiaba esta experiencia o esta plataforma artística fueron fondos venidos para

el “desarrollo”, como estrategia de gestión artística era bastante fresca, más allá de lo cual no habíamos reflexionado lo suficiente sobre lo que este tipo de estrategia en el marco del “desarrollismo” podía significar.¹⁴

Todo indica que los procedimientos posmodernistas también son parte de cómo la economía se reorganiza y, con ella, las prácticas de producción simbólica. De allí que Santiago Castro Gómez, en *La Poscolonialidad explicada a los niños*, exponga que:

Bajo las nuevas condiciones creadas por el capitalismo posfordista, asistimos a una reorganización posmoderna de la colonialidad, denominada poscolonialidad, en medio de unas nuevas exigencias de las políticas de desarrollo centradas en la producción inmaterial y la preservación del capital humano.¹⁵

La trilogía arte sonoro, comunicación y “desarrollo sustentable”, desde la cual *RAEL* elaboró la mayor parte de su producción sonora, funcionó como dispositivo indispensable de poder, saber y conocimiento, al tiempo que articuló condiciones de posibilidad, en el contexto local, para la

The collective strove to encourage bonds between contemporary art, massive media and alternative media, aiming to improve the quality of sonic consumption messages, revaluing the character and the possibilities of experimenting with sound. Disse's presence was fruitful for this kind of practice. Her closeness to an international cooperation agency, inscribed *RAEL* inside the global design processes of “sustainable development” strongly spread in Africa, America and Asia, as part of the discursive problems proper of the construction of the sonic art field. Under the influence of this horizon, the group did a considerable number of sonic experimentations, about themes that happened to be central concerns for global agencies — dedicated to work on subjects as sustainable development — such as: ethnicity and the environment. With these possibilities, as an important example of its work, *RAEL* articulated a kind of fusion between sonic art, communication and development. Fabiano Kueva, one of the *RAEL* founders, remarks:

The dialogue between artistic practice and management for development resulted innovative. The resources that financed this experience or artistic platform came for development; as a strategy for artistic management it was quite fresh, and we didn't consider all the possible meanings of this kind of strategy in the framework of developmentalism.¹⁴

It all indicates that postmodern procedures are also part of how the economy is reorganized, and with it, the practices of symbolic production. Santiago Castro Gómez, in *La Poscolonialidad explicada a los niños*, suggests:

Under the new conditions created by posfordist capitalism we attend a postmodern reorganization of coloniality called postcoloniality, among new requirements of the policies of development, centered on immaterial production and the preservation of human resources.¹⁵

RAEL did most of its sonic production based on the trilogy sonic art, communication and sustainable development, which worked as an essential device of power, knowing and knowledge, while it articulated conditions of possibility for the naturalization and resemanticization of colonialism in its postmodern way: “sustainable development”. This argument is explained better in part of one of the acoustic projects that *RAEL* produced with criteria of Radio Feature or Sonic Documentary, called *Ventanas Culturales Ecuatorianas* [Ecuadorian Cultural Windows]. The project included stories, chants, myths and traditions of different indigenous nationalities and Afro Ecuadorian communities:

naturalización y resemantización del colonialismo en su forma posmoderna: “el desarrollo sostenible”. Para explicar de mejor manera este argumento leamos el siguiente párrafo de uno de los proyectos acústicos que *RAEL*, produjo bajo los criterios de Radio Feature o Documental Sonoro: emplazando elocuciones de historias, cantos, mitos y tradiciones de diferentes nacionalidades indígenas y comunidades afroecuatorianas. Se trata del proyecto sonoro *Ventanas Culturales Ecuatorianas*:

En este momento es urgente impulsar la conciencia de todos para el cuidado de nuestra casa: La Tierra. Entonces quizás haya que agradecer a las llamadas “Etnias” que han sabido conservar una relación sagrada con ella, a pesar de los intentos de nuestra cultura por mercantilizarla[...]. Ventanas Culturales busca aquellos elementos cotidianos de la cosmovisión de cada cultura que la diferencia de otras, y genera espacios de comunicación que muestran siempre nuevos aspectos.”¹⁶

La noción conservacionista, así como la idea de la diversidad cultural en abstracto, que se perfila en este fragmento del proyecto sonoro *Ventanas Culturales*, no escapan de los procedimientos del capitalismo posmoderno de patrimonialización y etnización de la producción de

conocimientos que, bajo el nombre de diversidad cultural, van redefiniendo, según lo explica Castro Gómez:

Las nuevas colonias postterritoriales útiles para la lógica imperial, no solamente por sus valores materiales, como sucedió en el colonialismo moderno, sino también, por sus valores inmateriales que desde la óptica imperial operan como generadores de la producción de conocimientos sostenibles.¹⁷

Todo lo cual se traduce, dentro de la economía capitalista, como plusvalor y patentes, razón por la cual buena parte de las prácticas artísticas con sonido, cuyas preocupaciones giran alrededor del trabajo con referencias étnicas, pueden correr el riesgo de posibilitar diseños de representaciones sonoras que progresivamente crean condiciones para que la colonización de lo local sea efectiva. Y esto, sobre todo, cuando no existen perspectivas de exterioridad al eurocentrismo, cuyos mecanismos de autouniversalización han pretendido eclipsar la pluralidad del pensamiento que, hoy por hoy, emerge a modo de proyectos innovadores que marcan otras formas de ser, sentir, estar y hacer.¹⁸ Por lo que resulta urgente, para el ejercicio de estas prácticas, establecer políticas claras de producción, distribución y uso que tomen en consideración el potencial epistémico de los registros sonoros de las comunidades que

ESTUdios SoNoRos DESDE LA REGIÓN ANDINA | 61 | SoNc Studies FROM THE ANDEAN REGION

In this moment it is urgent to stir everyone's conscience towards caring for our house: the Earth. Then maybe we will have to thank the so-called “ethnic groups” that have known how to keep a sacred relation with it, despite our culture's attempts to commercialize it. [...] Ventanas Culturales (Cultural Windows) generates communication spaces that always show new aspects, looking for elements of each culture's world-view — present in everyday life — which make it different from others.¹⁶

The conservationist notions as well as the abstract idea of cultural diversity shown in this fragment of the sonic project *Ventanas Culturales* (Cultural Windows) do not escape postmodern capitalistic procedures that turn the production of knowledge into patrimony and ethnicize it. As Castro Gómez explains, under the name of cultural diversity, these procedures are redefined:

The new post territorial colonies are useful for the imperial logic not only for their material values — as happened with modern colonialism — but also for their immaterial values, which (from the imperial viewpoint) operate as generators of the production of sustainable knowledge.¹⁷

In capitalist economy, it all translates as capital gain and patents. For this reason, many of the artistic practices with sound whose concerns pivot around works with ethnic references, run the risk of making possible designs of sonic representations that progressively create conditions so as to make the colonization of the local effective. Especially when there are no perspectives beyond the Eurocentric, whose mechanisms of self universalization have pretended to eclipse the plurality of thought that today emerges as innovative projects which mark other ways of being, feeling, and doing.¹⁸ So, it is urgent for these practices to establish clear production, distribution and use policies that take into account the epistemic potential of the sonic registers of the communities that have been turned into ethnic, exotic, and apparently commercial. Because these kinds of formulations favor the stereotypes that fix geo-historical, geo-cultural and geo-political places of the difference as “third world”. That is why Gayatri Chakravorty Spivak states:

Third-Worldism surrounding humanist disciplines of countries like the United States is usually openly ethnical. [...] Which is a clear example of the epistemic violence, a remotely orchestrated, extended and heterogenic project of constructing the colonial subject as Other.¹⁹

han sido etnicizadas, exotizadas y, aparentemente, consumibles. En tanto que este tipo de formulaciones favorecen los estereotipos que fijan los lugares geo-históricos, geo-culturales y geo-políticos de la diferencia como “tercermundistas”. De allí, que Gayatri Chakravorty Spivak, exponga las siguientes cuestiones:

El tercermundismo circundante en las disciplinas humanistas de países como Estados Unidos es a menudo abiertamente étnico. [...] Lo cual es un claro ejemplo de violencia epistémica remotamente orquestado, extendido y heterogéneo proyecto de construir el sujeto colonial como Otro.¹⁹

El arte como disciplina humanista es un claro ejemplo de esta forma de violencia. De allí que, mediante procesos de representación hegemónicos, América Latina sea edificada constantemente como lo “eticizado”, lo “otro”, la “sombra” del Yo (arte) universal. En este sentido, considero que gran parte de la escena de experimentaciones que, arbitrariamente, se basan en la manipulación de símbolos sonoros, referenciados en las culturas no occidentales, remueven los imaginarios que sitúan y fijan lo local como lo exótico, propiciando -como lo he expuesto anteriormente- condiciones de posibilidad para que políticas elaboradas a partir de nociones identitarias, desplegadas por entidades globales

como la UNESCO,²⁰ vitalicen su retórica de inclusión y diversidad en abstracto, lógica desde la cual los sistemas de representación multicultural encuentra cabida. Por ello, críticos como el esloveno Slavoj Žižek, han sostenido que:

La forma ideal de la ideología de este capitalismo global es la del multiculturalismo, esa actitud que —desde una suerte de posición global vacía— trata a cada cultura local como el colonizador trata al pueblo colonizado: como “nativos”, cuya mayoría debe ser estudiada y “respetada” cuidadosamente [...]. En otras palabras, el multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, “un racismo con distancia”. “Respetar la identidad del Otro”, concibiendo a este como una comunidad “auténtica” cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada.²¹

De esta manera, la etnización y patrimonialización operan como dispositivos mediante los cuales el capitalismo posmoderno se rearticula bajo el horizonte de la preservación del capital humano. Esta orquestación se erige, en palabras de Arturo Escobar, de espaldas a las estrategias decoloniales y de resistencia de las organizaciones sociales que

As a humanistic discipline, art is a clear example of this form of violence. Through processes of hegemonic representation, Latin America is constantly constructed as “ethnic”, “other”, “shadow”, of the universal I (art). In this sense, I consider that much of the experimentation scene arbitrarily based on the manipulation of sonic symbols referred to in non-occidental cultures, remove the imaginaries that place and fix the local as exotic. As said before, this favors conditions of possibility for the policies based on identity notions — unfolded by global entities like UNESCO²⁰ — to vitalize their abstract rhetoric of inclusion and diversity, logic where the multicultural representation systems find their place. Critics such as the Slovenian Slavoj Žižek argue:

The ideal form of this global capitalism’s ideology is multiculturalism. That attitude which — from a kind of empty global position — treats each local culture as the colonizer treats the colonized village: as “native”; whose majority has to be carefully studied and “respected” [...]. In other words, multiculturalism is a denied form of racism — unnoticed, self-referred —, a “racism with distance”: it “respects” the Other’s identity, conceiving it as an “authentic” closed community, towards which the multiculturalist keeps a distance that is possible thanks to his privileged universal position.²¹

In this way, “patrimonizing and ethnicizing” operate as devices to rearticulate postmodern capitalism, under the notion of preserving human resources. In Arturo Escobar’s words, this is orchestrated behind the back of the decolonizing and resistance strategies of social organizations that band together to defend cultural difference as a non-static, transforming force.²²

Taking these factors into account, I think that the preservation and patrimonizing of “cultural diversity” — universal postulates promoted by organizations like UNESCO — should be understood as part of the co-narrative of multiculturalism, which operates in a normative and instrumental way inside global capitalism to control the production of knowledge and creativity of the countries which Nelson Maldonado has accurately called the “Global South”. UNESCO’s Global Alliance for Cultural Diversity is a clear example:

UNESCO’s Global Alliance for Cultural Diversity explores new ways to turn creativity in developing countries into sustainable cultural industries. It aims to promote cultural diversity, support eco-

se organizan en torno a la defensa de la diferencia cultural, como fuerza transformadora, no estática.²²

Bajo el influjo de estas consideraciones, creo que el preservacionismo y la patrimonización de la "diversidad cultural", postulado universal que promueven organismos como la UNESCO, deben ser entendidos como parte del correlato del multiculturalismo que opera de manera instrumental y normativa, dentro del capitalismo global para controlar la producción del conocimiento y la creatividad de los países que Nelson Maldonado, de manera acertada, ha dado en llamar el "Sur Global". La Alianza Global, para la Diversidad Cultural de la UNESCO es una prueba clara de ello:

La Alianza Global para la Diversidad Cultural de la UNESCO está explorando nuevas vías para transformar la capacidad creativa de los países en desarrollo en industrias culturales sostenibles. La Alianza tiene el doble objetivo de preservar la diversidad cultural y apoyar el desarrollo económico y la creación de empleo en un

conomic development and encourage job creation in a range of fields including music,²³ publishing, cinema, crafts and the performing arts.

From this "developmentalistic" perspective the idea of "underdevelopment" is conceived as a successive phenomenon and not as a constitutive phenomenon of development. As Walter Mignolo does, we can consider that coloniality is the hidden face of modernity; "underdevelopment" is the needed and hidden face of "development". The self-proclaimed developed countries appear by their absence as privileged places of enunciation and generation of symbolic, creative, artistic and knowledge production. They own a political economy for art, cre-

amplio espectro de industrias culturales entre las que se incluyen la música, la publicidad, el cine, la artesanía y las artes del espectáculo.²³

Desde esta perspectiva "desarrollista," la idea del "subdesarrollo" se concibe como un fenómeno sucesivo y no como un fenómeno constitutivo del desarrollo, de la mano de Walter Mignolo, podríamos considerar que tal y como la colonialidad es la cara oculta de la modernidad, el "subdesarrollo" es la cara oculta y necesaria del "desarrollo". Los países autodenominados "desarrollados" aparecen por ausencia como lugares privilegiados de enunciaci3n y generaci3n de producci3n simb3lica, creativa, art3stica y de conocimiento. Poseedores de una econom3a pol3tica para el arte, la creaci3n y el espect3culo, al tiempo que las diversas formas de producci3n creativa que se generan por fuera de los lindes de lo "desarrollado" son asimila-

ation and spectacle, while they assimilate diverse forms of creative production — produced outside the borders of the *developed* — through patrimonial and museum operations that take place with the intervention of global experts, institutions and alliances, with the help of local institutions and experts. As a consequence, the binary code development/underdevelopment perpetuates its influence in the notion of "sustainable development", under criteria like preservation and cooperation. Some artistic practices with sound, devoted to academic *experimental music*, have been included in the prevailing model through these mechanisms. A good example is UNESCO — Digi Arts portal project. With the idea of a worldwide history of electroacoustic music it is led by elec-

das mediante operaciones patrimoniales y museísticas, que se ejecutan a través de la intervención de expertos, instituciones y alianzas globales con ayuda de instituciones y expertos locales. Como consecuencia, el código binario desarrollo/subdesarrollo perpetúa su influjo en la noción de “desarrollo sustentable”, bajo criterios como la preservación y la cooperación. Algunas prácticas artísticas con sonido, apegadas a la *música experimental académica*, han sido incluidas mediante estos mecanismos en el modelo imperante. El *Proyecto Portal Digi-Arts UNESCO*, es un buen ejemplo de lo expuesto. Bajo la idea de una historia de la música electroacústica del *mundo*, encabezada por la *música electroacústica* de Estados Unidos y la de la China, se encuentran situadas por regiones la *música electroacústica* de América Latina y el Caribe; seguida de la de Asia y el Pacífico.²⁴ Esta clasificación entre la historia electroacústica del *mundo* concentrada en China y Estados Unidos, frente a América Latina, el Caribe, Asia y el Pacífico, responde a una operación jerárquicamente necesaria para designar los *orígenes* de la electroacústica en los países “desarrollados”. Precisamente este sistema de “universalidades,” basado en la música experimental académica, elimina la posibilidad de pensar a partir de los lugares geo-políticos y geo-culturales desde donde surgen las experiencias; es decir, lo sonoro

como aquello que se define y redefine permanentemente por el posicionamiento desde el cual actúan los sujetos y las interdependencias de estas prácticas con otros campos discursivos; factores que, finalmente, establecen los espacios regulares de formación del régimen de la experimentación sonora. Estas tres fases enunciadas: sujetos, prácticas e interdependencias, son parte de un conjunto de relaciones que han permitido a esta investigación -tomando de manera referencial las prácticas que surgen desde Quito y Bogotá- acuñar un nuevo campo de estudio: el de los Estudios Sonoros. Vale distinguir que mi propuesta, no parte de los intereses de iniciativas como las del músico electroacústico canadiense Murray Schafer, quien sostiene que:

Actualmente se está necesitando una revolución equivalente entre los varios campos de los estudios sonoros. Cuya revolución es unificar aquellas disciplinas que se ocupan de la ciencia del sonido y aquellas que se ocupan del arte del sonido. El resultado será el desarrollo de las interdisciplinas ecológica acústica y diseño acústico.²⁵

Tomando distancia de propuestas como las formuladas por Schafer, lo que me ocupa aquí es el ejercicio planteado: esclarecer las relaciones existentes entre las prácticas artísticas con sonido y las construcciones

troacoustic music from the United States and China; then we find *electroacoustic music* from Latin America and the Caribbean located by regions; followed by the one from Asia and the Pacific.²⁴ This classification of *world's* electroacoustic history concentrated in China and the United States in front of Latin America, the Caribbean, Asia and the Pacific, responds to a needed hierarchical operation, to designate the *origins* of electroacoustic in the “developed” countries. Precisely these “universalizing” systems — based on academic experimental music — eliminate the possibility of thinking from geo-political and geo-cultural places from where the experiences emerge. That is, the sonic as that which is defined and re-defined constantly by the positioning from which the subjects of these practices operate with inter-dependencies with other discursive fields; factors which finally establish the regular spaces of formation of the régime of sonic experimentation. These three enunciated phases: subjects, practices and inter dependencies, are part of a set of relations that have permitted this investigation — taking as reference practices emerging from Quito and Bogota — to mint a new field of study: Sonic Studies. It is worth to notice that my proposal does not arise from initiatives like Murray Schafer's (a Canadian electroacoustic musician), who argues:

Now an equivalent revolution among the various fields of Sonic Studies is needed. Whose revolution is to unify those disciplines in charge of the science of sound and those in charge of the art of sound. The result will be the development of the inter-disciplines acoustic ecology and acoustic design.²⁵

Keeping a distance from proposals like Schafer's, I am concerned about the suggested exercise: to make clear the existing relations between artistic practices with sound and modernity's discursive constructions, like developmentalism.²⁶ This way, I want to establish an epistemological and political perspective of the artistic practices with sound, in dialogue with projects coming from Cultural Studies, like the epistemic project Modernity-Coloniality, postcolonial theories and subaltern studies, widely exposed during this investigation. So, I join the recent proposals of activist intellectuals, whose emergent agendas arise in opposition to the elaboration of absolute truths over the social world in its totality, i.e., to “universalizing” schemes that consolidate neo-liberal policies of surrounding capitalism. In other words, my purpose is to generate an interpretative model, useful to get closer to the political action of these practices.

discursivas de la modernidad, como el desarrollismo.²⁶ De esta manera pretendo establecer una perspectiva epistemológica y política de las prácticas artísticas con sonido, en diálogo con proyectos provenientes de los estudios culturales, como el proyecto epistémico modernidad-colonialidad, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos, expuestas ampliamente en esta investigación. Me uno, así, a las propuestas recientes de intelectuales activistas cuyas agendas emergentes surgen frente, y en contra, de las elaboraciones de verdades absolutas sobre el mundo social en su totalidad; es decir, a esquemas “universalistas” que consolidan las políticas neoliberales del capitalismo circundante. En otras palabras, mi propósito es generar un modelo interpretativo que sea útil para agenciar la acción política de estas prácticas.

LoS LuGaReS De IO SoNoRo. UiO-BoG

En *Los Lugares de la Cultura*, Homi Bhabha sostiene que el “paisaje intermedio” de la cultura contemporánea es un proceso de desplazamiento y disyunción que no totaliza la experiencia. Así, se constituyen los espacios de intervención en el aquí y el ahora, los lugares

intersticiales o intermedios, que como Bhabha lo explica:

Nos llevan a encontrarnos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad. [...] Pues en el “más allá” reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa también la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí en todos lados, *fort/da*, de acá para allá, de adelante y atrás.²⁷

A la luz de estas consideraciones, las prácticas con sonido pueden ser entendidas de manera provisional como operaciones fronterizas que logran suscitar escenarios de temporalidades intermedias entre la dimensión de lo visual y lo no visual, gracias a que las tendencias contemporáneas de las artes visuales, según lo ha venido argumentando el crítico de arte contemporáneo Jaime Cerón, es *no* ser visuales, lo cual, genera restricciones a la visualidad que ha sido altamente manipulada.²⁸ Desde esta perspectiva, que ocupa un lugar considerable en la escena contemporánea, me parece de particular interés el trabajo del colombiano Juan Leal Ruiz, artista visual para quien el sonido es la posibilidad de hacer arte en un mundo lleno de objetos. Tal y como él lo sostiene:

SoNiC PlAcEs. UiO-BoG

In *The Location of Culture*, Homi Bhabha puts forth that the “intermediate landscape” of contemporary culture is a process of displacement and disjunction that does not totalize the experience. So, the intervention spaces are constituted here and now, the interstitial or intermediate places, as Bhabha explains:

(take us to) find ourselves in the moment of transit where time and space cross to produce complex figures of difference and identity. [...] In the “beyond” there reigns a sensation of disorientation, a perturbation of direction: it’s a ceaseless exploratory movement, expressed so well by the French words *au-delà*: here and there, on all sides, *fort/da*, hither and thither, back and forth.²⁷

In light of these considerations, the practices with sound can be understood — in a provisional way — as frontier operations that manage to provoke sceneries of intermediate temporalities, between the dimensions of the visual and the non visual, thanks to the contemporary tenden-

cy in the visual arts of *not* being visual, as the art critic Jaime Cerón maintains; this generates restrictions on visuality that has been highly manipulated.²⁸ From this perspective — which occupies a considerable place in the contemporary scene — I find a particular interest in the work of the Colombian Juan Leal Ruiz, a visual artist for whom sound is the possibility of doing art in a world full of objects. As he says:

Today sound has become an important tool for everyday life, for we are submerged and saturated by all kinds of images. In the media there is great deal of transfiguration, to the point that each one of us walks inside an absolute world of information, which finally does not say anything, provoking total disinformation.²⁹

One of his works, *White*, is a coherent example of these arguments. It was exhibited as sound in the show cycle *UmbraL Sonoro*, which took place in the *Museo de Arte Carrillo Gill* from the *Instituto Nacional de Bellas Artes* in Mexico. The work — planned and designed during ten years of research — consisted of the uproarious reproduction of a wolf’s howl, through speakers that activated for thirteen seconds every time a person entered the place. According to the Mexican Elías Levín, curator of the cycle *UmbraL Sonoro*, the particular intention of *White* was to pro-

El sonido se ha convertido hoy en una herramienta importante para la vida cotidiana, ya que nos encontramos sumergidos y saturados de imágenes de todo tipo. En los medios de comunicación existe mucha transfiguración, a tal punto que cada uno de nosotros caminamos dentro de un mundo absoluto de información, que al final de cuentas no dice nada, generando con ello una desinformación total.²⁹

White, uno de sus trabajos, es un ejemplo coherente con estas argumentaciones, pensado y diseñado durante diez años de investigaciones, expuesto como sonido en el ciclo de exposiciones *Umbra! Sonoro*, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. El trabajo consistió en la reproducción estruendosa de un aullido de lobo a través de bocinas que se activaban durante trece segundos: cada vez que las personas ingresaban al lugar. Según explica el mejicano Elías Levín, curador del ciclo *Umbra! Sonoro*, la intención en particular de *White* era producir “una imagen mental

duce a “mental image previously related to our experience when confronted with a wolf’s howl”.³⁰

Nevertheless, the notion of sound as an interstitial element between the visual and the non-visual — when claiming for itself the construction of “sonic images” — sometimes generates the totalizing of the sonic experience, favoring the auditive fact as protagonist. The Bogotan Mauricio Bejarano is one the most representative experimenters of such a posture. For the sake of the trans-disciplinary, he proposes to mark the limits between one practice and another. Bejarano sustains:

I am radically acousmatic. When I work musically, I place my projects on stage denying the visual radically, which is a strong exercise because you have to give priority to the auditive fact. I try to neutralize the visual to the point of converting it into a secondary presence, like an orchestra of forty loud speakers, for example. Nevertheless, in the Salón Nacional de artistas, I usually mount plastic-sonic actions and give a

previamente relacionada con nuestra experiencia ante el aullido de un lobo”.³⁰

No obstante, la noción del sonido como elemento intersticial entre lo visual y lo no visual, al reclamar para sí la construcción de “imágenes sonoras” genera, en algunos casos, la totalización de la experiencia sonora, privilegiando el hecho auditivo como protagonista número uno. El bogotano Mauricio Bejarano es uno de los experimentadores más representativos de tal postura. Él propone, en aras de la transdisciplinariedad, marcar los límites entre una práctica y otra. Bejarano lo expresa de la siguiente manera:

Yo soy radicalmente acusmático, cuando trabajo musicalmente pongo mis proyectos en escena, niego lo visual radicalmente, ese es un ejercicio fuerte porque hay que privilegiar el hecho auditivo, trato de neutralizar lo visual hasta convertirlo en una presencia secundaria, como una orquesta de cuarenta parlantes por ejemplo. Sin embargo cuando me desplazo al *Salón*

place of privilege to noise, i.e., the room fills with sound. Then, the visual presence exists, but as a plastic action.³¹

Leal and Bejarano’s postures are not isolated cases. A major part of the sonic contemporary scene uses sound as matter, like the custom of modern European musicians from the 20th century, who propose other kinds of conceptual situations.³² So, characters like Hugo Burgos, Director of *Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas* of *Universidad San Francisco de Quito*, at the time of experimenting with sound, explains:

When abstracting the image of sound, a world of amazing possibilities unfolds. Much of what we experiment with sound is contextual in the sense of an experience and an image. This new medium is obviously transformed into an instrument. I particularly do not look for absolute linearity, but my points of reference are always the avant-gardes, especially in the process of appropriation of new media.³³



Nacional de Artistas, suelo montar acciones plásticas sonoras y privilegio el ruido, es decir, la sala se llena de sonido. Entonces la presencia visual existe pero como una acción plástica.³¹

Las posturas de Leal y Bejarano no son aspectos aislados; gran parte de la escena sonora contemporánea utiliza el sonido como materia, a la usanza de los músicos modernos europeos del siglo XX, quienes acondicionaban otro tipo de situaciones conceptuales.³² De allí que personajes como Hugo Burgos, Decano del *Colegio Comunicación y Artes Contemporáneas* de la *Universidad San Francisco de Quito*, a la hora de experimentar con sonido, explica que:

Al abstraer la imagen del sonido se te abre un mundo de posibilidades increíbles, mucho de lo que experimentamos con sonido es contextual, en el sentido de una experiencia y de una imagen. Este nuevo medio obviamente se convierte en el instrumento. Yo particularmente no busco linealidades absolutas, pero mi punto de referencia siempre son las vanguardias,³³ sobre todo en el proceso de apropiación de los nuevos medios.

Los criterios sobre el sonido, entendido como materia, han sido ampliamente difundidos y naturalizados en casi todas las disciplinas que se

cruzan en este campo. El Director del Departamento de Investigación, Creación y Difusión del *Conservatorio Nacional de Música Ecuatoriana*, Julián Pontón, por ejemplo, argumenta que:

El sonido es la paleta del pintor, inclusive se habla de una relación entre la pintura, un color rojo corresponde a una frecuencia musical baja, un violeta a una frecuencia musical alta. En definitiva la música es el sonido de la paleta del compositor, entonces tú buscas esos colores.³⁴

Está noción dominante, usar el sonido como materia que acondiciona la temporalidad de lo visual y lo no visual, es contrastada por multiplicidad de discursos de sujetos y colectivos, hecho que desestima la pretensión del sonido como materia. Resulta erróneo, por lo tanto, pensar que las prácticas artísticas con sonido responden a un criterio de unicidad. De allí que Jaime Cerón sostenga que:

Van a seguir existiendo quienes tengan interés por el sonido como materia prima y absoluta, pero también aquellos que plantean el sonido como un proyecto básicamente político de intervención sobre discursos ya formulados. Y en casos un poco mas aislados un uso político del sonido pero en relación a lo que suena, me refiero

The criteria about sound understood as matter, had been widely spread and naturalized in almost all the disciplines that cross this field. For example, the Director of the Department of Research, Creation and Diffusion of the *Conservatorio Nacional de Música Ecuatoriana*, Julián Pontón, says:

Sound is the painter's palette, it is even spoken of in relation to paint: a red color corresponds to a low musical frequency, violet to a high musical frequency. In summary, music is the sound of the composer's palette,³⁴ so you look for those colors.

This dominant notion of the use of sound as matter, which sets up the temporality of the visual and the non-visual, is countered by many discourses of subjects and collectives, which in fact repudiate the pretension of sound as matter. Therefore, it is a mistake to think that artistic practices with sound respond to a criterion of unity. So, Jaime Cerón suggests:

There are always going to exist those who have an interest in sound as raw material and absolute matter, but also those who propose sound as a basically political project of intervention on already formulated discourses. And in more isolated cases, a political use of sound, but in relation to that which sounds; I refer to those noisy artists who produce sound while they include performances with

obsolete objects which would seem to make no sense, this generates comments from other fields beyond the pure musical field; creating a complex and anti-conditional music, which seems to be the preferred option for younger people.³⁵

In relation to these reflections I propose a provisional route that shows in a partial way, the logics of production of meaning that revolve around the use of sound. A kind of landscape of sonic expressions, articulated from the practices with which I have dialogued for this investigation.³⁶

The use of sound as cultural, political, social and ideological reference.

QUITO

Jorge Espinosa; Fabiano Kueva (Centro Experimental Oído Salvaje); Hugo Burgos; Christian Proaño; Nelson García.

BOGOTÁ

Carlos Motta; Humberto Junca/Manuel Romero (PF); Juan Leal Ruiz; Carolina Caycedo; Juan Suanca; Freddy Jiménez; Pedro Gómez Egaña; Andrés Burbano; Ícaro Zorbar; Esteban Rey; Miler Lagos.

a esos artistas ruidosos que suenan mientras incluyen performances de objetos obsoletos que parecerían no tener sentido, a partir de los cuales, se organizan comentarios de otros ámbitos distintos al puro ámbito musical, formulando una música tan compleja y tan anticondicional que, al parecer, es la opción para la gente más joven.³⁵

En relación con estas reflexiones, propongo una ruta provisional que dé cuenta, de manera parcial, sobre las lógicas de producción de sentido que se configuran en torno al uso del sonido. Una suerte de paisaje de expresiones sonoras, articulado desde las prácticas con las que he dialogado para esta investigación.³⁶

La utilización del sonido como referencias culturales, políticas, sociales e ideológicas.

QultO

Jorge Espinosa; Fabiano Kueva (Centro Experimental Oído Salvaje); Hugo Burgos; Christian Proaño; Nelson García.

BoGoTá

Carlos Motta; Humberto Junca/Manuel Romero (PF); Juan Leal Ruiz; Carolina Caycedo; Juan Suanca; Freddy Jiménez;

Pedro Gómez Egaña; Andrés Burbano; Ícaro Zorbar; Esteban Rey; Miler Lagos.

La música experimental académica cuyo valor radica en cómo se compone, distorsiona, secuencia y amplifica el sonido.

QultO

Mesías Maiguashca; Julián Pontón; Cristina Brehil.

BoGoTá

Ana María Romano; Daniel Prieto; Mauricio Bejarano; Roberto García; Juan Reyes; Sergio Restrepo; Jaidy Díaz; Beatriz Eugenia Díaz.

Las que desmontan la parafernalia del discurso liberador de la tecnología y que operan mediante plataformas autónomas, que tienen que ver más con la electrónica que con cualquier tipo de referente anterior, cuya

Academic experimental music, whose value is rooted in how sound is composed, distorted, sequenced and amplified.

QultO

Mesías Maiguashca; Julián Pontón; Cristina Brehil.

BoGoTá

Ana María Romano; Daniel Prieto; Mauricio Bejarano; Roberto García; Juan Reyes; Sergio Restrepo; Jaidy Díaz; Beatriz Eugenia Díaz.

Practices that dismantle the paraphernalia of the liberating discourse of technology and operate through autonomous platforms, which have more to do with the electronic than with any other kind of earlier reference. Their political vision is legitimized through the dismantling and re-organization of technologies as result of the use of sound in informal and anti-conventional terms, which circumscribe tendencies like Noise/Noise Music. These possibilities emerge among new generations as academic and non-academic experimental music.

Academic musicians who do formal experimentations as musical decoding based on noise.

QultO

Mauricio Proaño; Lucho “Pelucho” Enríquez; Marco Rodríguez “Pinteiro”.

BoGoTá

Jefferson Rosas; Jabbath Roa.

Outside the realm of academic experimental music we find the collective AC Y DC, a group of visual artists interested in Noise and electroacoustic music, who have even surfaced with the invention of new technologies based on obsolete devices; The collective Bogotrax, which experiments with sonic registers in the organization of electronic parties; Bixturix, artists and filmmakers who work based on noise; The Posthuman Project under the direction of Arturo Brahim; EntreCasa by Héctor Buitriago.

visión política se legitima mediante el desmantelamiento y reorganización de las tecnologías, como resultado del uso del sonido en términos informales y anticonvencionales, que se circunscriben a tendencias como El Noise/Música Ruido. Estas posibilidades entre las nuevas generaciones surgen como música experimental académica y no académica.

Músicos académicos que hacen experimentaciones formales como decodificación musical a partir del ruido.

QultO

Mauricio Proaño; Lucho "Pelucho" Enríquez; Marco Rodríguez "Pinteiro".

BoGoTá

Jefferson Rosas; Jabbath Roa.

Fuera del ámbito de la música experimental académica nos llama la atención AC Y DC un colectivo de artistas visuales interesados por el Noise y la música electroacústica que irrumpen incluso con la invención

de nuevas tecnologías a partir de aparatos obsoletos; El Colectivo Bogotrax que experimentan con registros sonoros desde la organización de fiestas electrónicas; Bixturix artistas y cineasta que trabaja sobre la base de ruido; El Proyecto Posthuman a cargo de Arturo Brahim; EntreCasa de Héctor Buitrago.

Este paisaje de expresiones sonoras no debe ser tomado como una totalidad dada; muchos de los personajes mencionados configuran su práctica intersticialmente. Lo relevante de esta cartografía es que nos confiere la posibilidad de avanzar desde las distintas lógicas de producción hacia las lógicas culturales, desde las cuales lo sonoro se define y redefine incesantemente por el posicionamiento y el lugar desde el cual actúan los sujetos. En este sentido, la producción y reproducción de las prácticas artísticas con sonido se configuran y reconfiguran como una realidad construida.

BZZZZZ, una muestra colectiva realizada por la *Fundación Cu4rto Nivel* de Bogotá, bajo la curaduría de Ana María Lozano, Jaime Cerón y Natalia Gutiérrez, es un ejemplo que me parece notable en tanto nos posibilita indagar sobre las lógicas culturales que define estas prácti-

This landscape of sonic expressions should not be taken as a given totality. Many of the aforementioned characters fabricate their practice in the interstices. What is relevant from this cartography is that it provides the chance of moving from different production logics towards cultural logics, from which the sonic is constantly defined and redefined by the positioning and place from where the subjects operate. In this sense, the production and reproduction of artistic practices with sound are configured and reconfigured as a constructed reality.

BZZZZZ, a collective show organized by the *Fundación Cu4rto Nivel* from Bogota, with the curatorship of Ana María Lozano, Jaime Cerón and Natalia Gutiérrez, is an example that lets us investigate the cultural logics that define these practices. The exhibition brought together people from different disciplines such as visual arts, time arts, academic experimental music, cinema, performance art, photography, architecture and sonic art. Basically, the goal of the curatorial concept was to convoke artists known in the sonic field for their production in low frequencies, whose onomatopoeia could be named as *BZZZZZ*.³⁷

As a "sonic exhibit" of projects to "listen to", the show turned a little transparent. It is true that the set of sonic objects were installed through drawings and sculptures (to produce and reproduce sounds), nevertheless their visual presence was not relevant. Perhaps for this little or non-existent visual preeminence, the visitors' voices in high frequencies could perform in an unusual way inside an exhibit room. Even the opening concert of electroacoustic music, with the same name *BZZZZZ*, by Juan Reyes, Roberto García, Leonardo González and Andrés Cabrera was overwhelmed by the visitors' voices.³⁸

Mauricio Bejarano exhibited *Caja Blanca* (*White Box*), a rectangle with sound from where voices and whispers were emitted. Pedro Gómez-Egaña displayed the installation *Cartón, Cinta y Dibujo* (*Cardboard, Tape and Drawing*), imitating a residential complex bunched together by tiny television drawings, in front of which a toy car drove around over a loudspeaker structure that emitted a woman's lyric voice. Juan Sebastián Suanca placed a resonance cube in low frequency in the middle of the gallery: *Caja de Fuego* (*Fire Box*). Milena Bonilla presented *Lugares Comunes* (*Common Places*) two sonic pieces plus drawing. Ícaro Zorbar, in the installation *Nuestra Mascota* (*Our Pet*), placed a televi-

cas. A la exposición se convocó a gente proveniente de disciplinas distintas como las artes visuales, las artes del tiempo, la música experimental académica, el cine, el *performance*, la fotografía, la arquitectura y el arte sonoro. Los conceptos curatoriales básicamente tenían como mandato convocar a artistas conocidos en el ámbito de lo sonoro por su producción en frecuencias bajas, cuya onomatopeya bien puede ser nombrada como *BZZZZZ*.³⁷

La exposición, al ser una “muestra sonora” de proyectos para “escuchar”, se tornó un tanto transparente. Si bien es cierto que el conjunto de los objetos sonoros fueron instalados mediante dibujos y esculturas (para producir y reproducir sonidos), su presencia visual no fue relevante. Quizá por esta poca, o ninguna, preeminencia, las voces de los visitantes en altas frecuencias lograron performar de manera no habitual en una sala de exposiciones. Incluso, el concierto inaugural de música electroacústica que adoptó el mismo nombre de la muestra *BZZZZZ*, a cargo de Juan Reyes, Roberto García, Leonardo González y Andrés Cabrera, se difuminó por la fuerza de los emplazamientos de las voces emitidas por los visitantes.³⁸

Mauricio Bejarano expuso *Caja Blanca*, un rectángulo con sonido desde el cual se amplificaban voces y susurros. Pedro Gómez-Egaña montó la

instalación *Cartón, Cinta y Dibujo*, imitando un conjunto habitacional apiñado por diminutos dibujos de televisores, frente al cual un auto de juguete giraba sobre la estructura de un parlante desde el que se reproducía la voz lírica de mujer. Juan Sebastián Suanca colocó en el centro de la galería *Caja de Fuego*, un cubo de resonancia en baja frecuencia. Milena Bonilla presentó *Lugares Comunes*, dos piezas sonoras más dibujo. Ícaro Zorbar, en la instalación *Nuestra Mascota*, montó el esqueleto de un televisor en el que se proyectaba la imagen de un felino. Simultáneamente, en lo alto de una de las paredes de la galería, dos grabadoras periodísticas expulsaban —física y sonoramente— cintas de casete. Carlos Motta, en *Pinturas en Blanco y Negro # 1*, realizó una intervención sonora del discurso de despedida de “La Escuela de las Américas”, donde los oficiales latinoamericanos se preparaban en tácticas antisubversivas. La intervención utilizó como soporte un “libro-arte” con fotograbados más audífonos. Daniel Prieto compuso *Paisaje Portátil* sobre la base de conversaciones y sonidos de calle: el escucha debía colocarse un par de audífonos que conectaban mediante un cable largo a un reproductor de CD’s adaptado en el piso que permitía caminar alrededor del espacio de la instalación.

Adicionalmente a la muestra y al concierto *BZZZZZ*, se organizaron dos conversatorios entre participantes y público. En estos encuentros, se

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 70 | SoNiC StUdIes FROM THE ANDEAN REGION

sion’s skeleton where a feline’s image was projected. Simultaneously, high on one of the gallery’s walls, two dictaphones expelled cassette tapes — physically and with sound. Carlos Motta, in *Pinturas en Blanco y Negro # 1* (*Paintings in Black and White # 1*), did a sonic intervention to the farewell speech of “La Escuela de las Américas” (“School of the Americas”), where Latin American officers got trained in anti-subversive tactics. He used an “art-book” with photoengravings and headphones. Daniel Prieto composed *Paisaje Portátil* (*Portable Landscape*), based on conversations and street sounds: the listener had to put on headphones connected by a long cable to an adapted CD player on the floor, which allowed one to walk around the installation space.

Besides the show and the concert *BZZZZZ*, there were two talks between the participants and the audience. These encounters demonstrated different positions in the forms of production, creation and circulation, which could be understood as cultural logics in permanent conflict. The set of arguments held during these meetings coincided with the positions and criteria of other gatherings in Quito and Bogota, organized in the frame-

work of this investigation. From these experiences I believe that the tendencies that demand more distinction in the field of these practices, come from the visual/plastic arts and academic experimental music.

It seems that the antagonist postures emerge among these disciplinary matrices when claiming or denying the value of conceptions understood as units of identity or expression, in a hegemonic way. They appeal to constructions like originality, unity and authorship, fixing and situating what Homi Bhabha describes as the binary logic that constructs identities of difference:³⁹ visual/sonic, space/time, copy/original. What in the Foucaultian sense is linked to the existence of hierarchies that establish certain enunciates directed to maintain the discursive constructions as more hegemonic than other enunciates.⁴⁰

So, in a dominant way, the production of many of the practices linked to the conservatory — from music’s “unique” status — focuses on technical procedures of composition. Through the concert, a place of “real” judgment is self-constructed as a frequent régime of its circulation



evidenciaron posiciones distintas en las formas de producción, creación y difusión, que bien podrían ser entendidas como lógicas culturales en permanente conflicto. El conjunto de las argumentaciones, que se sostuvieron en estos encuentros, coincidió con criterios y posturas de otras reuniones organizadas en el marco de esta investigación en Quito y Bogotá, a partir de las cuales considero que las tendencias que autoexigen mayor distinción en el campo de estas prácticas, provienen de las artes visuales/plásticas y de la música experimental académica.

Al parecer, las posturas antagónicas que surgen entre estas matrices disciplinarias, al reclamar o negar el valor de concepciones que de manera hegemónica son entendidas como unidades de identidad o expresión, que apelan a constructos como originalidad, unicidad y autoría, fijan y sitúan lo que Homi Bhabha describe como la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia:³⁹ visual/sonoro, espacio/tiempo, copia/original. Lo que en el sentido foucaultiano se liga a la existencia de jerarquías que establecen unos enunciados dirigidos a mantener las construcciones discursivas cómo más hegemónicas que otros.⁴⁰

Así, de manera dominante, la producción de un buen número de prácticas ligadas al conservatorio -desde el estatus “único” de la música- gira

en torno a procedimientos técnicos de composición; se autoerige como lugar de juicio “verdadero” a través del concierto —régimen frecuente de su difusión— privilegiando la *originalidad* en la creación frente al uso de aparatos de reproducibilidad y registro sonoro. De allí que la compositora y artista plástica colombiana Beatriz Eugenia Díaz enjuicie la falta de “originalidad” de la siguiente manera:

Yo creo que estamos en una generación del *copy paste*, es tan patético que alguien me dijo: ¿Usted de dónde sacó el sonido? Ya no se cree en el proceso de creación, ya no existe cranearse algo y elaborarlo estructuralmente porque supuestamente se debió grabarlo de algún lado, mezclarlo y ponerlo ahí en el equipo de sonido. Esta situación ha llevado a que incluso en la ficha técnica de cualquier pieza presentada, se exija explicitar si es o no una composición, porque si uno pone solamente instalación sonora seguramente fue porque uno prendió el televisor en el canal que le tocó y grabó el sonido.⁴¹

Desde una postura diferente, el *performer*, compositor y artista visual Pedro Gómez Egaña, considera que experiencias como *BZZZZZ* se tornan interesantes en la medida en que descentran las prácticas habituales que trabajan el sonido como música; es decir, desde nominaciones

ESTUDIOS SONOROS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 71 | SONIC STUDIES FROM THE ANDEAN REGION

that favors *originality* in the creation, in opposition to the use of reproduction and sound recording devices. For example, the Colombian plastic artist and composer Beatriz Eugenia Díaz, condemns the lack of “originality” as follows:

I think we are living in the *copy paste* generation. It is so pathetic that somebody asked me: were did you get the sound from? Nobody believes in the creation process anymore, thinking of something and elaborating it in a structure no longer exists, because it was supposedly recorded from somewhere, mixed and put in the stereo system. This situation has even gone so far as to make it necessary to indicate in the credits if a composition is original or not, because if one only says sonic installation it surely is because one turned on the television and recorded the sound of any channel that was on.⁴¹

From a different position, the performer, composer and visual artist Pedro Gómez Egaña, considers that experiences like *BZZZZZ* are interesting because they skew the usual practices that work sound like music, i.e., from statements like unity, originality and authorship. In his own words:

The curatorial proposal of *BZZZZZ* demythifies music, which makes it a composition in itself, with certain trajectories and routes. I think the notion of composition has changed; today there are other ways of using media. Personally I am very interested in working with songs that already exist; the way they place themselves, their quality, their fidelity, the way they can resound in space, are all compositional elements. So I think it is a valid way of approaching the composition. Even downloading a sonic register from the Internet and using it is a composition possibility that reveals how work is done today.⁴²

For Gómez Egaña working with the sonic is a matter of viewpoints, of crossing elastic perspectives, a possibility to indisciplinate humanistic disciplines. He considers that is how someone constructs his own practice, no matter if it is called electroacoustic or not, sonic artist or not. Mesías Manguashca works in this same sense. Despite coming from academic experimental music, he constantly crosses and links his practice, as well as his perspective, in dialogue with subjects coming from diverse disciplines. So, he acknowledges the reflection, production and self-management of emergent projects like the *Centro Experimental Oído Salvaje*.

como unicidad, originalidad y autoría. En palabras de Gómez Egaña:

La desmitificación de la música hace que la curaduría misma de BZZZZZZ sea una composición, existen unos trayectos, unos recorridos. A propósito de lo cual, me parece que la noción de composición ha cambiado y que ahora hay otras formas de utilizar los medios. Personalmente me interesa mucho trabajar con canciones que ya existen, la forma que se emplazan, la calidad, la fidelidad, la forma en que estas pueden resonar en el espacio son elementos compositivos. De suyo, me parece que es una forma válida de asumir la composición. Incluso bajar un registro sonoro de la Internet y usarlo es una posibilidad de composición que devela cómo se trabaja ahora.⁴²

Para Gómez Egaña, trabajar la cuestión de lo sonoro es una cuestión de óptica de cruces de miradas que son navegables, una posibilidad de indisciplinar las disciplinas humanísticas. De allí que considera que así se construye la práctica propia; sin importar si se es o no electroacústico, si se es o no artista sonoro. En este mismo sentido trabaja Mesías Maiguashca quien, a pesar de provenir del campo de la música experimental académica, permanentemente liga y cruza tanto su práctica

como su mirada en diálogo con sujetos de campos disciplinares diversos. De allí, el reconocimiento que él hace sobre los esfuerzos de reflexión, producción y autogestión que surgen de proyectos emergentes como el *Centro Experimental Oído Salvaje*.

Evidentemente estos criterios, estos cruces contradisciplinarios, causan recelo y, como lo explica el músico y artista ecuatoriano Jorge Espinosa, podrían producir una proliferación de prácticas sonoras en detrimento de la “obra”, dado que el sonido, para este artista:

Es simplemente un medio más, pero lo interesante es que resulta más fácil armarse tecnológicamente, producir, jugar experimentar y distribuir lo sonoro. En este sentido las prácticas sonoras se tornan más recurrentes, empiezan a hacerse visibles algunas experimentaciones que son equivalentes a los efectos del “Photoshop” o a los filtros, pero no van a durar como proyectos porque no van a poder sustentarse, mas que un año o dos, si no existe un discurso que se quiera decir.⁴³

De otro modo existen perspectivas que se alejan de la preocupación sobre el “valor” de la “obra” y que asumen lo sonoro como un proceso

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 72 | SoNiC StUdIes FROM THE ANDEAN REGION

Clearly these criteria and counter-disciplinary frictions provoke apprehension. As the Ecuadorian musician and artist Jorge Espinosa explains, there could be a proliferation of sound practices in detriment of the “piece”. Because sound, for this artist:

...is just one more media, but what is interesting is that it is easier to get technologically “armed”, produce, play, experiment and distribute the sonic. In this sense sonic practices become more recurrent: some experimentations equivalent to the “Photoshop” filters and effects start to turn visible, but they are not going to last as projects because they are not going to be able to stand up for more than a year or two if there is not a stated discourse.⁴³

There are perspectives that are far from concerns about the “value” of the “piece”, and assume the sonic as a process in constant construction. They do not find that the manipulation of projects and sonic expressions are a problem; on the contrary, they are guarantees that allow the decentralization of modern visions where a privileged group of composers stand. Arturo Brahim *Posthuman*, who has participated many times in encounters such as *Jueves Sónico (Sonic Thursday)*,⁴⁴ is someone who

holds this position. Brahim does sonic composition exercises with people, recognizing that the official use of technologies of sound works to demythify the musician and bring him down from that unattainable scale. That is why his proposal is to create and design sounds with other people to intervene in the field of electronic sonic culture. He explains:

When people ask me: Dude, what do I do to start doing electroacoustic music? I answer: get a computer, a sound card and download software — a free sequencer — and start experimenting, get hooked by the curiosity. That is one of the ways in opposition to electroacoustic composers who are very learned, almost inaccessible, like scientists who have not even given prizes to experimental music, because nobody deserves that prize, which is exclusive. I want my music to be listened by everyone and not to be a laboratory rat — with all respect they deserve — but I think it is them who have isolated themselves, because they think they are too smart, too erudite and that we are the ones who do electronic chucuchucu.⁴⁵

The whole of these criteria warn us about the existing tensions surrounding these practices, which brings me to consider that the *place of sound*

en construcción permanente, al no encontrar que la multiplicación de proyectos y expresiones sonoras sean un problema; todo lo contrario, son la garantía que permite el descentramiento de visiones modernas desde las cuales se erige un grupo privilegiado de compositores. Arturo Brahim *Posthuman*, quien ha participado de manera habitual en encuentros como *Jueves Sónico*,⁴⁴ es uno de los que sostiene esta postura. Para Brahim, es un acto político de resistencia realizar ejercicios de composición sonora con la gente, reconociendo que el uso social de las tecnologías de sonido desmitifica la noción de músico como el “creador inalcanzable”. De allí que su propuesta sea la de crear y diseñar sonidos con la gente para intervenir en el campo de la cultura sonora electrónica. Como él mismo lo cuenta:

Cuando a mí la gente me dice: ¿Loco qué hago para empezar a ser música electroacústico? Yo les contesto: consíganse una compu, una tarjeta de sonido y bajen un software, un secuenciador gratis y empiecen a experimentar, déjense picar por esa curiosidad. Esa es una de las formas y de los caminos frente a los compositores de la electroacústica que son personas muy eruditas, casi inasequibles, como científicos que incluso no han otorgado premios en música experimental, porque nadie se merece ese premio, lo cual es excluyente. A mí me interesa que mi música la escuchen todos y no ser un

ratón de laboratorio -con todo el respeto que se merecen-, pero yo creo que han sido ellos los que se han encargado de asilarse, porque piensan que son muy pilas, muy eruditos y nosotros los que hacemos el chucuchucu electrónico.⁴⁵

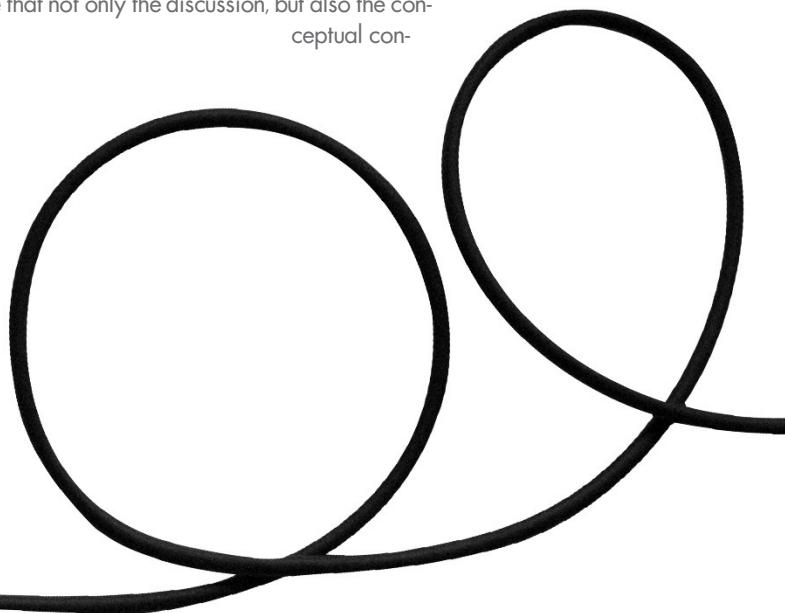
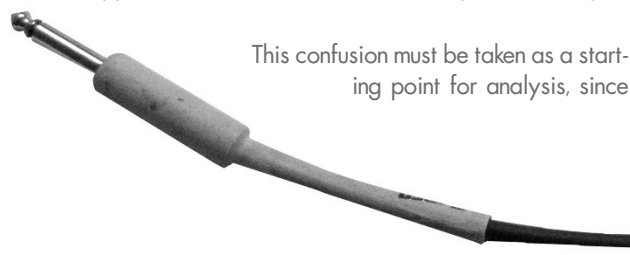
El conjunto de estos criterios advierten sobre las tensiones existentes en torno a estas prácticas, lo cual me lleva a considerar que el *lugar del sonido* es un espacio de lucha, de confrontación y de intereses, que ape- lan a una cierta noción de cultura cuya predominancia se ha diseminado y naturalizado a lo largo y ancho del sistema mundo moderno-colonial. En este sentido, y en diálogo con las tesis de Immanuel Wallerstein, se podría argumentar que se trata de un campo de batalla ideológico, que se articula mediante formas confusas de uso de cultura que han sido ampliamente difundidas para describir la colección de rasgos, comportamientos, valores o creencias y, desde los cuales, cada grupo tiene su “cultura” específica. Este es un uso generalizado del término cultura, el mismo que nos desplaza a otro también generalizado y hegemónico, el que se refiere a cultura para explicar las artes “más refinadas”, opuestas a la llamada “cultura popular” o cotidiana, precisamente por esa distinción desde la cual se lo enuncia, opera como dispositivo para significar la superestructura, opuesta a lo que se habla en la base, y para sig-

ESTUDIOS SONOROS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 73 | SONIC STUDIES FROM THE ANDEAN REGION

is a space of struggle, confrontation and vested interests, combined to build the notion of culture. In this sense, and in dialogue with Immanuel Wallerstein's theses, we can argue that it is an ideological battlefield, which articulates through confusing forms of the use of culture that have been widely spread to describe the collection of features, behaviors, values or beliefs, and from which each group has its specific “culture”. This is a generalized use of the term culture, the one that displaces us to another one — also generalized and hegemonic — the one that refers to culture to explain the “more refined” arts, in opposition to the so-called popular culture. Precisely for that distinction from which culture is enunciated, it operates as device to signify the superstructure, opposed to what is talked about at the base, and to signify the symbolic, in opposition to the material. Wallerstein puts it this way:

This confusion must be taken as a starting point for analysis, since

the nourished discussion had taken place inside the confines of one historical system: global capitalist economy. It could be that not only the discussion, but also the conceptual con-



nificar lo simbólico, opuesto a lo material. Wallerstein lo plantea de esta manera:

Esta confusión debe ser tomada como punto de partida para el análisis, ya que la nutrida discusión ha tenido lugar dentro de los confines de un mismo sistema histórico, la economía mundial capitalista, bien puede ser que no sólo la discusión, sino también, la confusión conceptual sean consecuencias del desarrollo histórico de este sistema que regulan su lógica interna. [...] Como es obvio que los intereses divergen fundamentalmente, se deduce que tales construcciones de “cultura” son muy poco neutrales. Por lo tanto, la construcción misma del concepto se convierte en un campo de batalla, el principal campo de batalla ideológica de los intereses opuestos al interior del sistema mundo.⁴⁶

A la luz de estas reflexiones sostengo que, si bien la multiplicidad de lógicas que trabajan el sonido de manera experimental se cruzan en el uso de los medios electrónicos,⁴⁷ en su desarrollo, se disciplinan y nombran como grupos específicos caracterizados por rasgos generacionales y *orígenes* de procedencia disciplinar: artes visuales/música electroacústica. En este campo de tensión y disciplinamiento, se disputan

nociones como la composición, la creación y la originalidad determinando el carácter de la experimentación sonora bajo la pretensión de la trascendencia y la libertad creativa, en tanto la creencia de que existen unas formas más elevadas que otras.⁴⁸

Las diferencias entre estas prácticas se deben a la posición funcional que ocupan en el campo del régimen de la experimentación sonora, determinado por relaciones de poder socialmente construidas, en un espacio de lucha y confrontación de intereses: un campo de batalla. Carlos Bonil, artista visual y ejecutor de *noise*, integrante de grupo *AC Y DC*, lo plantea de esta manera:

El problema es que los músicos electroacústicos cuando un artista hace electroacústica dicen ¡Eso no es música! Porque ellos estudiaron no sé cuántos años para llegar a hacerla, entonces les da rabia, como cuando un pintor dice yo me “jodí” toda la vida haciendo imitaciones de Rembrandt. De allí que la validación o invalidación sobre conceptos como la música o la pintura tengan que ver más con cuestiones políticas.⁴⁹

El distanciamiento marcado entre la música experimental académica y

ESTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 74 | SoNiC StUdIEs FROM THE ANDEAN REGION

fusion are consequences of the historical development of this system that regulates its internal logic. [...] Since it is obvious that the interests diverge fundamentally, it is deduced that such constructions of “culture” are not very neutral. Therefore the construction of the concept itself turns into a battlefield, the main ideological battlefield of the opposed interests inside the world system.⁴⁶

In light of these reflections I argue that, even if the multiplicity of logics that work on sound in an experimental way are crossed in the use of electronic media,⁴⁷ in their development they discipline themselves and name themselves as specific groups characterized by generational features and disciplinary sources of origin: visual arts/electroacoustic music. In this field of tension and disciplining, notions such as composition, creation and originality are disputed, determining the character of sonic experimentation under the pretension of transcendental and creative freedom, with the belief that certain forms are higher than others.⁴⁸

The differences between these practices are due to the functional position they hold in the field of the sonic experimentation régime, deter-

mined by socially constructed relations of power, in a space of struggle and conflict of interests: a battlefield. Carlos Bonil, visual artist and noise performer, member of the band *AC Y DC*, explains:

The problem is that when an artist makes electroacoustic, electroacoustic musicians say: that is not music! Because they studied I don't know how many years to get to do it. So they get angry, like when a painter says “I screwed up” my whole life, doing Rembrandt imitations. That's why the validation or invalidation of concepts such as music or painting have more to do with political matters.⁴⁹

The marked gap between academic experimental music and fields like visual arts, doesn't necessarily obstruct the flow between circuits. The project *DESCONSIDERARE*, curated by the Ecuadorian María del Carmen Carrión, is an example of transferences between disciplines, for it was developed through the pollination and collaboration among dance, plastic arts, experimental music and sonic art circuits.⁵⁰

Another interesting project is *WATTS*, organized by the *Centro Colombo Americano* in Bogota. The project brought together people

campos como las artes visuales, no necesariamente impide un flujo entre circuitos. El proyecto *DESCONSIDERARE*, a cargo de la curadora ecuatoriana María del Carmen Carrión, puede ser un ejemplo de transferencias entre disciplinas, ya que se desarrolló mediante la polinización y colaboración entre el circuito de la danza, las artes plásticas, la música experimental y el arte sonoro.⁵⁰

Otro proyecto interesante es *WATTS*, organizado por el *Centro Colombo Americano* de Bogotá. Mediante esta convocatoria, se logró reunir a gente proveniente de las artes visuales y de la música electroacústica. Así, participaron Willmer Echeverry, Pedro Gómez Egaña, Ana María Romano, Roberto García, Juan Reyes. *WATTS* fue una apuesta que puso en común las procedencias y experticias a partir de instalaciones, *performance*, pintura, dibujo, video y sonido, para apuntar sobre las diferentes percepciones que pueden surgir con relación al binomio *Low Tech* y *High Tech*.⁵¹

Aunque el cruce entre las disciplinas artísticas no es nuevo, propuestas curatoriales como *BZZZZZZ*, *WATTS* y *DESCONSIDERARE*, deben ser entendidas como proyectos que, por un lado, articulan preocupaciones

comunes en torno a la dimensión sonora y sus posibilidades experimentales y, por el otro, a la pérdida de los absolutos disciplinares. Estas formas de cooperación entre disciplinas, como lo explica Jaime Cerón, no sólo confrontan las fronteras entre una y otra, sino que señalan una forma de acción social que apunta a cuestionar los límites de las categorías estéticas.⁵² Sin embargo, los procesos de producción, distribución, recepción y consumo, propios del régimen de la experimentación sonora, pueden ser diseñados desde nociones polarizantes como el concierto versus la acción social. Esta última, constituida bajo los mandatos perturbadores que se sintetiza en provocaciones tales y como “¡Hágalo usted mismo!” o “¡Hágalo desde la casa!”. Bajo los horizontes de esta convocatoria al indisciplina, se han generado proyectos culturales y de expresiones sonoras como *Bogotrax*,⁵³ cuya propuesta central es la fiesta como lugar de exposición de prácticas electrónicas que combinan y mezclan experimentaciones sonoras mediante el uso del *software*. Según Rafael Castellanos, uno de los jóvenes que diseña y gestiona *Bogotrax*:

El baile y lo experimental son cuestiones relativas, el tipo de música que se escucha en el Proyecto Bogotrax tiene como constante el sonido, la mayoría de veces suenan cosas muy experimentales que no se bailan. El tipo de tecno que yo hago -por ejemplo- es cercano

ESTUdios SoNoRos DESDE LA REGIÓN ANDINA | 75 | SoNc Studies FROM THE ANDEAN REGION

from visual arts and electroacoustic music. Willmer Echeverry, Pedro Gómez Egaña, Ana María Romano, Roberto García and Juan Reyes participated in this project. *WATTS* proposed to set a common base for the origins and expertises, to point out the different perceptions that can emerge in relation to the terms *Low Tech* and *High Tech*, through installations, *performance*, painting, drawing, video and sound.⁵¹

Even if the clash between artistic disciplines is not something new, curatorial proposals like *BZZZZZZ*, *WATTS* and *DESCONSIDERARE* should be understood as projects that articulate common concerns around the sonic dimension and its experimental possibilities, and on the other hand, refer to the loss of absolute disciplines. Like Jaime Cerón explains, these forms of cooperation between disciplines not only confront each other's frontiers, but also point out a form of social action that aims to question the limits of esthetic categories.⁵² Nevertheless, the production, distribution, reception and consumption processes, proper of the sonic experimentation régime, can be designed from polarizing notions, like concert versus social action. This last one is constituted under the perturbing mandates synthesized in provocations like “do it yourself!” or “do it from

home!”. Under the auspice of this invitation to the non-disciplinary, cultural projects and sonic expressions like *Bogotrax* have emerged,⁵³ whose central proposition is the party as a place of exhibition of electronic practices that combine and mix sonic experimentations through the use of software. According to Rafael Castellanos, one of the young men who designs and manages *Bogotrax*:

Dance and the experimental are relative matters, the kind of music listened to in the Project Bogotrax has sound as a constant, most of the time very experimental things are played to which no one dances. The kind of techno that I do — for example — is close to noise and industrial music. The Bogotrax Party is experimental and definitely has nothing to do with academic practices.⁵⁴

The accumulation of these premises leads me to argue that the cultural logics from which these practices emerge articulate the régime of sonic experimentation as a cultural field; a network of power that produces values, beliefs and forms of knowledge. Back to Santiago Castro Gómez's postulates, maybe it is a social fight for the control of meanings; all within an ocean of social contradictions, in the same network of

al *noise* y a la música industrial. La Fiesta Bogotrax, es experimental y definitivamente no tiene que ver con prácticas académicas.⁵⁴

El cúmulo de todas estas premisas me lleva a sostener que las lógicas culturales, desde las cuales emergen estas prácticas, articulan el régimen de la experimentación sonora como un campo cultural, un entramado de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento. De vuelta sobre los postulados de Santiago Castro Gómez, quizá se trata de la lucha social por el control de los significados, todo esto en un mar de contradicciones sociales, en una misma red de poderes y contrapoderes.⁵⁵ ¿La consecuencia? La dispersión de esta lucha de poderes por el acceso y hegemonía de la producción simbólica, rearticulada a la cultura mediante reproducciones ideológicas que operan en la praxis social de los involucrados. Santiago Castro Gómez explica que:

Las ideologías suministran a los hombres un horizonte simbólico para comprender el mundo y una regla de conducta moral para guiar sus prácticas. A través de ellas, los hombres toman conciencia de sus conflictos vitales y luchan para resolverlos. Lo que caracteriza a las ideologías, atendiendo a su función práctica, es que son estructuras asimiladas de una manera inconsciente por los hombres y reproducidas constantemente en la praxis cotidiana. Las ideolo-

gías desde esta perspectiva son entidades posibilitadoras de sentido, posicionan a los sujetos dentro de la cultura en el terreno de la lucha por el control de los significados, más allá del binarismo falso-verdadero, lo que está en juego es la voluntad de verdad, es decir la conquista de la hegemonía por el sentido, de manera que todo ascenso resulta contingente.⁵⁶

A la luz de estas reflexiones, sostengo que, en el campo de estas prácticas, se replican adhesiones ideológicas no permanentes, encuentros y desencuentros que legitiman posiciones; unas en detrimento de otras. Todo lo cual se desarrolla en un continuo descentramiento por la influencia de las prácticas que se dan desde los “márgenes”; es decir, por fuera de la validación institucional y que pueden acceder de manera contingente al “centro”. Es este el campo de tensiones, en el que operan las prácticas que comparten el sonido como preocupación central, proveniente de la música, las artes u otras disciplinas. De manera que la hegemonía, así como las adhesiones ideológicas en este campo, están en permanente mutación, no son estables. Por lo que los llamados al indisciplinamiento, y a la falta de especialización, que conllevan los imperativos “¡Hágalo usted mismo!” y “¡Hágalo desde la casa!” son mandatos, frente, y en contra, de los medios privilegiados de producción simbólica, como el arte y los Mass Media.

powers and counter-powers.⁵⁵ The consequence? The dispersion of this power struggle, for the access and hegemony of symbolic production, rearticulated to culture through ideological reproductions that operate in the social praxis of the ones involved. Santiago Castro Gómez explains:

Ideologies provide men with a symbolic horizon to understand the world, and a rule of moral behavior to guide their practices. Through them, men become aware of their vital conflicts and fight to solve them. What characterizes ideologies — referring to their practical function — is that they are structures assimilated unconsciously by men and constantly reproduced in everyday praxis. From this perspective, ideologies are entities that let the meanings emerge, they place subjects inside the terrain of culture, to fight for the control of meanings, beyond the binary code true/false, what is at stake is the will of truth, that is to say, the conquest of hegemony by meaning, so that every ascension is hazardous.⁵⁶

In light of these reflections I argue that in the field of these practices non-

permanent ideological adhesions are reproduced, encounters and non-encounters that legitimize certain positions in detriment of others. It all develops in a continuous off-centering due to the influence of practices that occur on the margins; that is, outside of the institutional validation, which can access the “center” in a tangential way. In this field of tensions operate the practices that share sound as central concern, coming from music, arts, or other disciplines. So, hegemony, like the ideological adhesions to this field, is in permanent mutation, it is not stable. That is why the calls to the non-disciplinary and the lack of specialization that the imperatives “do it yourself!” and “do it from home!” lead to, are mandates in opposition to the privileged symbolic production media, such as art and mass media.

This dispute is the basis for the design of sonic projects like *EntreCasa* by Héctor Buitrago and Andrea Echeverri; Arturo Brahm *Posthuman's* actions; *Política de Cables* by Fabiano Kueva and *Centro Experimental Oído Salvaje*; *La distribuidora de Ruido* by the collective AC y DC; the project *Rompe la ley* by Christian Proaño; *Transmisiones* by the consortium Pasquino; and Miller Lagos's project *Ciudad Kennedy, memoria y realidad*, an intervention project regarding president Kennedy's speech

A partir de esta disputa es que se diseñan proyectos sonoros tales y como *EntreCasa*, de Héctor Buitrago y Andrea Echeverri, las acciones de Arturo Brahim Posthuman, *Política de Cables* de Fabiano Kueva y del Centro Experimental Oído Salvaje, *La distribuidora de Ruido* del colectivo AC y DC, el proyecto *Rompe la ley* de Christian Proaño, *Transmisiones* del consorcio Pasquino y el proyecto de Miler Lagos, *Ciudad Kennedy, memoria y realidad*, un proyecto de intervención sobre el discurso de el presidente Kennedy en la inauguración del barrio que llevaría su nombre. En este último proyecto, el discurso editado y amplificado por un transmisor oculto dentro de un podium de madera, remite al escucha a contextos políticos y sociales en los que se diseminaron a lo largo y ancho del planeta, discursos desarrollistas y modernizadores:

La Alianza para el Progreso pide un vasto e inmediato esfuerzo de parte de los obreros, los campesinos en las granjas, las mujeres que se afanan diariamente por más de comer y un techo decente sobre sus cabezas y por transformar la esperanza en realidad, a todos ellos les traemos las promesas de los Estados Unidos de América a esa gran causa.⁵⁷

Lejos de pretender idealizar este tipo de prácticas, lo interesante de los

proyectos que surgen de éstas, es que son iniciativas emergentes que, a pesar de las construcciones discursivas del arte, buscan hacer una crítica a la utilización de los nuevos medios y las tecnologías, así como a las instituciones privilegiadas de producción simbólica mediante, como en el caso de Lagos, la intervención de lo sonoro como un proyecto político. De otro modo, pero bajo la misma perspectiva esta el proyecto del consorcio *Pasquino*, conformado por Fernando Escobar, María Clara Bernal y Juan Andrés Gaitán, y diseñadores del proyecto *Transmisiones*, pensado y articulado desde el uso social y cultural de registros sonoros provenientes de los circuitos de la comunicación masiva, popular y alternativa, evaluado en sus propias palabras de la siguiente manera:

Esta iniciativa titulada TRANSMISIONES ha considerado como objetivos centrales, en primer lugar, un diálogo crítico con el modelo visual establecido para las prácticas artísticas en el país, con el fin de animar discusiones necesarias dentro del campo de la cultura local y también con la intención de abrir otros espacios y posibilidades de difusión y circulación para la producción cultural actual. En segundo lugar, se espera explorar una diversidad de espacios culturales que, en conjunto, forman una importante base social (impresos y radio), indagando en otros usos sociales de la producción artística y en la multiplicidad de usos culturales de algunos

ESTUdios SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 77 | SoNíc StUdies FROM THE ANDEAN REGION

during the inauguration of a neighborhood named after him. In this last project the edited speech, broadcast from a concealed transmitter inside a J. F. Kennedy wooden podium, carries the listener to political and social contexts that widely spread developmentalist and modernist discourses all over the planet.

The Alliance for Progress asks for a vast and immediate effort from workers, farmers, women who every day struggle for more to eat and a decent roof over their heads, and to transform hope into reality, to all of them we bring the promises of the United States of America for that great cause.⁵⁷

Far from pretending to idealize these kind of practices, what is interesting about the projects that arise from them is that they are emergent initiatives, which despite the discursive constructions of art, are critical of the use of new media and technologies, as well as of the privileged institutions of symbolic productions; through — as in the case of Lagos — the intervention of the sonic as a political project in dialogue with proposals like the consortium *Pasquino*, conformed by Fernando Escobar, María Clara Bernal and Juan Andrés Gaitán; and designers of the proj-

ect *Transmisiones*, which articulates from the social and cultural use of sonic records originating in the circuits of mass, popular and alternative media. A project evaluated in their own words as:

This initiative — called TRANSMISIONES — has considered as central objectives, in first place, a critical dialogue with the established visual model for artistic practices in the country with the aim of promoting needed discussions in the field of local culture, and also with the intention of opening other spaces and possibilities for the diffusion and circulation of current cultural production. Second, we hope to explore a diversity of cultural places that together conform an important social base (print and radio), looking for other social uses of artistic production and for the multiplicity of cultural uses of some mass media. With these we want to make evident, for example, the academic, socioeconomic, political and gender conditions, from which “art” is produced and thought, or, how the same circulation media proposed by this initiative will propose to the participants and recipients different approximations, uses, and articulations of the artistic within various spheres of the zone’s social life. It is important to take into account that what these media really do is to make

medios de la comunicación masiva. Con esto queremos evidenciar, por ejemplo, las condiciones académicas, socioeconómicas, políticas y de género, desde donde se produce y se piensa el “arte”, o, cómo los mismos medios de circulación propuestos por esta iniciativa propondrán a los participantes y receptores distintas aproximaciones, usos y articulaciones de lo artístico con las variadas esferas de la vida social de la zona. Es importante anotar que estos medios lo que posibilitan en realidad, es un diálogo entre diferentes lugares y preocupaciones que no necesariamente se sitúan en el campo del arte.⁵⁸

En el caso del proyecto *Políticas de Cable*, los móviles de producción y reflexión en torno al sonido se sitúan en este sentido:

El concepto de Política de Cable está basado en las líneas de trabajo que Oído Salvaje desarrolla desde 1996. Política de Cables es una serie que se adecua según espacios y circunstancias e intenta deconstruir los discursos oficiales y los relatos históricos mediante dispositivos epistémicos — sonoros — radiales - tecnológicos, generados desde una plataforma artística — política - comunicacional - colectiva e individual atravesada por audiencias diver-

sas, prácticas de gestión cultural independiente y la migración entre múltiples campos de experiencia y territorios del lenguaje.⁵⁹

De allí, que acciones como éstas contribuyan a suprimir constructos modernos-coloniales como los de originalidad, unicidad y estética, para establecer una perspectiva ligada a la decolonización de los discursos imperantes, como el desarrollismo, por lo que los sujetos de estos proyectos se reconocen actores sociales que, desde el campo del sonido, entendido éste como lugar epistémico, rebasan y cuestionan los límites estéticos establecidos de manera regular en el arte. De otro lado, la dificultad de establecer canales continuos de reflexión, producción, difusión y distribución de estas prácticas, ha generado la creación de nuevas metodologías conceptuales como *recursividad* y *rebusque*, categorías concomitantes a las acciones sociales que surgen en mitad de las políticas de la diferencia colonial; lo cual reanima nuevas adhesiones, nuevas formas de representación y nuevas formas de resistencia cultural, precisamente porque son acciones que privilegian la apropiación, la invención y el uso social de las tecnologías a través de visiones innovadoras, definidas desde geopolíticas de conocimientos *otros*.

possible a dialogue between different places and concerns that not necessarily fit in the art field.⁵⁸

In the case of the project *Política de Cables*, the “movers and shakers” of production and reflection around sound, are approached in this sense:

The concept Política de Cables (Cable Politics) is based on the guidelines that Oído Salvaje has developed since 1996. Política de Cables is a series that adapts according to spaces and circumstances, and tries to deconstruct official discourses and historic narrations through epistemic - sonic - radial - technological devices generated from an artistic - political - communicational - collective and individual platform, crossed by diverse audiences, independent cultural management practices and the migration between multiple fields of experience and language territories.⁵⁹

Actions like these contribute to suppress modern constructions, like the notions of project, originality, unity, or esthetic, to establish instead a perspective linked to the decolonization of prevailing discourses such as developmentalism. For this reason, the subjects of these projects recog-

nize themselves as social actors who from within the sound field — understood as an epistemic place — question and go beyond esthetic limits regularly established by art. On the other hand, the difficulty of establishing continuous reflection, production, circulation and distribution channels for these practices, has generated the creation of new conceptual methodologies like *resourcefulness* and *ransacking*, concomitant categories to the social actions that emerge among the policies of colonial difference; which revive new adhesions, new forms of representation and new forms of cultural resistance, precisely because they are actions that favor the appropriation, invention and social use of technologies through innovative visions, defined from *other* geo-politics of knowledge.

- 1 Crimp, Douglas, Las ruinas del museo, Barcelona, Kairós, 1985, p. 86.
- 2 Rodríguez, Víctor, Manuel conversación telefónica 2006.
- 3 Ver más:
http://www.Bogotá.unal.edu.co/secretaria/normas/Acuerdos%202003/ac114-03_csede.doc.
- 4 Cerón, Jaime, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2005.
- 5 Foucault, Michel, Historia de la sexualidad: la voluntad de saber, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, s.a. vigésima segunda edición en español, 2005, p.79.
- 6 Mignolo, Walter, 2003. Por cierto, Mignolo consecuente con sus postulados, establece que la Colonialidad es la “otra cara” constitutiva de la modernidad, la poscolonialidad es la contrapartida estructural de la posmodernidad, de allí que lo que la poscolonialidad indica no es el fin de la colonialidad sino su reorganización, de manera que poscoloniales, serían, pues, las nuevas formas de colonialidad actualizadas en la etapa posmoderna de la historia Occidental. Ver más en La poscolonialidad explicada a los niños. Popayán: Editorial Universidad del Cauca / Instituto Pensar, 2005, pp. 75 - 112.
- 7 Rodríguez, Víctor, Manuel, conversación telefónica, Bogotá-Colombia. 2006.
- 8 Romero, Manuel, conversación personal, Bogotá-Colombia. 2005.
- 9 Romero, Manuel, conversación personal, Bogotá-Colombia. 2005.
- 10 Tanto en Quito como en Bogotá existe un tipo de práctica artística con

sonido que se legitima en el uso de las tecnologías de la radio, así como la intervención en el campo de los Mass Media, estas estrategias no cuentan con apoyos institucionales por parte del estado, cosa que no ocurre en los centros hegemónicos de producción de arte sonoro y de música electroacústica, en donde son usuales las colaboraciones entre instituciones de comunicación y prácticas artísticas, de allí que los proyectos de arte sonoro y música electroacústica gocen de auspicios estatales a través de radios culturales como la Radio Italiana, Radio Nacional de España, el IRCAM en Francia y en Alemania la radiodifusora WDR. En estos escenarios compositores y artistas cuentan con un soporte para la creación y difusión de sus proyectos. Desde mi perspectiva la discontinuidad dada en el campo del arte sonoro y la música electroacústica, entre los países de la periferia y el centro, es parte del equivalente necesario de los auto denominados universalismos cuyo espejo es su *otro* colonial.

- 11 Junca, Humberto, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2005.
- 12 El bogotano Carlos Bareiro Ortiz, escritor, musicógrafo, comentarista, libretista radial y ex coordinador del Ciclo de Compositores Colombianos y Norteamericanos, que se realizaba de manera continua en la década de los 90 en el Centro Colombo-Americano de Bogotá, sostiene que, en Bogotá hace cuarenta años se hacen experimentos en la radio y de manera esporádica programas de radio que promueven prác-

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 79 | SoNiC StuDIEs FROM THE ANDEAN REGION

- 1 Crimp, Douglas, Las ruinas del museo, Barcelona, Kairós, 1985, p. 86
- 2 Rodríguez, Víctor Manuel telephone conversation, 2006.
- 3 See more in
http://www.Bogota.unal.edu.co/secretaria/normas/Acuerdos%202003/ac114-03_csede.doc.
- 4 Cerón, Jaime, personal conversation, Bogota-Colombia, 2005
- 5 Foucault, Michel, Historia de la sexualidad: la voluntad de saber, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, s.a. twenty second Spanish edition, 2005, p. 79.
- 6 Mignolo 2003:41. By the way, Mignolo consistent with his postulates, proposes that coloniality is the “other face” that constitutes modernity, poscoloniality is the structural counter part of postmodernity; so what postcoloniality indicates is not the end of coloniality but its reorganization, in a way that postcolonial would be the new forms of coloniality actualized in the postmodern period of Occidental history. See more in La poscolonialidad explicada a los niños. Popayán: Editorial Universidad del Cauca / Instituto Pensar, 2005, pp. 75 - 112.
- 7 Rodríguez, Víctor Manuel, telephonic conversation, Bogota-Colombia. 2006.
- 8 Romero, Manuel, personal conversation, Bogota-Colombia. 2005.
- 9 Romero, Manuel, personal conversation, Bogota-Colombia. 2005.
- 10 As much in Quito as in Bogota there exists a kind of artistic practice with

sound that is legitimized in the use of radio technologies, as well as their intervention in Mass Media. These strategies do not have state institutional support, which does not occur in the hegemonic centers of production of sonic art and electroacoustic music, where the collaborations between communication institutions and artistic practices are common: sonic art projects and electroacoustic music have state sponsorships from cultural radios like Italian Radio, Spain National Radio, IRCAM in France and WDR in Germany. Under these schemes composers and artists have support for the creation and broadcasting of their projects. From our perspective, the given discontinuity in sonic art and electroacoustic music between the countries of periphery and center are part of the needed equivalent of self-nominated universalisms, whose mirror is the colonial other.

- 11 Junca, Humberto, personal conversation, Bogota-Colombia, 2005.
- 12 Carlos Bareiro Ortiz — Bogotan writer, musicgraph, commentator, radio libretto composer and excoordinator of the cycle of Colombian and Northamerican composers held in the Colombo-American Center a decade ago — sustains that for the past forty years experiments have been done on the radio and occasionally radio shows that promote experimental sonic practices like electroacoustic music, sonic art and radio art.
- 13 The Centrum für Internationale Migration und Entwicklung, is a job agency of the Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit

ticas sonoras experimentales como música electroacústica, arte sonoro y radio arte.

- 13 El Centrum für Internationale Migration und Entwicklung, es una agencia de trabajo de la Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) y el Instituto Federal del Trabajo (ZAV) con sede en Frankfurt. El CIM, ofrece personal especializado alemán y europeo que trabaja durante un período limitado en el extranjero. La contratación de personal calificado por parte de las ONGs locales supone además de satisfacer temporalmente la demanda de personal experimentado, la capacitación de los locales para que a largo plazo, desempeñen sus funciones en forma autónoma, dentro de este proceso de cooperación, las ONGs locales reciben fondos para el desarrollo de las actividades profesionales y para la compra de equipamiento y tecnología. En el contexto de estas contrataciones, a mediados de la década de los noventa llega a Ecuador la actriz y radialista Iris Disse. Disse y un grupo de artistas provenientes de varias disciplinas, conformamos la RAEI, Radio Artística Experimental Latinoamericana, este colectivo empezó como brazo creativo de Radio Luna 99.3 FM del Centro de Educación Popular CEDEP, luego fue parte de AMARC-ALC, Asociación Mundial de Radios Comunitarias para América Latina y el Caribe. Los procesos de discusión, reflexión y difusión sonora, situaron a RAEI en un lugar liminal entre el circuito del arte y la radio experimental. RAEI actualmente tiene un proyecto desde el cual genera su actividad, el Centro Experimental Oído

Salvaje, una plataforma de reflexión, discusión, acción, producción y difusión sonora. Desde allí, sigue colaborando con instituciones como AMARC ALC y ALER, Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica. Esta experiencia así como lo que en su momento fue la Biental Internacional de Radio Innovativa en México, encuentros diseñados y convocados por la Dra. Lidia Camacho, operaron como propulsores desde los cuales se alimentó la escena de la radio y las prácticas radiofónicas que hoy por hoy trabajan en base a la experimentación sonora, sobre todo en los escenarios de las radios comunitarias, alternativas, ciudadanas y populares, que exploran de manera experimental los lenguajes sonoros.

- 14 Kueva, Fabiano, conversación personal, Quito-Ecuador, 2005.
- 15 Gómez, Santiago, Castro, 2005, p. 65.
- 16 Documento de archivo RAEI, Quito-Ecuador, 1998.
- 17 Gómez, Santiago, Castro, 2005, p. 83.
- 18 Estévez, Mayra, En clave de Red, ensayo realizado para ALER, La Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica, Bogotá-Colombia, 2007, p. 7.
- 19 Spivak, Gayatri, ¿Puede hablar el subalterno?, en Revista Colombiana de Antropología, volumen 39, enero-diciembre 2003, pp. 317-318.
- 20 Ver más de esta declaración en:
http://portal.unesco.org/unesco/ev.php?URL_ID=30541&URL_DO=D0_TOPIC&URL



(GTZ) and the Instituto Federal del Trabajo (ZAV) with its head office in Frankfurt. CIM, offers specialized German and European personnel who work abroad for a limited period of time. The employment of qualified personnel by local NGOs presumes besides temporarily satisfying the demand of experienced personnel, the training of locals so that in the long term they perform their functions independently. In this cooperation process, the local NGOs receive funds for the development of professional activities and for the purchase of equipment and technology. In the the mid nineties the actress and radialist Iris Disse arrived in Ecuador in the context of these contradictions. Disse and a group of artists coming from different disciplines conformed RAEI, Radio Artística Experimental Latinoamericana. This collective started as the creative branch of Radio La Luna 99.3 FM of the Centro de Educación Popular CEDEP, which was then part of the Asociación Mundial de Radios Comunitarias para América Latina y el Caribe (AMARC ALC). The processes of discussion, reflection and sonic broadcast placed RAEI in a liminal place between the artistic circuit and experimental radio. RAEI currently has a project from which it generates activities, the Centro Experimental Oído Salvaje, a platform of reflection, discussion, action, production and sonic diffusion. This experience — as in its time was the International Radio Innovative Biennale in Mexico, designed by Dr. Lida Camacho — operates as an impulse to nourish the radio scene and radiophonic prac-

tices that today work based on sonic experimentation, especially in the areas of communitarian, alternative, and popular radios that explore sonic languages in an experimental manner.

- 14 Kueva, Fabiano, personal conversation Quito-Ecuador, 2005.
- 15 Gómez, Santiago Castro, 2005, p. 65.
- 16 Document from RAEI's files, Quito-Ecuador 1998.
- 17 Gómez, Santiago Castro, 2005, p. 83.
- 18 Estévez, Mayra, En clave de Red, essay written for ALER, La Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica, Bogotá-Colombia, 2007, p. 7.
- 19 Spivak, Gayatri, ¿Puede hablar el subalterno?, in Revista Colombiana de Antropología, volumen 39, January-December 2003, pp. 317-318.
- 20 See more of this declaration in:
http://portal.unesco.org/unesco/ev.php?URL_ID=30541&URL_DO=D0_TOPIC&URL
- 21 Žižek Slavoj, Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multicultural, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1998, p. 172.
- 22 Escobar, Arturo, Visualización de una era posdesarrollo, Santa Fe de Bogota: Ministerio de Cultura, 2000, p. 67.
- 23 See more in http://portal.unesco.org/culture/es/ev.phpURL_ID=2450&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- 24 See more in Digi-arts:

- 21 Žižek Slavoj, Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multi-cultural, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1998, p. 172.
- 22 Escobar, Arturo, Visualización de una era posdesarrollo, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, p. 67.
- 23 Ver más: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.phpURL_ID=2450&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- 24 Ver más en Digi-arts: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php2140&URLDODOTOPIC&URL_SECTION=201.html
- 25 Schafer, R. Murray (1977). The Tuning of the World. Alfred Knopf, Nueva York, EEUU. p. 205.
- 26 Es sabido que en el caso de Latinoamérica el discurso de la modernidad se ha articulado desde teorías que han pretendido explicar el “desarrollo” y el “subdesarrollo”, dando paso como lo sostiene Víctor Manuel Rodríguez a representaciones de las sociedades latinoamericanas como una mezcla compleja de tradiciones premodernas y locales. Ver más en: Rodríguez, Víctor, Manuel “Historia del Arte Latinoamericano. Guerra Fría y Desarrollismo” en Walsh Catherine, edit., Estudios Culturales Latinoamericanos: retos desde y la Región Andina. Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003, pp. 267 -285.
- 27 Bhabha, Homi, El lugar de la cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002, pp. 17-18.
- 28 Cerón, Jaime, conversación personal, Bogotá - Colombia 2006.
- 29 En Boletín de prensa, Ciclo Umbral Sonoro, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México-Méjico 1999. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/040398/umbral.html>
- 30 Levin, Elías, 1999.
- 31 Bejarano, Mauricio, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 32 A principios del siglo veinte las vanguardias dada, expresionista, futurista y surrealista empiezan a explorar de la radio, ya que la consideran como un medio en donde es posible explorar el sonido de manera artística. Múltiples tentativas van suscitándose: la experimentación vocal, la poesía fónica, la acrobacia de voz, el registro de sonidos pensados para proyectos de arte, la creación de máquinas de sonido como la ENTONARRUIDOS de Russollo.
- 33 Burgos, Hugo, conversación personal, Quito-Ecuador, 2006.
- 34 Pontón, Julián, conversación personal, Quito-Ecuador, 2005.
- 35 Cerón, Jaime, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 36 La aproximación a las lógicas de producción sonora que aquí presento, son parten de un proceso de dialogo permanente que he mantenido con Jaime Cerón a quién agradezco por sus aportes.
- 37 Todas las y los artistas convocados a esta muestra sonora, tienen una trayectoria de trabajo con el uso del sonido, excepto Milena Bonilla artista plástica, a quien se le pido que trabajase una pieza para esta muestra.
- 38 BZZZZZZ, como espacio de exposición y de concierto, en el recorrido -

- :http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php2140&URLDODOTOPIC&URL_SECTION=201.html
- 25 Schafer, R. Murray (1977). The Tuning of the World. Alfred Knopf, New York, EEUU. p. 205
- 26 It is known that in the case of Latin America the discourse of modernity was articulated from theories that have pretended to explain development and underdevelopment, allowing — as Víctor Manuel Rodríguez maintains — representations of Latin American societies as complex mixtures of pre-modern and local traditions. See more in: Rodríguez, Víctor Manuel “Historia del Arte Latinoamericano. Guerra Fría y Desarrollismo” in Walsh Catherine, edit., Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003, pp. 267 -285.
- 27 Bhabha, Homi, El lugar de la cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002, pp. 17-18.
- 28 Cerón, Jaime, personal conversation, Bogota - Colombia 2006.
- 29 In Boletín de prensa, Ciclo Umbral Sonoro, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México-Méjico 1999. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/040398/umbral.html>
- 30 Levin, Elías, 1999
- 31 Bejarano, Mauricio, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 32 At the beginning of the 20th century, the avant-gardes (dada, expressionism, futurism and surrealism) started to explore the radio as a medium for creation. Multiple options arose: vocal experimentation, phonetic poetry, voice acrobatics, the recording of sounds conceived for art projects, the creation of sound machines, like Russollo’s noise-emitter.
- 33 Burgos, Hugo, personal conversation, Quito-Ecuador, 2006.
- 34 Pontón, Julián, personal conversation, Quito-Ecuador, 2005.
- 35 Cerón, Jaime, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 36 The approach to the logics of sonic production that I present here, are part of a dialogue process maintained with Jaime Cerón, to whom I thank for his contributions.
- 37 All the artists called for this sonic exhibit have a trajectory in the use of sound, except for Milena Bonilla who was asked to work a piece for this show.
- 38 BZZZZZZ — as an exhibit and concert space - operated fundamentally as a provocation to break contemplation and auric listening towards the art piece and the concert. People talked, entered and left the room whenever they wanted to, as if in a Dj party, constructing other trajectories and other sonics, product of the placing of elocutions, frictions, laughter, creakings and the visitors’ heels.
- 39 Bhabha, Homi, El lugar de la cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 20.
- 40 Foucault, Michel, La Arqueología del Saber, Buenos Aires, Argentina,

- si se quiere- galerístico de cu4rtónivel, operó fundamentalmente como provocación hacia la ruptura con la contemplación y la escucha aureática frente a la obra de arte y al concierto. La gente, hablaba, entraba y salía a su antojo, como si estuviesen en una fiesta de Djs, construyendo así otros recorridos y otras sonoridades, producto de el emplazamiento de elocuciones, roces, rizas, chirridos y taconeos de las y los visitantes.
- 39 Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 20.
- 40 Foucault, Michel, *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, s.a. vigésima segunda edición en español, 2005, p. 247.
- 41 Díaz, Beatriz, Eugenia, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 42 Egaña, Pedro Gómez, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 43 Espinosa, Jorge, conversación personal, Quito-Ecuador 2005.
- 44 Uno de los organizadores de Jueves Sónico, Francisco Tapiero, cuenta que este espacio fue diseñado para el oído, para que los diferentes músicos y artistas bogotanos muestren sus proyectos sonoros y experimenten con y junto a la gente. Así, una persona o grupo de personas participan como invitados, presentan un proyecto o tema relacionado con la experimentación musical. Hay tres tipos de sesión: laboratorios, entrenamientos y foros. Jueves Sónico hace parte del proyecto Teatrino Vivo que se realiza en el teatro Jorge Eliécer Gaitán. El objetivo de Tapiero y de sus colegas, todos ellos del colectivo Rizoma, consiste en promover la gestión

- cultural sonora en Bogotá; Posthuman es uno de sus invitados permanentes.
- 45 Brahim, Arturo, Bogotá-Colombia, 2006.
- 46 Wallerstein, Immanuel, *La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, en *Pensar (en) los intersticios*, teoría y práctica de la crítica poscolonial, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999, pp. 164-171.
- 47 Tomando en consideración que la mezcla de los medios no es nueva.
- 48 Estas posiciones pueden ser entendidas como prácticas posletradas.
- 49 Bonil, Carlos, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 50 Lastimosamente, no pude obtener mayor información sobre cómo se desarrolló este proyecto. Esta es una limitante permanente en el campo de las prácticas curatoriales, que en Ecuador incluyen como parte de sus proyectos lo sonoro. Quizá, porque pese a que desde la década de los 60, existe una trayectoria encabezada por Mesías Maiguashca, no se ha reflexionado sobre el paradigma de lo sonoro como un posible campo. De alguna manera esta investigación, es un esfuerzo por suplir esa ausencia.
- 51 Otros escenarios importantes de cruces en torno al sonido son El Encuentro de Música Electrónica, que se realiza en el Teatro Eliécer Gaitán de Bogotá, La Muestra Internacional de Artes Electrónicas Artrónica, organizada por la Embajada de Francia y el Instituto Goethe de Bogotá, en su última edición la prioridad fue dar mayor espacio a trabajos centrados en la creación sonora y en los campos de experimenta-

- Siglo XXI Editores Argentina, s.a. twenty-second Spanish edition, 2005, p. 247.
- 41 Díaz, Beatriz, Eugenia, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 42 Egaña, Pedro Gómez, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 43 Espinosa, Jorge, personal conversation Quito-Ecuador 2005.
- 44 Francisco Tapiero — one of Sonic Thursday's organizers — tells that this space was designed for the ear, for the different Bogotan artists and musicians to spread their sonic projects and experiment together with other people. So a person or a group of people participate as guests to present a project or subject related to musical experimentation. There are three types of sessions: laboratories, trainings and forums. Sonic Thursday is part of the project Teatrino Vivo held in the Theater Jorge Eliécer Gaitán. Tapiero and his colleagues' objective (who form the collective Rizoma) consists in promoting sonic culture in Bogota; Posthuman is one of the permanent guests in this space.
- 45 Brahim, Arturo, Bogota-Colombia, 2006.
- 46 Wallerstein Immanuel, *La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, in *Pensar (en) los intersticios*, teoría y práctica de la crítica poscolonial, Santa Fe de Bogota, CEJA: Instituto Pensar, 1999, pp. 164-171.
- 47 Considering the mixture of different media is not something new.
- 48 These positions could be understood as post-literate or post-rationalized

- practices.
- 49 Bonil, Carlos, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 50 Unfortunately, I couldn't get more information on how this project was developed. This is a constant restriction in the field of curatorial practices that include the sonic as part of their projects. Perhaps because despite the existence of a trajectory since the sixties led by Mesías Maiguashca, there have not been reflections about the paradigm of the sonic as a possible field. In a way this investigation is an effort to remedy this absence.
- 51 Other important stages of conflict around sound are the Electronic Music Encounter, held in Bogotá's Eliécer Gaitán theater, and the International show of Electronic Arts Artrónica, organized by the French embassy and the Goethe Institute in Bogota. In its last edition the priority was to give more space to works focused on sonic creation and experimentation with electronic media, to promote the encounter of sonic electronic and industrial practices, as well as the innovative mixtures of contemporary sounds. The invitation was openly directed to professionals whose work originates in the use of technologies. For some critics the result of this encounter was the production of diverse sonic pieces and sounds translated even to languages difficult to understand such as Noise.
- 52 Cerón, Jaime, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 53 Bogotrax is an urban laboratory, an independent self-produced festival of electronic music, and sonic and visual experimentation, organized by the

ción con soportes electrónicos, con el fin de impulsar el encuentro de prácticas sonoras electrónicas e industriales, así como de las innovadoras mezclas de sonidos contemporáneos. La convocatoria fue dirigida abiertamente a profesionales cuyo trabajo se origina en el uso de las tecnologías, el resultado de este encuentro, para algunos críticos, fue la producción de diversas piezas sonoras y sonidos traducidos incluso en lenguajes difíciles de entender como el Noise/Ruido.

- 52 Cerón, Jaime, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 53 Bogotrax es un laboratorio urbano, un festival independiente que autogestiona proyectos de música electrónica, experimentación sonora y visual, organizado por el colectivo Micro-Chibcha. La forma de autofinanciamiento del festival es la organización de fiestas paralelas legales o ilegales, estas últimas se realizan en lugares menos convencionales como parqueaderos, bodegas o potreros, para que la fiesta sea posible se roba luz de los postes de electricidad de la vía pública o en el mejor de los casos, se negocia con los propietarios de los sitios. Desde estas negociaciones y apropiaciones se articula para Bogotrax la cuestión legal y la logística. De otro modo, las negociaciones y apropiaciones ejecutadas por el colectivo organizador, operan como preámbulo de selección de las prácticas sonoras que se encuentran en el festival.
- 54 Castellanos, Rafael, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 55 Castro Gómez, Santiago, Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000, p.97.

EsTUDIOS SoNoROS DESDE LA REGIÓN ANDINA

collective Micro-Chibcha. The festival is self-financed with legal or illegal parallel parties, the last ones held in less conventional places like parking lots, storage rooms or pastures. To make the parties possible, electricity is stolen from public utility poles or in the best of situations negotiated with the owners of the places. From these negotiations and appropriations are articulated the logistics and legal matters for Bogotrax, and on the other hand the negotiations and appropriations executed by the organizing collective operate as the selection preamble of the sonic practices held in the festival.

- 54 Castellanos, Rafael, personal conversation, Bogota-Colombia, 2006.
- 55 Castro Gómez, Santiago, Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura, Bogota, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000, p.97.
- 56 Castro Gómez, Santiago, Althusser, Los estudios culturales y el concepto Ideología. Pontificia Universidad Javeriana, Bogota, Colombia, 2001, S/F. <http://www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm>
- 57 Sonic fragment used by Miller Lagos, from the speech of the ex president of the United States J.F. Kennedy, the day he visited Colombia in 1962 during the term of the Colombian president Alberto Llerenas, who



- 56 Castro Gómez, Santiago, Althusser, Los Estudios Culturales y el concepto Ideología. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2001, S/F. <http://www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm>
- 57 Fragmento sonoro utilizado por Miler Lagos, del discurso pronunciado por el presidente estadounidense J.F. Kennedy, el día de su visita a Colombia, en el año de 1962, en el periodo del presidente colombiano Alberto Llerenas, quien por su parte expresó, en esa ocasión, que “Los vínculos que existen entre E.E.U.U. y Colombia se remontan a los primeros días de nuestras naciones”. A propósito de este encuentro se volvería a reinaugar La Ciudadela Techo, a pretexto de un proyecto habitacional de doce mil viviendas, que desde entonces llevarían el nombre de Kennedy. Según el profesor Noam Chomsky en este mismo año (1962) J.F. Kennedy envió a Colombia una misión de fuerzas especiales para aconsejar a las Fuerzas Militares colombianas, y el consejo era que había que controlar a la población a través del terror paramilitar. El consejo fue tomado, con consecuencias horripilantes. Ver más en <http://www.elespectador.com/impreso/cuadernilloa/internacional/articuloimpreso-latinoamerica-esta-fuera-de-control>.
- 58 Tomado del documento proyecto Transmisiones, elaborado por el colectivo Pasquino, Bogotá-Colombia, 2007.
- 59 Kueva, Fabiano, conversación personal, Quito-Ecuador, 2005.

expressed that the “existing bonds between the United States and Colombia go back to the first days of our nations.” During this encounter La Ciudadela Techo was reinagurated, a project of twelve thousand homes that from that day on would be named “Kennedy”. According to the professor Noam Chomsky this same year (1962) J.F. Kennedy sent a mission of special forces to Colombia to advise the Colombian armed forces, and that advice was to control the population through paramilitary terror. The advice was taken with horrible consequences. See more in <http://www.elespectador.com/impreso/cuadernilloa/internacional/articuloimpreso-latinoamerica-esta-fuera-de-control>.

58 Taken from the file of the project Transmisiones, held by the collective Pasquino, Bogota-Colombia, 2007.

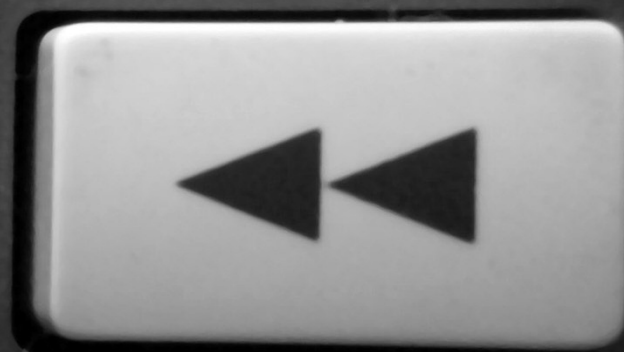
59 Kueva, Fabiano, personal conversation, Quito-Ecuador, 2007.

CaPíTuLo TeRcErO



STORE

ThIrD ChApTeR



SONG TOP

¡Lo QuE MeNoS Me ImAgInAbA Es QuE No HuBiEsE UnA TiEnDa De FlOrEs NaTuRaLeS AqUí!

WhAt I LeAsT ExPeCtEd Is ThAt ThErE WoUlDn'T Be a NaTuRaL FlOWEr StOrE HeRe!

RePrEsEnTaCiÓN, PoDeR y CoNoCiMiEnTo

Parte de las preocupaciones centrales de este trabajo giran en torno a cuestiones como la representación, el poder y el conocimiento que se movilizan, según nos recuerda Stuart Hall, en el espectáculo del “Otro”. En este sentido, me interesa llamarles la atención sobre ciertas prácticas artísticas con sonido que se dan en los contextos de Quito y Bogotá, las cuáles, a más de ocuparse de la llamada “cultura popular”, han puesto interés especial en las dimensiones de la diferencia de raza, género y clase de personas que han sido marginalizadas y que, incluso, han tenido que vivir el desplazamiento definido por Appadurai como la diáspora de terror.¹

La condición discursiva del arte sonoro permite estas usuales formas de representación de la diferencia. ¿De qué manera se representa y cuáles son las prácticas más usuales en el contexto de este campo? ¿Cómo estas prácticas que utilizan el sonido parten de estereotipos, convirtiendo a este medio de creación en hegemónico, al tiempo que ubican a la tecnología como si de un campo transparente se tratase?

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA

86

SoNiC StUdIES FROM THE ANDEAN REGION

RePrEsEnTaTiOn, PoWeR AnD KnOwLeDgE

Part of the central concerns of this investigation are matters such as representation, power and knowledge, which move in the “spectacle of the ‘Other’”, as Stuart Hall reminds us. In this sense, I am interested in calling your attention towards certain artistic practices with sound that take place in the contexts of Quito and Bogota, which besides paying attention to the so-called “popular culture”, have shown special interest in differences of race, gender and class of people who have been marginalized and who have had to live the displacement defined by Appadurai as the terror Diaspora.¹

The discursive condition of sonic art is the most recent operation where these usual forms of representation of the difference are reproduced. How are they represented and what are the most common practices in this field's context? How do these practices with sound depart from stereotypes, converting this creation media into a hegemonic one, while imposing technology as if it was a transparent field?

Tal y como lo sostiene Stuart Hall, el tema de la diferencia es una área discutida de la representación. De manera que la representación es un negocio complejo, especialmente cuando se maneja la “diferencia”, ya que compromete sentimientos, actitudes y emociones al tiempo que estabiliza los miedos y ansiedades en el espectador a niveles más profundos. De ahí, que Hall sostenga que la gente que es significativamente diferente, de cualquier forma que sea, de la mayoría de la gente, “ellos” en lugar de “nosotros”, están, frecuentemente, expuestos a formas binarias de representación.² Con lo que Hall explica, que las culturas estables requieren que las cosas permanezcan en el lugar que les fue asignado:

Las fronteras simbólicas mantienen las categorías “puras”, dando a las culturas su significado e identidad única. Lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar”, la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritos. Antes de lo cual hay que entender que las relaciones binarias blanco/negro, son relaciones de poder, lo blanco no significa si no por la diferencia que crea con el negro. Es decir, siempre se articulan las culturas estables mediante un paradigma dominante de representación en donde el blanco es en escala jerárquica el enunciado dominante.³

As Stuart Hall maintains, the subject matter of the difference is representation's vexed question. Representation is a complex business, especially when dealing with “difference”, because it involves feelings, attitudes and emotions while stabilizing in deeper levels the spectator's fears and anxieties. So, Hall suggests that people who are significantly different from most people — in any way —, it is “them” instead of “us” who are frequently exposed to binary forms of representation.² With this, Hall explains that stable cultures require things to remain in their assigned place:

Symbolic frontiers maintain categories “pure”, providing cultures their unique meaning and identity. What undermines culture is “matter out of place”, the breaking up of our non-written rules and codes. But confronted with this situation, we have to understand that black/white binary relations are power relations, white has no meaning but by the contrast it creates with black. That is, stable cultures are always articulated through a dominant representation paradigm, where the white one is the dominant enunciate in a hierarchical scale.³

Esta definición avanza hacia la crítica de las lógicas de representación y la diferencia que se articulan en torno a extremos binarios, opuestos y polarizados: bueno/malo, civilizado/primitivo, feo/excesivamente atractivo, repelente porque es diferente/apremiante porque es extraño y exótico.⁴ Siguiendo estas reflexiones, podemos sostener que el paradigma dominante de la representación de la diferencia produce dispositivos que fijan y revitalizan la condición subalterna de personas que han sido reducidas a rasgos esencialistas, mediante una estrategia representacional: la “naturalización” que, como Hall lo sostiene, ha sido diseñada a través de un conjunto de prácticas representacionales para fijar la “diferencia” y, así, asegurarla para siempre, de manera que el estereotipo es una práctica significativa de la representación que tiene efectos esencializantes, reduccionistas y naturalizantes.⁵ En el caso del arte, la representación de la diferencia opera bajo la forma de la representación de cuestiones sociales, denominadas por George Yúdice como un nuevo género de exposiciones: arte *colaborativo*,⁶ extendido ampliamente en los Estados Unidos, utilizado como una estrategia que involucra a la comunidad⁷ con artistas y curadores que aparecen como “catalizadores” entre el arte y la comunidad, mediante constructos como ciudadanía, democratización y empoderamiento de estos sectores en el

espacio público. Yúdice explica que estas prácticas son estrategias neoliberales que desplazan las funciones del Estado nacional hacia los ciudadanos, al tiempo que nutren recursos para los proyectos artísticos basados en cuestiones sociales y comunitarias:

Cuando el neoliberalismo echó raíces y la responsabilidad por la asistencia social de la población se desplazó progresivamente hacia la “sociedad civil” (como en “Los mil puntos de luz” de Bush), el sector encargado de administrar las artes vio la oportunidad de recurrir a estas, afirmando que podían resolver los problemas de Estados Unidos: incrementar la educación, atemperar la lucha racial, ayudar a revertir la devastación urbana mediante el turismo cultural, crear trabajos, reducir la delincuencia, etcétera.⁸

Podríamos sostener que las prácticas artísticas circunscritas a lo *colaborativo* son una forma de explotación de la marginalidad alrededor del encargo de la “creación de nuevos proyectos”. Estos proyectos son parte de la nueva producción cultural que se consume en los mercados globales que, en clave artística, constituyen museos y bienales como la *Bienal del Museo de Whitney* en Nueva York.

This definition approaches with criticism the logics of representation and difference articulated around binary, opposed and polarized extremes: good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling for being different/indispensable for being weird and exotic.⁴ Following these reflections, we can argue that representation of the difference's dominant paradigm produces devices that fix and vitalize subaltern conditions of people who have been reduced to essentialist features through a representation strategy: “naturalization”, that as Hall argues has been designed through a set of representational practices to fix the “difference”, and so, to assure it forever, in such a way that the stereotype is a significant representation practice that has essentializing, reductionist and naturalizing effects.⁵ In the case of art, representation of the difference operates under a form of representation of social matters, named by George Yúdice as a new type of exhibit: *collaborative art*.⁶ A widely extended form in the United States used as strategy to involve the community⁷ with artists and curators, who appear as “catalysts” between art and community, through constructions like citizenship, democratization and empowerment of the public space by these sectors. Yúdice explains that these practices are neo-liberal strategies that displace the functions of the national state to the citizens, while providing resources for artistic

projects based on social and communitarian matters:

When neo-liberalism set roots and responsibility for the population's social assistance was progressively displaced to “civil society” (like in Bush's a thousand points of light), the sector in charge of managing the arts spotted the chance of appealing to it, affirming that they could resolve the United States' problems: increase education, moderate racial conflict, help revert urban devastation through cultural tourism, create jobs, reduce delinquency, etcetera.⁸

We could sustain that the artistic practices circumscribed in the *collaborative* are a form of exploitation of marginality, around the commission of the “creation of new projects”. These projects are part of the new cultural production consumed in the global markets that in artistic codes constitute museums and biennials like the *Whitney Museum Biennial* in New York.

In these spaces, social matters that are transformed into “art” shape the participation of local cultures, as well as international artistic tendencies

Son en estos espacios en los que las cuestiones sociales transformadas en “arte” configuran la participación de las culturas locales, así como las tendencias artísticas internacionales que constituyen los dos polos de la nueva división internacional del trabajo cultural.⁹ En esta nueva organización del trabajo, la ganancia obtenida por las comunidades que participan en estos procesos movilizadores de estrategias pos-iluministas y pos-ilustradas, a la antigua usanza de las misiones civilizadoras, es nula. Frente a estas relaciones jerárquicas de explotación cultural, Yúdice explica que:

Los dos tipos de servicios que hoy gobiernan el mundo del arte “alternativo” se articulan en torno a aquellos brindados por el artista

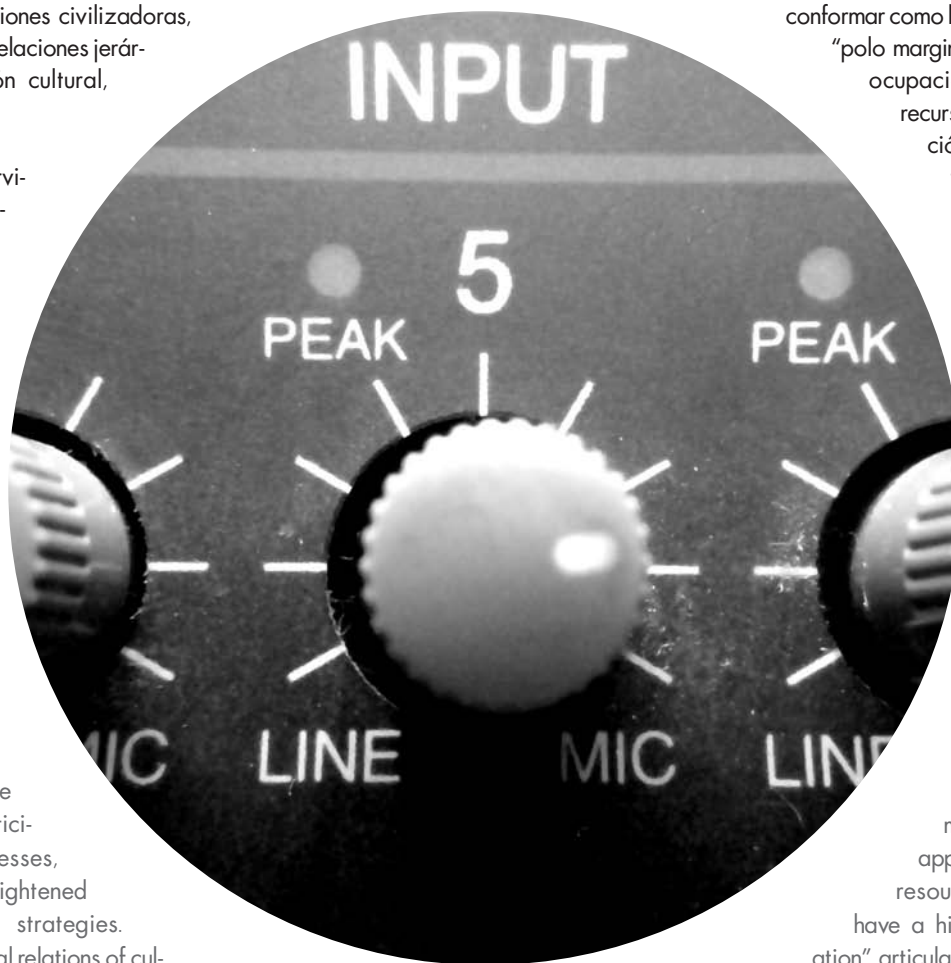
that constitute the two poles of the new international division of cultural work.⁹ In this new labor organization there is no profit obtained by the communities that participate in these processes, which move post-enlightened and post-illustrated strategies. Facing these hierarchical relations of cultural exploitation, Yúdice explains:

The two kinds of services that rule the “alternative” art world today are articulated around those supplied by the artist with his intellectual capital highly developed, and by the “communities” whose cultural capital — estimated by marginalizing measures — produce for art an added value almost without remuneration.¹⁰

con su capital intelectual altamente desarrollado y los brindados por las “comunidades”, cuyo capital cultural, estimado según medidas de marginalidad, produce para el arte un valor agregado casi sin remuneración alguna.¹⁰

La marginalidad para el arte *colaborativo* podría ser entendida como la mano de obra sobrante, que tiende a conformar como lo señala Aníbal Quijano, un “polo marginal” en la economía, cuyas ocupaciones son aparentemente recursos residuales de producción,¹¹ pero que, en realidad, tienen un alto valor para la “creación artística” que se articula en torno a relaciones sociales de representación, poder, saber y conocimiento, las mismas que impactan y

For *collaborative* art marginality could be understood as the surplus labor force that, as Aníbal Quijano suggests tends to conform a “marginal pole” in economy, whose occupations are apparently residual production resources.¹¹ But in reality, they have a high value for “artistic creation” articulated around social relations of representation, power, knowing and knowledge, the ones that impact and predetermine cultural economy. In other words, while the community or the “marginalized” workers — who produce goods and services by *collaborating* with the “artistic creation” — do not receive a “salary” or any kind of “income”, the value of the monetary and symbolic capital of the ones who catalyze (artists and curators) gets higher, determining the guidelines of art



predeterminan la economía cultural. En otras palabras, mientras que la comunidad o los trabajadores “marginalizados”, que producen bienes y servicios al *colaborar* con la “creación artística” no perciben “salario” o “ganancia” de ningún tipo, el valor del capital monetario y simbólico de quienes catalizan (artistas y curadores) se acrecienta, determinando así las pautas de una economía política del arte y la cultura global que ocupa buena parte de la lógica del arte contemporáneo.

No obstante la representación de la marginalidad tiene efectos esencializantes, reduccionistas y naturalizantes, que fijan de manera jerárquica la diferencia entre las comunidades que participan y los catalizadores y consumidores de arte.¹² Bajo el horizonte del arte público *colaborativo*, los proyectos artísticos activistas centrados en la comunidad parecerían corresponder a una historia local, cuyas formas de operar se diseminan en consonancia con un diseño global imperante en gran parte de la escena del arte contemporáneo. En los circuitos artísticos de Quito y Bogotá, esta lógica cada vez más va constituyéndose en una estrategia de autoridad “estética”.

El caso de la artística colombiana Carolina Caycedo,¹³ me parece uno

de los ejemplos más significativos de resemantización de las políticas representacionales de la diferencia que se generan desde el campo del arte con las poblaciones marginalizadas, cuyos resultados finales, como ya lo he explicado anteriormente, son expresión de la lógica global de la economía política del arte y la cultura. Carolina Caycedo perteneció a *Cambalache*, colectivo de artistas que llevaba a cabo el proyecto *Museo de La Calle*, cuyo instrumento es un automóvil llamado *Veloz*, desde el cual recogían e intercambiaban objetos, imitando los carros de recicladores y cartoneros que circulan en la ciudad de Bogotá. *Cambalache* operaba bajo la ficción de crear temas como si se tratase de una franca confiscación, citación, selección, acumulación y repetición de imágenes ya existentes.¹⁴ La artista y crítica Natalia Maya Santacruz señala, al respecto, que a través de ese flujo de objetos que se universalizaron con el intercambio —una cabeza de muñeca recogida en Bogotá podía terminar en Ljubljana—. ¹⁵ Posteriormente, Caycedo continuó realizando proyectos enmarcados dentro de la lógica del *Museo de La Calle*, desplazándose de la imagen al sonido con el proyecto *Sonidos de la Ciudad*, el cual fue auspiciado por la 50 Bial de Venecia y seleccionado por el curador, crítico y poeta argentino Carlos Basualdo. *Sonidos de la Ciudad* fue presentado en la muestra *La*

and global culture's political economy, which occupies a considerable part of contemporary art's logic.

Nevertheless, the representation of marginality has essentializing, reductionist and naturalizing effects that fix in a hierarchical way the difference between the communities that participate, and the catalysts and art consumers.¹² Under the horizon of public *collaborative* art, the activist artistic projects centered on the community seem to correspond to a local history, whose ways of operating disseminate in consonance with a prevailing global design in the contemporary art scene. In the artistic circuits of Quito and Bogotá, a little more each day, this logic constitutes a strategy of “esthetic” authority.

The case of the Colombian artist Carolina Caycedo¹³ seems one of the most significant examples of the resemantization of the political representations of the difference, generated from the art scene with marginalized populations, whose final results are an expression of the global logic of political economy of art and culture. Carolina Caycedo was part of the artistic collective *Cambalache*, in charge of the project *Museo de la Calle* (*Street Museum*), whose instrument was a car called

Veloz (*Fast*), from which they picked up and exchanged objects, imitating the recycling cars that drive around Bogotá. *Cambalache* operated under the fiction of creating themes as if in a frank confiscation, citation, selection, accumulation and repetition of existing images.¹⁴ The artist and critic Natalia Maya Santacruz suggests that through this flow of objects that got universalized with the exchange: a doll's head picked up in Bogotá could end up in Ljubljana. Later, Caycedo continued doing projects with the logic of *Museo de la Calle*, moving from image to sound with the project *Sonidos de la Ciudad* (*City Sounds*), sponsored by the 50th Venice Biennial and selected by the Argentinean curator, critic and poet Carlos Basualdo. *Sonidos de la Ciudad* was presented in the biennial within the exhibit *La Estructura de la Supervivencia* (*The Structure of Survival*), whose curatorial proposal was to gather together artistic pieces around themes concerning the political, social and economical crisis of developing countries.¹⁶

In the International Seminar *Art, Memory and City*,¹⁷ Caycedo explained her movement from image towards sound, like this:

Images are very sensationalist in the treatment of violence, and I

Estructura de la Supervivencia (The Structure of Survival) de dicha bienal, cuyo mandato curatorial era el de reunir piezas artísticas trabajadas en torno a temas de la crisis política, social y económica de los países en desarrollo.¹⁶

En el Seminario Internacional *Arte, Memoria y Ciudad*,¹⁷ Caycedo explica el desplazamiento que hizo de la imagen al sonido de la siguiente manera:

Las imágenes son muy amarillistas en su tratamiento de la violencia, y prefiero quedarme con el sonido del espacio abierto, con los sonidos de la ciudad. El sonido es una herramienta de investigación y su posibilidad de grabarlo en un CD le da la oportunidad de convertirse en un documento histórico que atrapa un momento de la realidad periférica.¹⁸

Sonidos de la Ciudad era un proyecto investigativo sonoro en las periferias de Bogotá, cuyo resultado fue la producción de 500 discos compactos que reunían una composición de paisajes sonoros de los lugares recorridos, diálogos y música. Para este proyecto, la artista contó con la

colaboración de otros jóvenes, a quienes ella llama “sus parches hip hoppers”.¹⁹ Estos jóvenes pertenecen a barrios de localidades marginalizadas como Los Laches, en Santa Fé, Potosí, en Ciudad Bolívar y El Progreso y San Mateo, en el municipio de Soacha.²⁰

Según la propia Caycedo:

En el 2002 me comisionaron un proyecto para la Bienal de Venecia 2003, para que hablara de la recursividad que existe en el tercer mundo para solucionar la escasez, o falta de infraestructura gubernamental. En vez de trabajar con la imagen cliché de la pobreza, decidí hacer un archivo sonoro de entrevistas, paisajes sonoros y música producida en las invasiones de Bogotá, Los Laches, Ciudad Bolívar y Soacha. El resultado un CD doble Shanty Sounds- sonidos de una ciudad, que contiene entrevistas a habitantes de los barrios, hablando de su realidad social, paisajes sonoros de los barrios y la música rap de dos grupos Makube y Perpetuo.²¹

Una de las fases preliminares del proyecto fue el lanzamiento de este trabajo sonoro con la participación de algunos B. Boys (Break Dance) y

prefer to stick to sound in open space, with the sounds of the city. Sound is a research tool, and the possibility to record it in a CD provides the chance of converting it into a historical document that captures a moment of peripheral reality.¹⁸

Sonidos de la Ciudad was an investigative sonic project in Bogotá's peripheries, whose result was the production of 500 CDs that compiled a composition of soundscapes from certain places, dialogues and music. For this project the artist had the *collaboration* of other young people, whom she called her “parches hip hoppers” (“hip hopper buddies”).¹⁹ These young people come from marginalized neighborhoods like Los Laches in Santa Fé, Potosí in Ciudad Bolívar, and El Progreso and San Mateo in the municipality of Soacha.²⁰

According to Caycedo:

In 2002 I was commissioned to do a project for the Venice Biennial 2003 that would discuss the existent third world's resourcefulness, to solve the lack of governmental infrastructure. Instead of working with the cliché image of poverty, I decided to do a sonic file of inter-

views, soundscapes and music produced in the invasions of Bogotá, Los Laches, Ciudad Bolívar and Soacha. The result was a double CD (Shanty Sounds, sounds of a city) that contains interviews of the neighborhoods' inhabitants talking about their social reality, neighborhoods' soundscapes, and rap music from two bands: Makube and Perpetuo.²¹

One of the preliminary phases of the project was the launching of this sonic work with the participation of some B. Boys (Break Dancers) and DJs, in the exhibit room of the Colombo-French Alliance, in Chicó-Bogotá. Later, in the 50th Venice Biennial, Caycedo presented the project through sonic installations and images coming from the mentioned neighborhoods, the ones she qualified as “pretty”.²² With these comments the artist referred to the impoverished neighborhoods of Bogotá where she got the sonic material for the 50th Venice Biennial, which provoked a series of criticisms towards her work, especially in *esferapública*, an Internet platform conceived as a space for the discussion of subjects concerning the Colombian artistic circuit. Some writings illustrate the conflicts of this kind of work:

DJ, en la sala de exposiciones de La Alianza Colombo-Francesa, sede Chicó, en Bogotá. Posteriormente, en la 50 Bial de Venecia, Caycedo presentó el proyecto mediante instalaciones sonoras e imágenes referentes a los barrios recorridos, los cuales ella calificó como “bonitos”.²² A raíz de estos comentarios, en los que la artista se refería a los barrios empobrecidos de Bogotá y de los que ella obtuvo material sonoro para su proyecto presentado en la 50 Bial de Venecia, surgieron una serie de críticas en torno a su trabajo, sobre todo en *esferapublica*, una plataforma en Internet concebida como un espacio para la discusión de temas referentes al circuito artístico colombiano. Algunos escritos ilustran sobre los conflictos aquí propuestos:

Cada vez que un artista colombiano dirige su mirada al atractivo campo del Arte Social, terminamos leyendo en sus labios las sílabas “POR-NO-MI-SE-RIA.” Siempre que hay un sentimiento noble a modo de slogan promocional en un proyecto artístico, vemos claramente la forma en que los bolsillos de su creador se inflan. Cada vez que se retrata la marginalidad y se acude a la realidad del Otro, se termina construyendo un espectáculo paupérrimo de exotización, arribismo cultural y marginación [...] Pregunten a Carolina

Caycedo por las invitaciones a eventos internacionales que obtuvo montada a hombros de rapero. Pregunten.²³

Y este otro:

El público de Pornomiseria no está muy definido. Parece ser la gente del mundo del arte en primer lugar, gente que en todo caso posiblemente no esté presente [...] Carolina Caycedo, curadores europeos de “arte exótico”, etc.²⁴

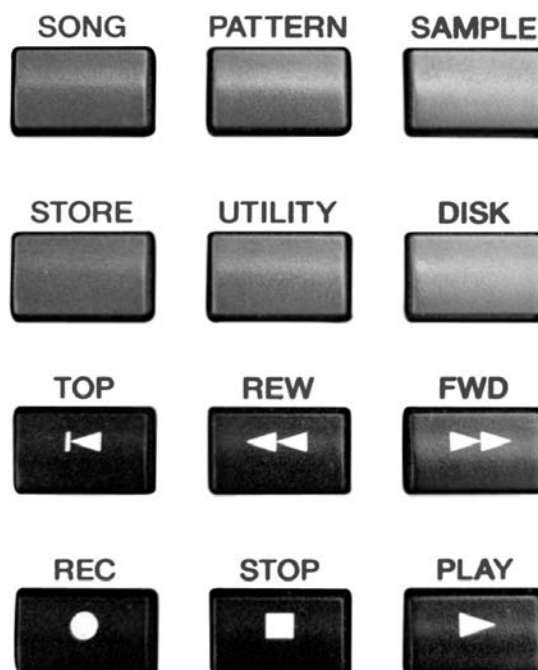
Si bien es cierto la pretensión de Caycedo de suplantar las imágenes por el sonido como una herramienta de investigación fue la salida preliminar que ella encontró para no tratar la violencia en términos amarillistas, su forma de operar genera procesos de poder y representación, al tiempo que vuelve hegemónico el medio de creación -en este caso el sonido-, en tanto ha sido confiscado como objeto museológico y galeístico. Dicho de otro modo, en la excusa de que el sonido es un material aún no explorado, subyace el constructo de que todo puede ser dicho mediante el arte, bajo la nueva indulgencia del posmodernismo “todo vale”.²⁵ Es así como se movilizan los dispositivos institucionales y estra-

Every time a Colombian artist turns his interest towards the attractive field of social art, we end up reading on his lips the syllables “POR-NO-MIS-ER-Y”. Whenever there is a noble feeling as promotional slogan of an artistic project, we clearly see the way the creator’s pockets fill up. Every time marginality is portrayed and the reality of the Other is approached, the result is a poor show of exotization, cultural climbing and marginalization [...] Ask Carolina Caycedo about the invitations to international events that she got, mounted on the rappers’ shoulders. Ask.²³

And another one:

The porno-misery audience is not very well defined. It seems to be people from the art world in first place, people who in any case possibly won’t be present [...] Carolina Caycedo, European curators of “exotic art”, etc.²⁴

Even if it is true that Caycedo replaced images with sound as an investigative tool to try not to treat violence in sensationalist terms, her manner of operating has generated processes of power and representa-



tegiás discursivas dadas a conocer al mundo artístico a través de las instituciones de saber y poder: museos, bienales, academia, galerías. Lo cual consiste en convertir en “puro objeto de arte” la marginalidad y la pobreza, utilizando el medio que fuese, a través de la intervención del artista que se legitima según políticas de verdad establecidas y el análisis pormenorizado que pueda hacer. Al parecer estas formulaciones ocupan gran parte de la escena artística contemporánea.²⁶

El caso de Carolina Caycedo ejemplifica estas construcciones artísticas naturalizadas, aceptadas e indiscutidas: invitar a “sus parches” a que le *colaboren*, recoger los sonidos de las localidades urbanas periféricas a modo de paisaje sonoro y, finalmente, llevar la documentación de todo ello como “proyecto” a la 50 Bienal de Venecia. Sin lugar a dudas, la secuencia de estas formulaciones que parecen inocentes convierten al sonido en un escenario en donde aparentemente no hay conflicto: hay obra. Caycedo ha sido reconocida en Europa como la “niña genio”, como la voz de una “estética” autorizada de la marginalidad.

El cineasta Rocha Glauber en *La Estética del Hambre* al refe-



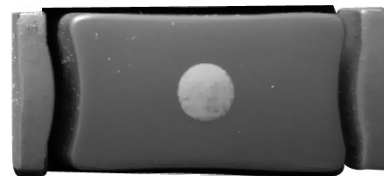
tion, while turning hegemonical the creation medium — sound in this case — which has been confiscated as an object for museums and galleries. In other words, with the excuse that sound is a material not yet explored underlies the construction that anything can be said through art, under the new indulgence of postmodernism: “anything goes”.²⁵ That is how institutional devices and discursive strategies are moved and made known in the art world through institutions of knowledge and power: museums, biennials, academies and galleries. Converting marginality and poverty into “pure art objects”, using any media, through the artist’s intervention who is legitimized according to established policies of truth and the detailed analysis that can be done. It seems that these formulations take part in the contemporary art scene.²⁶

Carolina Caycedo’s case exemplifies these naturalized, accepted and undisputed artistic constructions: to invite “the buddies” to *collaborate*, pick up sounds from peripheral urban localities as soundscapes, and finally take the documentation of all these as a “project” to the 50th Venice Biennial. Without a doubt the sequence of these formulations —

rirse a la situación de las artes en Brasil frente al mundo, sostiene que:

Los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales han conseguido comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del Arte, sino que contaminan sobre todo el terreno general de lo político. Prácticas que narran, describen, discursan, analizan, excitan los temas del hambre y el hambre para los europeos es un extraño surrealismo tropical.²⁷

A la luz de estas consideraciones, la práctica sobre la cual opera Caycedo se sitúa en un modelo representacional que se legitima a través del *gesto artístico*, es decir en políticas de verdad que establece la autoridad “estética”, con base en la coartada aceptable de que todo puede hacerse en nombre del arte. Así, la propia práctica queda libre de todo, mientras que el discurso que esta genera se vuelve universal y abstracto. Ya lo dice Edward Said en *Orientalismo*:



Había que registrar todo lo que era visible (o invisí-

which seems innocent — convert sound into a scenery where apparently there is no

conflict: there is a project. Caycedo has been recognized in Europe as the “genius child”, as the voice of an authorized “esthetic” of marginality.

The filmmaker Rocha Glauber in *La Estética del Hambre* (*The Esthetics of Hunger*), when referring to Brazil’s art situation towards the world, argues:

The formal exoticisms that vulgarize social problems have managed to communicate themselves in quantitative terms, provoking a series of misunderstandings that do not end in the limits of art, but contaminate all the general political terrain. Practices narrate, describe, discourse, analyze, excite the topics of hunger, and for the Europeans, hunger is a bizarre tropical surrealism.²⁷

In light of these considerations, Caycedo’s practice fits a representational model — legitimized through the *artistic gesture* — of policies of truth

ble); hacer generalizaciones de cada detalle observable y de cada generalización una ley inmutable sobre la naturaleza, el temperamento, la mentalidad, las costumbres.²⁸

Caycedo despolitiza la propia práctica, como si de una acción inocente se tratara, pretende llamar la atención sobre la marginalidad, pero lo que hace es marginalizar aún más. La artista se arroga el poder de representar a los subalternos cuando está lejos de ser una de ellos; pero, sin embargo, en el circuito de los consumidores especializados del capitalismo global aparece como un signifiante político de la marginalidad dentro del texto social. Este tipo de desplazamientos sugiere Spivak es un cambio funcional que dentro del sistema de signos es un hecho violento.²⁹

Sonia Álvarez Leguizamón, en la compilación *Entre trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe (ALC)*, sostiene que la pobreza es un fenómeno complejo en el que interactúan diferentes procesos económicos, sociales, políticos, culturales y étnicos, algunos de más larga data y otros más coyunturales. Si bien es cierto que los factores económicos en el capitalismo son fundamentales para entender la pobreza, junto a estos procesos existen otros que no son de tipo mate-

rial y que la producen y reproducen. Según Álvarez Leguizamón, a quién citaré extensamente:

Los sistemas discursivos; las representaciones sociales; ciertas cosmovisiones del mundo que naturalizan las relaciones sociales económicas y culturales en las que se basa la pobreza, operando como reproductores de las causas que las producen y de un cierto tipo y rango de desigualdad que las sociedades, en un momento histórico dado, aceptan como “normal”. Sabemos que no existen diferencias naturales entre los seres humanos. Sin embargo, estas operaciones, prácticas y sistemas perceptivos generan diferencias sociales (distinciones) que son percibidas como “normales”, asignando atributos a las personas dentro de ciertos esquemas de jerarquías sociales. Se van desarrollando ideas, concepciones, que asignan valores negativos y positivos a esas distinciones, pretendiendo justificar, de una manera arbitraria, la existencia de la superioridad e inferioridad social. Estas justificaciones se pueden basar en distintas formas de discriminación (social, religiosa, nacional, política, sexual, de linaje y parentesco). Las que se fundan en atributos biológicos se traducen en criterios racistas (por ejemplo

established by the “esthetic” authority, based on the acceptable alibi that everything can be done in the name of art. So, the practice itself remains free of everything, while the discourse it generates turns universal and abstract. As Edward Said in *Orientalism* says:

Everything visible (or invisible) had to be recorded; make generalizations of every observable detail, and of each generalization an immutable law about nature, temperament, mentality, customs.²⁸

Caycedo depoliticizes the practice itself — she thinks her practice is innocent — she pretends to pay attention to marginality, but what she does is to marginalize even more. The artist adjudges the power to represent the subaltern when she is far from being one of them. Nevertheless, in the circuit of specialized consumers of global capitalism she appears as a political signifiant of marginality inside the social text. Spivak suggests that this kind of displacement is a functional change, which is a violent fact inside the system of signs.²⁹

Sonia Álvarez Leguizamón, in the compilation *Entre trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe (ALC)* (*Between work*

and production of poverty in Latin America and the Caribbean) suggests that poverty is a complex phenomenon where different economical, social, political, cultural, and ethnic processes interact, some for a longer time, some in a more circumstantial way. If it is true that economic factors are fundamental to understand poverty in capitalism, together with these processes there exist others that are not of a material kind and which also produce and reproduce it. According to Álvarez Leguizamón, whom I will widely quote:

Discursive systems, social representations, and certain world-views which naturalize social, economic and cultural relations upon which poverty is based, operate as reproducers of the causes that create it and of a certain kind and range of inequality of societies, that in a given historical time, accept poverty as “normal”. We know that natural differences between human beings do not exist. Nevertheless, these perceptive operations, practices and systems generate social differences (distinctions) that are perceived as “normal”, assigning attributes to people inside certain schemes of social hierarchies. Ideas and conceptions develop, pretending to justify arbitrarily the existence of social superiority and inferiority. These

color de la piel o de los ojos, estatura, etc.) y las que se basan en concepciones culturales de superioridad son factores de discriminación étnico/cultural. En América Latina estas dos últimas formas de discriminación social son las que han predominado desde el momento de la acción colonizadora sobre las poblaciones nativas y mestizas y sobre toda cultura y grupo étnico no occidental. Al principio justificadas bajo el discurso colonizador/civilizador, luego con el advenimiento de la república con el discurso modernizador/civilizador, y a mediados del siglo XX con el discurso del desarrollo/subdesarrollo. Estos grupos son todavía considerados inferiores, si se quiere menos humanos o menos normales, dado que se piensa que pertenecen a una jerarquía social inferior. En la interacción social sufren distintos tipos de desacreditación. Cuando a partir de una acción concreta se hace sentir al otro que es inferior, se produce un proceso de estigmatización.³⁰

Bajo los horizontes de estas reflexiones, considero que son estos los procesos de estigmatización de la pobreza en las que prácticas como la de Carolina Caycedo caen de manera recurrente, lo cual se evidencia en las argumentaciones que la artista enuncia bajo el sino de la “resistencia cultural”:

justifications can be based on different forms of discrimination (social, religious, national, political, sexual, of lineage and parentage). The ones founded on biological attributes are translated into racist criteria (for example the color of the skin, of the eyes, stature, etc.) and the ones based on cultural conceptions of superiority are translated into ethnic/cultural discrimination. In Latin America these two forms of social discrimination are the ones that have prevailed since the colonizing actions over native and mestizo populations and over every non-occidental culture and ethnic group. At first they were justified under the colonizing/civilizing discourse, then with the coming of the republic with the modernizing/civilizing discourse, and in the mid 20th century with the discourse of development/underdevelopment. These groups are still considered inferior; one could say less human or less normal, given that it is thought they belong to an inferior social hierarchy. In social interaction different groups of non-accreditation suffer. When from a concrete action the “other” feels he is inferior, a stigmatization process is produced.³⁰

These reflections lead me to consider these to be processes of the stigmatization of poverty, in which practices like Carolina Caycedo's fre-

Mi práctica es una suerte de estrategia no sólo de sobrevivencia o subsistencia, si no también de resistencia y análisis personal. Mi práctica no sólo refleja o se relaciona con cierta situación o comunidad, mas bien se integra y se convierte en parte de su cotidianidad, generando espacios de integración que no afectan procesos locales originados desde dentro de la colectividad. Con un micrófono abierto para que la gente lo usara como quisiera, creemos que el sonido tiene potencial político y subversivo.³¹

No obstante, cuando Caycedo afirma que los barrios bogotanos que recorrió son como “bolsas que se van adaptando a lo largo del tiempo”, crea una dicotomía básica desde la que opera y sitúa la pobreza como una naturaleza dada dentro esquemas de jerarquías sociales, a través de la cual ella emerge como la voz autorizada de una estética reconocible. Así, genera un discurso sobre la otredad que tiene un lugar privilegiado dentro del mercado del mundo global de la producción de sistemas simbólicos, y que es funcional en tanto potencia la reproducción de la pobreza. El conjunto de estas operaciones bien pueden situarse como parte del proyecto de colonización y de internacionalización de

quently fall into, which is evident in the artist's arguments under the banner of “cultural resistance”:

My practice is a kind of strategy, not only of survival or subsistence, but also of resistance and personal analysis. My practice not only reflects or relates to a certain situation or community, it integrates and becomes part of their daily nature, generating integration spaces that do not affect local processes originated inside the collectivity. With an open microphone for people to use as they wish, we think that sound has a political and subversive potential.³¹

Nevertheless, when Caycedo affirms that the Bogotan neighborhoods she went through are like “bags that go adapting through time”, a basic dichotomy is created, from which poverty operates and is located as a given nature inside schemes of social hierarchies, through which she emerges as the authorized voice of a recognizable esthetic. So, a discourse about otherness is generated, which occupies a privileged place inside the market of global production of symbolic systems, and which is functional as long as it favors reproduction of poverty. The set of these operations can be placed as part of the project of colonization and

la economía capitalista, tal y como lo sostiene la intelectual colombiana Erna Von der Walde, al referirse al realismo mágico:

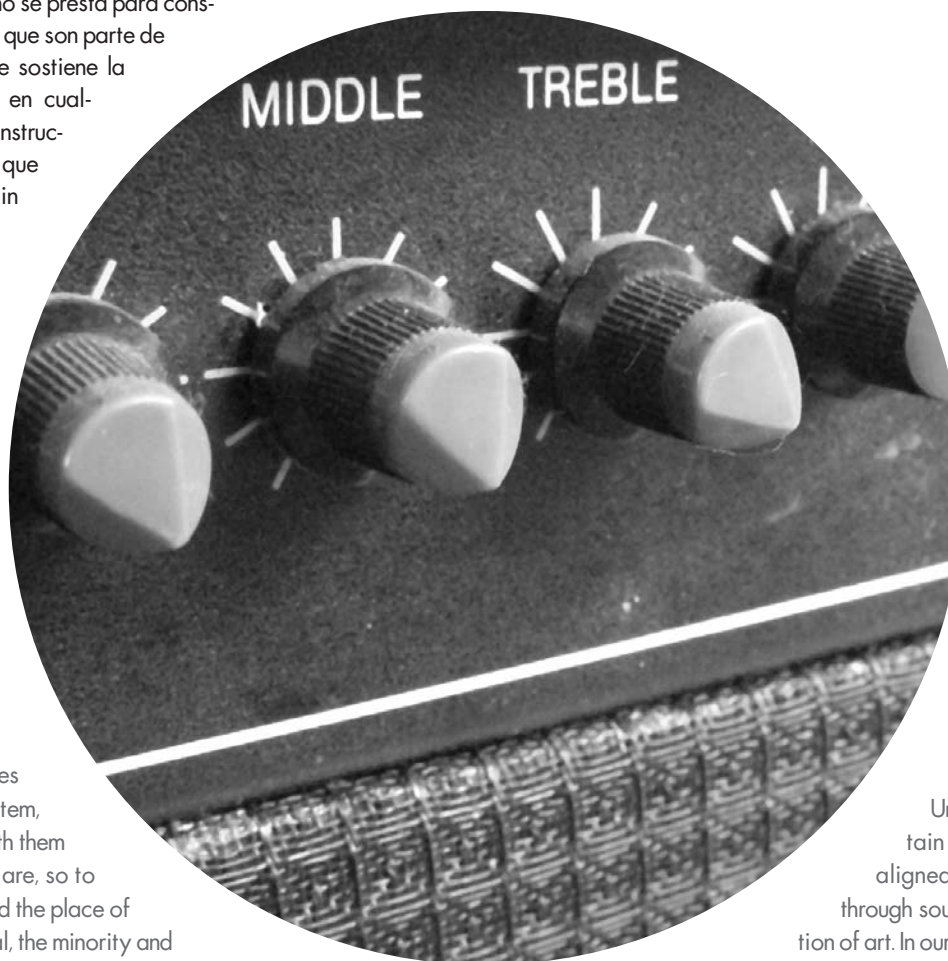
Para las élites de los países incorporados al sistema, las formas simbólicas traen consigo una marca de prestigio y son, por así decirlo, inevitables (...). Más allá del lugar de prestigio que ha adquirido lo marginal, minoritario y excéntrico en el primer mundo, cabe preguntarse si el realismo mágico, como quiera que se entienda, no se presta para construcciones de la otredad que son parte de ese mismo proyecto que sostiene la lógica del capitalismo en cualquiera de sus fases; construcciones de la otredad que sean incorporables sin mayores conflictos.³²

En los horizontes del sistema mundo moderno-colonial, la represen-

internationalization of capitalist economy, as the Colombian intellectual Erna Von der Walde sustains when referring to magical realism:

For the elites of countries incorporated to the system, symbolic forms bring with them a brand of prestige and are, so to say, inevitable (...). Beyond the place of prestige that the marginal, the minority and the eccentric have acquired in the first world, it is worth asking if magical realism — however it is understood — does not promote constructions of otherness that are part of the same project that holds the logic of capitalism in any of its phases; constructions of otherness to be incorporated without major conflicts.³²

tación del OTRO como confirmación del YO (artista) es una cuestión de violencia epistémica. Bajo cuyos horizontes se alinean ciertas prácticas artísticas que, mediante el sonido, reproducen la condición discursiva del arte y que, en nuestro contexto latinoamericano, se instauran como parte de la experiencia colonial; resemantizada a través de las representaciones culturales y sonoras de sujetos que han sido históricamente subalternizados.



In the system of modern-colonial world, the representation of the OTHER as confirmation of the SELF (artist) is a matter of epistemic violence. Under these horizons certain artistic practices get aligned, which reproduce through sound the discursive condition of art. In our Latin American context, they get established as part of the colonial experience; resemantized through cultural and sonic representations of subjects who have been historically subalternized.

- 1 Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Trilce S.A. 2001, p. 73.
- 2 Stuart, Hall, *Representaciones culturales y prácticas significativas. El espectáculo del Otro*. Trad. Pérez Arias Carmelo, Londres, SAGE publicaciones Ltd. 1997, p. 229.
- 3 Stuart, Hall, 1997, p. 336.
- 4 Stuart, Hall, 1997, p. 229.
- 5 Stuart, Hall, 1997, p. 257.
- 6 Yúdice destaca la raíz labor señalando que cuando dos o más partes emprenden una tarea o contribuyen a ella, están haciendo un trabajo. La forma de escritura de la palabra es acuñada por el autor, a quien agradezco por enviarme de su texto, *El recurso de la cultura, usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona, 2002.
- 7 George Yúdice interpreta el vocablo "comunidad" en el marco de la nueva división de trabajo global. Según el autor, en la mayoría de los casos se refiere a gente de bajo estatuto económico, generalmente racializada y confinada (por la clase, la raza y a veces el género) en barrios carentes de la debida asistencia. Ver más Yúdice, George, *Producir la economía cultural: el arte colaborativo de InSIte*, Cap. 9, en *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 339 -391.
- 8 George, Yúdice, 2002, p. 349.
- 9 George, Yúdice, 2002, p. 340.
- 10 George, Yúdice, 2002, p. 354.
- 11 Quijano, Aníbal, "Marginalidad" e "Informalidad" en debate, este texto constituye el segundo capítulo del libro *La Economía Popular y sus caminos en América Latina*, Mosca Azul, Lima, 1998 (inédito en Méjico). Ver más en <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>.
- 12 Esta misma lógica regimenta y define las disciplinas de las ciencias sociales que giran en torno a cuestiones de representación, poder y conocimiento como la historia, la comunicación, la literatura, pero también los proyectos y los planes para el desarrollo que ampliamente se siguen sosteniendo de manera continental, a más de temas específicos como los provenientes de los derechos humanos.
- 13 Carolina Caycedo es egresada de Artes de la Universidad de Los Andes de Colombia sede Bogotá.
- 14 Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 89.
- 15 Maya, Santacruz, Natalia, *La experiencia como forma de arte*, en *Arte Contexto*, p. 86 en http://artecontexto.com/www/003/84_89_caycedo_esp.pdf
- 16 Basualdo, Carlos, *La Estructura de Supervivencia*, 15 junio - 2 noviembre 2003. Ver más en <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/survival/espanol.htm>
- 17 Este seminario fue organizado por el Instituto Distrital de Cultura Y Turismo Seminario Internacional, en la Biblioteca Luís Ángel Arango-Archivo Distrital, Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003. Agradezco a Jaime Cerón y Víctor Manuel Rodríguez por el acceso a las relatarías de este seminario.
- 18 Relatoria, *Arte, Memoria y Ciudad*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Seminario Internacional, Biblioteca Luís Ángel Arango – Archivo Distrital, Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003, p. 18.

- 1 Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Trilce S.A. 2001, p. 73.
- 2 Stuart, Hall, *Representaciones culturales y prácticas significativas. El espectáculo del Otro*. Trad. Pérez Arias Carmelo, London, SAGE publicaciones Ltd. 1997, p. 2293.
- 3 Stuart, Hall, 1997, p. 336.
- 4 Stuart, Hall, 1997, p. 229.
- 5 Stuart, Hall, 1997, p. 257.
- 6 Yúdice stands out the labor root, pointing out that when two or more parts undertake a task or contribute to it, they are doing a job. The form of writing the word is coined by the author, whom I thank for sending me his text *El recurso de la cultura, usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona, 2002.
- 7 George Yúdice interprets "community" in the field of the new division of global jobs. According to the author, in most cases the term is referred to people of low economical status, usually racialized and confined (for their class, race and sometimes gender) in neighborhoods lacking basic services. See more in Yúdice, George, *Producir la economía cultural: el arte colaborativo de InSIte*, Chapter 9, in *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 339 -391.
- 8 George, Yúdice, 2002, p. 349.
- 9 George, Yúdice, 2002, p. 340.
- 10 George, Yúdice, 2002, p. 354.
- 11 Quijano, Aníbal, "Marginalidad" e "Informalidad" en debate, this text constitutes the second chapter of the book *La Economía Popular y sus caminos en América Latina*, Mosca Azul, Lima, 1998 (inédito en Méjico). See more in <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>.
- 12 This same logic rules and defines the disciplines of social sciences around questions of representation, power and knowledge such as history, communication, literature, but also projects and plans for development that are widely held continentally, besides specific subjects like the ones coming from human rights.
- 13 Carolina Caycedo studied Art in Universidad de Los Andes de Colombia, Bogota.
- 14 Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 89.
- 15 Maya, Santacruz, Natalia, *La experiencia como forma de arte*, in *Arte Contexto*, p. 86 in http://artecontexto.com/www/003/84_89_caycedo_esp.pdf
- 16 Basualdo, Carlos, *La Estructura de Supervivencia*, June 15 – November 2 2003. See more in <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/survival/espanol.htm>
- 17 This seminar was organized by the Instituto Distrital de Cultura Y Turismo Seminario Internacional, in the library Luís Ángel Arango-Archivo Distrital, Bogota D.C., November 10, 11 and 12, 2003. I thank Jaime Cerón and Víctor Manuel Rodríguez for access to the seminar's reports.
- 18 Report *Arte, Memoria y Ciudad*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. International Seminar, Library Luís Ángel Arango – Archivo Distrital, Bogota D.C., November 10, 11 and 12, 2003, p. 18.

- 19 Parche significa amigo entre la jerga de los jóvenes colombianos.
- 20 La localidad de Ciudad Bolívar, por ejemplo, está ubicada al sur de la ciudad de Bogotá, conformada por 252 barrios en la zona urbana y con nueve veredas en la parte rural, una localidad con una población en su mayoría joven. El diagnóstico físico y socio económico de las localidades de Bogotá D.C. Recorriendo Ciudad Bolívar 2004 realizado por la Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Hacienda y el Departamento Administrativo de Planeación muestra que Ciudad Bolívar ha sido una de las localidades más afectadas por los fenómenos asociados al aumento, de la pobreza, como lo son el desempleo, la economía informal y el desplazamiento forzado. Ciudad Bolívar, es una de las localidades que enfrenta, los más altos niveles de pobreza dentro del Distrito, superada únicamente por las localidades de Usme y Santa, con una participación del 26,3% dentro del total de desplazados que llegan al Distrito Capital.
- 21 Caycedo, Carolina, entrevista por correo electrónico, 2006.
- 22 Relatoria, Arte, Memoria y Ciudad, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Seminario Internacional, Biblioteca Luis Ángel Arango – Archivo Distrital Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003, p. 18.
- 23 Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, Pornomiseria y Limpieza Social, Sunday, 14 de May de 2006. Ver más en http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=2
- 24 Sotelo, Luis.C. La política del significante Breves Apuntes Para La Crítica Del Arte Del Performance En Colombia El Caso de la acción Limpieza Social del colectivo Pornomiseria, Mayo de 2006. Ver más en http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=2
- 25 Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985.
- 26 Podríamos argumentar que las prácticas artísticas, acceden a su identidad mediante una matriz textual históricamente localizada que las precede, la misma que puede ser comprendida como la materialización de la ficción que hace la historia del arte de la genealogía de vanguardia. Ver más en Crimp, Douglas, *Imágenes*, trad. Rodríguez Víctor Manuel, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2003, p. 150.
- 27 Glauber, Rocha, *Retrospectiva*, La estética del hambre, [Sao Paulo] Ministerio de Cultura, 1987, p.5.
- 28 Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 126.
- 29 Spivak Gayatri, *Estudios de La Subalternidad deconstruyendo la historiografía*, La Paz Bolivia, Sierpe Publicaciones. 1997, p. 248.
- 30 Álvarez Leguizamón, Sonia. Comp. Entre trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe (ALC). blotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/crop/Trabprod.pdf. 2005, p. 23.
- 31 Caycedo, Carolina, entrevista por correo electrónico, 2006.
- 32 Walde von der, Ema, *Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad*, [Edición digital elaborada por José Luis Gómez-Martínez para Proyecto Ensayo Hispánico] Méjico, 1998.

- 19 "Parche" means friend in the jargon of Colombia's youth.
- 20 For example, Ciudad Bolívar is located to the south of Bogota. It is conformed of 252 neighborhoods in the urban zone and 9 in the rural area, and most of the population is young. The physical and socioeconomical analysis held by the Bogotan Municipality in 2004 shows that Ciudad Bolivar has been one of the areas most affected by phenomena associated with the increase of poverty, such as unemployment, informal economy, and forced migration. Ciudad Bolivar is one of the localities that faces the highest levels of poverty inside the District, surpassed only by Usme and Santa, with the participation of 26,3% of the total displaced that arrive at the Capital District.
- 21 Caycedo, Carolina, e-mail interview, 2006.
- 22 Report, Arte, Memoria y Ciudad, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. International Seminar, Library Luis Ángel Arango – Archivo Distrital Bogota D.C., November 10, 11 and 12, 2003, p. 18.
- 23 Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, *Pornomiseria y Limpieza Social*, Sunday, May 14, 2006. See more in http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=2
- 24 Sotelo, Luis.C. La política del significante Breves Apuntes Para La Crítica Del Arte Del Performance En Colombia El Caso de la acción Limpieza Social del colectivo Pornomiseria, May 2006. See more in http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=2
- 25 Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985.
- 26 We could sustain that artistic practices accede to their identity through a textual historically located matrix that precedes them, which could be understood as the materialization of the fiction created by the history of art of the avant-garde's genealogy. See more in Crimp, Douglas, *Imágenes*, trad. Rodríguez Víctor Manuel, Bogota, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2003, p. 150.
- 27 Glauber, Rocha, *Retrospectiva*, *La estética del hambre*, [Sao Paulo] Ministerio de Cultura, 1987, p.5.
- 28 Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 126.
- 29 Spivak Gayatri, *Estudios de La Subalternidad deconstruyendo la historiografía*, La Paz Bolivia, Sierpe Publicaciones. 1997, p. 248.
- 30 Álvarez Leguizamón, Sonia. Comp. Entre trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe (ALC). blotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/crop/Trabprod.pdf. 2005, p. 23.
- 31 Caycedo, Carolina, e-mail interview, 2006.
- 32 Walde von der, Ema, *Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad*, [Digital edition by José Luis Gómez-Martínez Ensayo Hispánico] Méjico, 1998.



TeNíA QuE SoNaR IgUaL De FuErTe, PeOr o MeJoR PeRo IgUaL De FuErTe...
El TiPo De TrAbAjO QuE HaCíAmOs ErA DeLiRaNtE y PaRa NaDa CoMeRclaL.

It HaD To SoUnD As LoUd, WoRsT Or BeTtEr, BuT As LoUd...
ThE KiNd Of WoRk We DiD WaS DeLiRiOuS AnD NoT CoMmErCiAl At ALl.

GeOpOlItlcAs SoNoRaS OtRaS

¿Cuáles son los lugares de enunciación de estas prácticas que ayudan a pensar alternativas a la colonización? ¿De qué manera emergen posiciones críticas desde lo local que movilizan nuevas formas de activismo cultural como estrategias suplementarias de resistencia, frente a y en contra de, las apropiaciones discursivas del arte que, mediante las tecnologías de sonido, han generado representaciones de poder? ¿Cómo ciertas prácticas salen de la pesadilla del desarrollismo y descentran este discurso dominante, al tiempo que resisten a las formas de representación moderna de Latinoamérica como lo exótico o el drama social?

El uso social de las tecnologías, en nuestros contextos, está atravesado por ópticas que apuntan a la construcción de sentidos (conocimientos), por lo que la tecnología en su uso y apropiación trasciende del instrumentalismo a la posibilidad de crear lugares epistemológicos, en torno a los cuales giran ciertas prácticas que desestabilizan y descentran los modos dominantes de saber (producir conocimiento).

EsTuDiOs SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 100 | SoNiC StUdIES FROM THE ANDEAN REGION

OtHeR SoNiC GeOpOlItlcS

What are the enunciation places of the practices that help to think about alternatives to colonization? How do critical positions emerge from the local to move new forms of cultural activism as supplementary strategies of resistance, in opposition to discursive appropriations of art, which through sound technologies have generated representations of power? How do certain practices get out of the nightmare of developmentalism and decenter this dominant discourse, while resisting the modern forms of representation of Latin America as exotic or social drama?

In our contexts, the social use of technologies is crossed by optics that aim the construction of meanings (knowledge), for that reason the use and appropriation of technology goes beyond instrumentalism towards the possibility of creating epistemological places. Certain practices go around this epistemological places to disestablish and decenter the dominant ways of knowing (of producing knowledge). These practices

Estas prácticas surgen frente y en contra a las que, de acuerdo con Arturo Escobar, siguen el relato del colonialismo interno que se articulan alrededor de nociones de saber, poder y representación, tal y como él lo expresa:

Los representantes de esta corriente han declarado no estar interesados en las alternativas de desarrollo sino en las alternativas al desarrollo, es decir, rechazan el paradigma completo (...). Por lo que tienen una mirada crítica a los discursos tecnologistas y científicos, validando los artefactos en su uso social dado por el contexto local, estas resistencias pueden comprenderse en términos de imágenes dialécticas producidas en contexto de conquista y dominación permanente.

Bajo estos horizontes, surgen proyectos culturales y artísticos que operan como dispositivos para articular nuevas formas de representación, señalando alternativas que también apuntan a renovar el paradigma dominante de la vinculación entre arte, política y sociedad y, de suyo, rechazan de manera central la representación de Latinoamérica como lo exótico o el drama social. En definitiva, se trata de nuevas formas de estrategias locales de resistencia cultural,

emerge against the ones that (according to Arturo Escobar) follow the narration of internal colonialism and articulate around notions of knowing, power and representation. In his own words:

The representatives of this current have declared not to be interested in development alternatives but instead in alternatives to development, so to say they reject the whole paradigm (...). For this reason, they have a critical approach to technological and scientific discourses, validating the artifacts in their social use given by the local context. These resistances can be understood in terms of dialectic images produced in a context of conquest and permanent domination.

Under these horizons there emerge cultural and artistic projects, which operate as devices to articulate new forms of representation, pointing out alternatives that also try to renovate the dominant paradigm of relations between art, politics and society, and which reject emphatically the representation of Latin America as an exotic or social dramatic place. In short, they are new local strategies of cultural resistance,

orientadas hacia el descentramiento aureático del arte, basado éste en la universalidad, la originalidad, la unicidad.

La DiStRiBulOrA De Ruldo

Los integrantes del colectivo AC y DC, construyen pequeños radares y satélites dentro de cajas que en su vida útil podrían haber sido recipientes de curitas o bandas esterilizadas de la Johnson & Johnson. Para sus laboratorios portátiles de ruido también utilizan tanques de plástico que usualmente sirven como contenedores de agua, gasolina o leche. Todo les es útil para armar una torre de transmisión de ondas electromagnéticas. Así: una grabadora desmantelada, restos de computadores, partes de teléfonos, pastillas de micrófonos, cables de todo tamaño y grosor, interruptores, plugs, imanes, pedazos de antenas, planchas de acero y cobre, todo funciona para construir instrumentos que produzcan ruido, más aún si se trata de juguetes que emitan señales de radio o, una secadora de cabello industrial que bien puede ser adaptada a un tocadiscos. ¡El objetivo es tocar! y ¡Tocar música!

Y hacerlo, es un trabajo colectivo, y en ello consiste ser parte de la Distribuidora de Ruidos, en un laboratorio itinerante, un proyecto sonoro mediante el cual AC y DC, busca establecer su distanciamiento frente a la utilización de los medios tecnológicos: “nuevos medios”. Así como, a la pretensión posmoderna que ubica a la tecnología dentro de un campo transparente. La reinención de lo “obsoleto”, funciona como parodia, que ubica a este tipo de práctica como una respuesta política, que anula las formas habituales de representación. De allí que Carlos Bonil, uno de los integrantes del colectivo, establezca de esta manera sus diferencias:

A mí la tecnología siempre me ha gustado pero no era esa tecnología la que estaba buscando, odiaba el sonido tan limpio de los computadores, la lentitud, la poca inmediatez que hay con las cosas, me interesaba mucho como la acción directa, que en un momento toco este botón y suena, así que la forma más directa para hacer eso que quería hacer era inventarme mi propia tecnología. Un día estaba en TransMilenio y vi a una señora con un tanque hermoso, azul y dije:

-¡Increíble tener un laboratorio portátil de sonido que venga en un tanque!

ESTUDIOS SONOROS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 101 | SONIC STUDIES FROM THE ANDEAN REGION

oriented towards the aural decentering of art (based on universality, originality and unity).

The Noise DiStRiBuTor

The members of the collective AC y DC build small radars and satellites inside boxes that in their useful life could have been band-aid boxes or Johnson & Johnson sterilizing bands. For their portable noise laboratories, they also use plastic tanks that usually work as water, gasoline or milk containers. Everything is useful to make a transmission tower of electromagnetic waves. So, a dismantled recorder, computer residues, telephone parts, devices with tiny microphone chips, cables of every size and thickness, switches, plugs, magnets, pieces of antennas, steel and copper irons, they all work to build instruments that produce noise, even more if they are toys' pieces that emit radio signals, or an industrial hair dryer that can be adapted to a record-player. The objective is to play! And to play music!

To do it is a collective task, in that consists to be part of the Noise Distributor, an itinerant laboratory. It is a sonic project through which AC y DC seeks to establish its distance with the use of technological media —“new media”—, as well as with the postmodern pretension that locates technology inside a transparent field. The reinvention of the “obsolete” works like a parody that locates this practice as a political response that annuls the usual forms of representation. Carlos Bonil, one of the collective's members, sets their differences like this:

I have always liked technology, but that was not the technology I was looking for. I hated the computers' too clean sound, the slowness, the little immediacy there is with things. I was very interested on the direct action: that in a certain moment I touch that button and it sounds; so the most direct way to do what I wanted was to invent my own technology. One day I was in TransMilenio (the trolleybus) and saw a lady with a beautiful blue tank, and I said:

- Incredible, to have a portable sound laboratory coming in a tank! - I am an artisan in every point of view and what I like is to cut and paste

Yo soy un artesano desde todo punto de vista y lo que a mi gusta es cortar y pegar todo el tiempo, entonces el acercamiento que yo tuve fue desde la deconstrucción y reconstrucción. Trabaje con grabadoras y aparatos dañados, porque a mi me preocupaba que el discurso de la tecnología me lo estuvieran mediando de alguna manera, simplemente por el “supuesto” que existe afuera sobre que nosotros no tenemos la cercanía suficiente para hacer las cosas.²

En el texto introductorio del libro *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial: Reflexiones latinoamericanas*, Catherine Walsh, retomando la perspectiva de Frantz Fanon, sostiene que, históricamente, la colonialidad del saber, producto de la clasificación racial y de la perspectiva eurocéntrica del conocimiento, ha negado el estatus y consideración como gente a personas que han sufrido la subalternización de un tipo de diferencia, no sólo étnico y cultural, sino también colonial; negación que presenta problemas reales en términos de libertad y liberación. En este sentido, Catherine Walsh considera que:

Al frente de esta negación que América Latina en general y la región andina específicamente y a pesar de las leyes recientes de “reconocimiento”, tratan a estos pueblos como atrasados, no

modernos y menos gentes, es decir menos civilizados, descolonizarse tiene un lugar fundamental tanto en lo político como en el pensamiento. Apunta a la afirmación y al fortalecimiento de lo propio, de lo que ocurre “casa a dentro”, para utilizar la expresión del intelectual activista afroesmeraldeño Juan García Salazar, y de lo que ha sido subalternizado o negado por la colonialidad. Estos procesos son constitutivos de una política de diferencia que encuentra su base en el complejo nudo de la modernidad/colonialidad y la relación entretejida que este nudo crea en términos de existencia-pensamiento-acción.

La afirmación de lo propio, emerge como una posibilidad que pone en cuestión los supuestos del conocimiento basados en la no temporalidad del conocimiento occidental que encierran de manera monolítica lo local como lo asociado al pasado. Por lo tanto, lo no-válido frente a los problemas que surgen en lo regional, lo continental y el mundo. Para Walsh, este problema se extiende a América Latina; en otras palabras, las mismas geopolíticas del conocimiento que niegan y no reconocen las lógicas de las personas históricamente subalternizadas, se extienden y hacen suponer que el pensar de los latinoamericana-

all the time, so the approach I had was of deconstructing and reconstructing. I worked with recorders and spoiled devices, because I was concerned that they would be mediating somehow the discourse of technology, simply for the outer existing “assumption” that we do not have the enough closeness to do things.²

Catherine Walsh, retaking Frantz Fanon’s perspective, sustains in the introductory text of her book *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial: Reflexiones latinoamericanas*, that historically the coloniality of knowing — product of racial classification and Eurocentric perspective of knowledge — has denied people who have suffered subalternization of any kind of difference, the status and consideration as persons, not only for ethnic and cultural differences, but also colonial; a denial that presents real problems in terms of freedom and liberation. In this sense, Catherine Walsh considers:

Despite the recent laws of “recognition”, Latin America in general and the Andean region specifically, are treated as underdeveloped, not modern and less people, so to say less civilized. Facing this denial, to decolonize has a fundamental place in the political as

well as in thought. It looks for the affirmation and strengthening of the own, of what happens “inside the house” — to use the expression of the Afroesmeraldian activist Juan García Salazar — and of what has been subalternized and denied by coloniality. These processes constitute a policy of difference that finds its base in the complex knot of modernity/coloniality and the interweaved relation this knot creates in terms of existence-thought-action.³

The affirmation of the own emerges as a possibility to question the assumptions of knowledge based on the non-temporality of occidental knowledge, which in a monolithic way encapsulates the local as an association to the past. Therefore, the local is supposed not to be valid to face the problems that emerge in the region, continent and worldwide. For Walsh, this problem extends to Latin America. In other words, the same geopolitics of knowledge that deny and do not recognize the logics of historically subalternized people, are extended and make believe that Latin American thought is simply local, limited to its country or region, and therefore useless or not valid for the rest of the world.⁴

nos simplemente es local, limitado a su país o región y, por tanto, inútil o inválido para el resto del globo.⁴

A la luz de estas reflexiones, considero que, fundamentalmente, la conformación del arte en Latinoamérica tiene un sentido de no existencia presente en la colonialidad del poder, del saber y del ser. En este contexto, proyectos como el del colectivo AC y DC, cuyo imperativo promueve la creatividad mediante la transformación de las tecnologías en su uso, apuntan a la descolonización; es decir, a la afirmación y fortalecimiento de lo propio como una manera relevante de lo político y del pensamiento, radicalizando las tesis de la ambivalencia del mimetismo colonial propuestas por el teórico Homi Bhabha,⁵ para avanzar sobre nuevas formas de crítica y resistencia cultural. De suyo, la autodeterminación de AC y DC frente a la creación y uso que hacen de las tecnologías así lo indica:

El sólo proponer el no deslumbrarse ni conmovirse por el derroche de tecnología y determinar que los buenos productos no dependen tanto de las herramientas como de quienes

los utilizan puede ser entendido como una práctica de resistencia cultural.⁶

En base a nuevas formas de representación y a estrategias suplementarias de resistencia cultural, surgen proyectos emergentes como *Política de Cables* de Fabiano Kueva, que es una serie que se adecua según espacios y circunstancias, intentando deconstruir los discursos oficiales y los relatos históricos mediante dispositivos epistémicos: sonoros-radiales-tecnológicos; *EntreCasa*, del grupo Aterciopelados, busca cristalizar sueños musicales entre las juventudes electrónicas colombianas, su primer proyecto de sonidos progresistas es *Colombeat*: 16 tracks de producciones hechas en casa; *Lado C* de Ícaro Zorbar, es un proyecto que busca la construcción de nuevos artefactos sonoros a partir de olvidadas caseteras, casetes, toca discos viejos; *Romper la ley* de Christian Proaño, es un proyecto de *noise* contenido en el acto de romper el papel, de romper un libro, en definitiva de romper la “Ley de Sustancias Estupefacientes y Psicotrópicas” vigente en Ecuador;

ESTUdios SoNoRoS DESDE LA REGIÓN ANDINA | 103 | SoNiC StUdies FROM THE ANDEAN REGION

In light of these reflections, I consider that fundamentally the conformation of art in Latin America has a sense of non-existence present in the coloniality of power, knowing and being. In this context, projects like AC y DC's — whose imperative promotes creativity through transforming the use of technologies — look for decolonization. So to say, they aim the affirmation and strengthening of the own as a relevant political and thinking manner, radicalizing the theses of the ambivalence of colonial mimetism, proposed by theorist Homi Bhabha,⁵ to go towards new forms of criticism and cultural resistance. Therefore the self-determination of AC y DC towards their creation and use of technologies, seems relevant:

Just to propose not to dazzle or shake for the waste of technology and determine that good products do not depend on the tools as much as on their users, can be understood as a practice of cultural resistance.⁶

Based on new forms of representation and supplementary strategies of cultural resistance, there arise emergent projects

like Fabiano Kueva's *Política de Cables*, a series that adapts to different circumstances and spaces, trying to deconstruct official discourses and historical narrations through epistemic devices: sonic-radial-technological; *Entrecasa* by the band Aterciopelados looks to crystallize musical dreams among Colombian electronic youth — their first progressive sound project is *Colombeat*: 16 tracks of home made productions —; Ícaro Zorbar's *Lado C* is a project that looks for the construction of new sonic devices through forgotten tape recorders, cassette tapes and old record players; Christian Proaño's *Romper la ley* is a noise project produced in the act of tearing up the pages of a book: the current Ecuadorian “Law of Narcotic and Psychotropic Substances”; *Transmisiones* by the Pasquino consortium wants to indisciplinate the fields of popular media, art, and academic discourse.

What calls my attention to these projects is that they have been thought and designed more as cultural strategies of social action and less as actions of artistic representation, enabling alternatives to colonization. They are projects that take on critical positions,

Transmisiones, del consorcio Pasquino, que busca indisciplinar el campo de los medios populares, el campo de las artes y el campo del discurso académico.

Lo que me llama la atención de estos proyectos es que han sido pensados y diseñados, más como estrategias culturales de acción social y menos como acciones de representación artística, posibilitando maneras alternativas a la colonización, asumiendo posiciones críticas que movilizan nuevas formas de representación, nuevas formas de estrategias locales de resistencia y nuevas formas de activismo cultural, constituyéndose en tácticas suplementarias frente y en contra a los discursos dominantes de las prácticas artísticas con sonido y las geopolíticas de conocimiento que, a decir de la intelectual Freya Schiwy, implican la hegemonía de una estructura de pensar que percibe al Norte como fuente de “teoría” mientras que el llamado Tercer o Cuarto Mundo parece producir “cultura” o en el mejor de los casos “conocimiento local”. De allí, que ella

that move new representational forms, local strategies of resistance, and forms of cultural activism, becoming supplementary tactics in face and against dominant discourses of artistic practices with sound and geopolitics of knowledge, which — as the intellectual Freya Schiwy says — imply the hegemony of a structure of thinking that perceives North as the source of “theory” while the so-called third or fourth world seems to produce “culture”, or under the best conditions “local knowledge”. So, when referring to the geopolitics of knowledge, she sustains:

Parallel to this conceptual division, was established the idea that technology (of representation as well as industrial, genetic or computing) originates in the developed states of the North. The colonization

sostenga, al referirse a las geopolíticas de conocimiento, que:

Paralela a esta división conceptual, que estableció la idea de que la tecnología —tanto de representación como industrial, genética o informática— se origina en los estados desarrollados del Norte. Los procesos de colonización causaron como explica Aníbal Quijano y también Walter Mignolo, si no a la desaparición por lo menos a la subalternización de las técnicas indígenas de representación y articulación epistémica.⁷

A partir de estas reflexiones consideramos que proyectos como el de AC y DC, *Política de Cables* de Fabiano Kueva; *Romper la ley* de Christian Proaño; *Transmisiones* del consorcio Pasquino; *Colombeat de EntreCasa*; *Lado C* de Ícaro Zorbar, por mencionar unas cuantas, tienen que ver más con prácticas epistémicas que rebasan los límites estéticos establecidos de manera regular en el arte, precisamente porque se sitúan dentro de lo que Mignolo llama “diferencia colo-

processes provoked, as Aníbal Quijano and Walter Mignolo explain, if not the disappearing at least the subalternization of the indigenous techniques of representation and epistemic articulation.⁷

From these reflections we consider that projects like AC y DC's, *Política de Cables* by Fabiano Kueva, *Romper la ley* by Christian Proaño, *Transmisiones* by Pasquino consortium, *Colombeat* by *EntreCasa*, *Lado C* by Ícaro Zorbar — just to mention some of them — have to do more with epistemic practices that go beyond esthetic limits established regularly in the art world, precisely because they are located inside what Mignolo calls the “colonial difference”, claiming for the decolonization of media and geopolitics of knowledge⁸ that make possible the discussion about hegemony.

Therefore the sonic in its use acquires dimensions of a field of cultural resistance, from which it is possible to revalue discourses like developmentalism and postdevelopmentalism. As explained,



nial”, reclamando la descolonización del medio y las geopolíticas del conocimiento,⁸ que posibilitan la discusión sobre la hegemonía.

De allí que lo sonoro, en su uso, adquiera las dimensiones de un campo de resistencia cultural desde el cual es posible reevaluar discursos como el desarrollismo y posdesarrollismo; referentes que, como lo he explicado, han posibilitado políticas de verdad desde las cuales se ha erigido la noción del arte en América Latina. Por ello, mi interés particular por los proyectos mencionados, los mismos que, a mi juicio, son apuestas de mucho peso que operan de manera oposicional a los discursos hegemónicos de representación, poder y conocimiento, al mismo tiempo que concentran el cúmulo de las imposibilidades, producto de la adversidad, desde la cual se produce y trabaja; adversidad que, al tiempo, es el lugar desde el cual se movilizan.

De manera provisional, considero que hablar desde estas prácticas es hablar del colectivo de prácticas que proponen una apuesta política que actualiza el activismo intelectual y artístico desde el cual surgen propuestas como las de Hélio Oiticica, quien es conocido por su afirmación de que de “adversidad vivimos”, mientras vestía, cargaba y tragaba la condición colonial.⁹ En este sentido, experiencias

como las de AC y DC, al mismo tiempo que logran verter luz sobre la condición colonial del arte latinoamericano, propician la construcción de modos de vivir, de poder, saber y ser distintos que se articulan sobre todo desde prácticas sociales, para establecer procesos donde según lo sugiere Catherine Walsh:

El fin no es una “sociedad Ideal” como un abstracto universal, sino el cuestionamiento y la transformación de la colonialidad del poder, saber y ser, siempre conscientes de que estas relaciones no desaparecen, pero que sí pueden ser transformadas y (re)construidas de otra manera.¹⁰

En últimas, la apropiación, deconstrucción y reconstrucción de las tecnologías, resulta útil en el proceso de la descolonización epistémica, ya que brinda una perspectiva vital y un sentido de dirección diferente a las tendencias hegemónicas de cibercultura provenientes del “primer mundo”. De manera que, en nuestros contextos, el uso social de las tecnologías se torna instrumento de conocimiento y medio creativo, cuya particularidad es su utilidad a la hora de agenciar acciones políticas, frente al conjunto de relaciones que, en nuestro contexto latinoamericano, develan la condición poscolonial desde la cual

these referents have facilitated policies of truth from where the notion of art in Latin America has been built. This is the reason for my particular interest in the mentioned projects, which I consider as important proposals that operate in opposition to hegemonic discourses of representation, power and knowledge while condensing a set of impossibilities, product of the adversities from where they are produced, adversities that at the same time are the place from where they move.

In a provisional way, I consider that to talk from these practices is to talk about the group of practices which propose a political bet that actualizes intellectual and artistic activism, from where proposals like Hélio Oiticica's emerge — who is known for his affirmation “adversity we live” while he dressed, carried and swallowed the colonial condition⁹ —. In this sense, experiences like AC y DC's while showing the colonial condition of Latin American art, propitiate the construction of different ways of living, power, knowing and being, that articulate specially from social practices, to establish the process where according to Catherine Walsh:

The goal is not an “Ideal society” like a universal abstract, but the questioning and transformation of the coloniality of power, knowing and being; always conscious that these relations do not disappear but they can be transformed and (re)constructed in another way.¹⁰

To finalize, the appropriation, deconstruction and reconstruction of technologies become useful in the process of epistemic decolonization, for they offer a vital perspective and a different sense of direction to hegemonic tendencies of cyber-culture coming from the “first world”. So, in our contexts the social use of technologies becomes an instrument of knowledge and a creative medium, whose particularity is its usefulness when managing political actions, facing the set of relations that in our Latin American context reveal the postcolonial condition from where the discourses emerge. These practices could be compared to what Arturo Escobar has proposed in *Visualización de una Era Posdesarrollo*, when referring to the social movements and their capacity for managing innovative processes:

emergen los discursos. Estas prácticas podrían ser cotejadas con lo propuesto por Arturo Escobar, en *Visualización de una Era Posdesarrollo*, al referirse a los movimientos sociales y su capacidad de agenciar procesos innovadores:

Todo parece indicar que se trata de visiones innovadoras que surgen de acciones sociales que emergen como una posibilidad real, lo cual puede brindar oportunidades inesperadas para que los grupos marginalizados construyan sus prácticas.¹¹

De manera que los imperativos del “¡Hágalo usted mismo!” y del “¡Hágalo desde la Casa!”, que promocionan las prácticas a las que nos hemos referido, cuyo lugar compartido es la experiencia poscolonial, pueden ser entendidas en palabras de Víctor Manuel Rodríguez:

Como un conjunto de relaciones de poder y una experiencia social que da forma a nuestra subjetividad contemporánea.¹²

De suyo, la inventiva es una de las estrategias centrales de este imperativo, que proviene de la decisión política de no dejarse embaucar por el discurso imperante que pone énfasis en la ilusión de “las ciber-

culturas” como forma única de reconstrucción global, cuya pretensión no reconoce la diferencia colonial y su potencial epistémico, a nombre de la diversidad cultural, mecanismos de inclusión/exclusión multiculturalistas. Frente a los cuales surgen acciones sociales, capacidades de improvisar, rebuscar, de ser recursivos, utilizando la menor cantidad de cosas para accionar en la austeridad provocada por el derroche de “ciudadanos de primera”:

¡Si la pieza no la tienen te la hacen! Te hacen un molde y te hacen una pieza nueva, utilizando diferentes medios, medios que otros desechan para conseguir lo que se necesita, para no dejarse morir.¹³

En este sentido recursividad y rebusque son dos caras de una misma moneda, en nuestros espacios geopolíticos de conocimiento estos dispositivos operan cultural y socialmente, y deben entenderse como conceptos que surgen desde las personas; posibilidades de existencia-pensamiento-acción, frente a las complejidades económicas, ecológicas y políticas generadas por formulaciones hegemónicas de “desarrollo” ancladas en el capitalismo neoliberal.

It all seems to indicate they are innovative visions that arise from social actions, which emerge like real possibilities that can offer unexpected opportunities for marginalized groups to build their practices.¹¹

So, the imperatives “Do it yourself!” and “Do it from home! promoted by the referred practices — whose shared place is the postcolonial experience —, can be understood in Víctor Manuel Rodríguez’s words:

As a set of power relations and a social experience that shapes our contemporary subjectivity.¹²

One of the central strategies of these imperatives is the inventive that comes from the political decision of not permitting to be cheated by the prevailing discourse, which emphasizes the illusion of “cyber-cultures” as if it was the only way of global reconstruction. In name of cultural difference and multicultural inclusion/exclusion mechanisms, this pretension does not recognize colonial difference and its epistemic potential. Social actions emerge to face this situation, abilities to

improvise, to ransack, to be resourceful using the least quantity of stuff to activate in the austerity provoked by the squandering of “first-class citizens”:

If they don’t have the piece they do it for you! They do a mold and a new piece using different media, media that others have discarded, to get what is needed, not to let die.¹³

In this sense resourcefulness and ransacking are two faces of a same coin. In our geopolitical knowledge spaces these devices operate culturally and socially, and they should be understood as concepts that emerge from people, as possibilities of existence-thought-action to face the economical, ecological and political complexities generated by hegemonic formulations of “development”, anchored in neo-liberal capitalism.

- 1 Escobar, Arturo, *Visualización de una era posdesarrollo*, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, p. 62.
- 2 Bonil, Carlos, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.
- 3 Walsh, Catherine, (re) pensamiento crítico y (de) colonialidad, Quito, Ecuador, Ediciones ABYA YALA, 2005, p. 23.
- 4 Walsh, Catherine, *Interculturalidad Crítica/ Pedagogía De-colonial*, Ponencia presentada en el Seminario Internacional "Diversidad interculturalidad y Construcción de ciudad", Bogotá, 17-19 de abril, 2007, p. 10.
- 5 Como lo hemos explicado anteriormente para Bhabha el mimetismo consiste en el disciplinamiento del deseo y el desplazamiento de la autoridad. El mimetismo repite, más que representa, y esa perspectiva de disminución desplaza la visión colonial, por lo que la amenaza del mimetismo es su doble visión que al revelar la ambivalencia del discurso colonial también perturba su autoridad. En este sentido el mimetismo es como un camuflaje, una forma de parecido que difiere de la autoridad colonial o impide su presencia desplegándola en parte metonímicamente. La ambivalencia del mimetismo (casi lo mismo pero no exactamente). sugiere que la cultura colonial fetichizada es potencial y estratégicamente una contraapelación insurgente. Bajo cubierta de camuflaje, el mimetismo, como el fetiche, es un objeto parcial que revalúa radicalmente los conocimientos normativos. Ver más en Homi K. Bhabha, *El Lugar de La Cultura*, Ediciones Manantial SRL, Buenos Aires: 2002.
- 6 Ver más en www.distribuidoraderuido.com.
- 7 Schiwy, Freya, *Decolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena*, en Walsh Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003, p. 303.
- 8 Schiwy, Freya, 2003, pp. 304-306.
- 9 Rodríguez, Víctor, Manuel, *El retorno de lo local topografías glocales y representación artística en América Latina*, Bogotá, Colombia, Revista *Asterisco*, No 7, Calle del desire. 2004.
- 10 Walsh, Catherine, (re) pensamiento crítico y (de) colonialidad, Quito, Ecuador, Ediciones ABYA YALA, 2005, p. 27.
- 11 Escobar, Arturo, *Visualización de una era posdesarrollo*, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, p. 66.
- 12 Rodríguez, Víctor, Manuel, edit., *Formación en gestión cultural Santa Fe de Bogotá*: Ministerio de Cultura, 2000, p. 17.
- 13 López, Forero, Fernando, conversación personal, Bogotá-Colombia, 2006.

- 1 Escobar, Arturo, *Visualización de una era posdesarrollo*, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, p. 62.
- 2 Bonil, Carlos, personal conversation, Bogotá-Colombia, 2006.
- 3 Walsh, Catherine, (re) pensamiento crítico y (de) colonialidad, Quito, Ecuador, Ediciones ABYA YALA, 2005, p. 23.
- 4 Walsh, Catherine, *Interculturalidad Crítica/ Pedagogía De-colonial*, Conference presented in the Internacional Seminar "Diversidad interculturalidad y Construcción de ciudad", Bogotá, April 17-19, 2007, p. 10.
- 5 As we have previously explained, for Bhabha mimesis consists in the disciplinment of desire and authority. Mimesis repeats more than it represents and that perspective of diminution displaces the colonial vision, so the threat of mimesis is its double vision that when it reveals the ambivalence of the colonial discourse it also disturbs it. In this sense mimesis is like camouflage, a form alike that differs from colonial authority or impedes its presence unfolding it with metonymy. The ambivalence of mimesis (almost the same but not exactly) suggests that colonial culture turned fetish is potentially and strategically an insurgent counter-appeal. Under the cover of camouflage, mimesis like the fetish is a partial object that revalues radically the normative knowledge. See more in Homi K. Bhabha, *El Lugar de La Cultura*, Ediciones Manantial SRL, Buenos Aires: 2002.
- 6 See more in www.distribuidoraderuido.com.
- 7 Schiwy, Freya, *Decolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena*, in Walsh Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003, p. 303.
- 8 Schiwy, Freya, 2003, pp. 304-306.
- 9 Rodríguez, Víctor, Manuel, *El retorno de lo local topografías glocales y representación artística en América Latina*, Bogotá, Colombia, *Asterisco Magazine*, No 7, Calle del desire. 2004.
- 10 Walsh, Catherine, (re) pensamiento crítico y (de) colonialidad, Quito, Ecuador, Ediciones ABYA YALA, 2005, p. 27.
- 11 Escobar, Arturo, *Visualización de una era posdesarrollo*, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, p. 66.
- 12 Rodríguez, Víctor, Manuel, edit., *Formación en gestión cultural Santa Fe de Bogotá*: Ministerio de Cultura, 2000, p. 17.
- 13 López, Forero, Fernando, personal conversation, Bogotá-Colombia, 2006.

iPóNcHaMe Un DiScO!

P/AY It AgAiN!!

A MeDiAdOs de 1977 yo tenía 6 años; había llegado el final del ciclo preescolar, luego de la entrega del diploma de grado, a medio día, entre el sol canicular y el campanilleó de un carrito de helados, mi madre me invitó a visitar *Quinta Dimensión*, una discoteca que su hermano administraba. Llegamos al lugar y entre la penumbra una voz amplificadora me pidió subir a la pista de baile, mi madre me indujo hasta el centro y luego desapareció. Me quedé sola y, de pronto, ¡Click-clack!, las luces del piso se encendieron y, de a poco, cenitales rojos, azules y verdes. ¡Plahs! la enorme bola de cristal que cegó mis ojos, mientras mis oídos apoyados en el ritmo de mi cuerpo, que empezó a seguir la canción que más me gustaba, cuyo título ahora de alguna manera puedo entender: *Night Fever*. Así fue mi primera clase experimental de apreciación musical, basada en la banda sonora de una película taquillera.

¿Quién no ha vivido los espacios de la memoria como posibilidades que se van reconstruyendo a modo de objetos sonoros, bajo historias comunes tan fáciles de reconocer? Si no todos, algunos. Estas reconstrucciones delatan muchas de las prácticas expuestas, eventos inherentes a los usos sociales de memoria y sonido. Y yo me encuentro en una curiosa situación de accionar, pensar y escribir desde estos dos campos. Enfrentándome, sin antes habérmelo planteado y si se puede decir de esta manera, con políticas culturales y económicas de representación simbólica, producidas a partir de este “fenómeno físico”: el sonido. Tan sólo puedo decir que esta exploración fue, y seguirá siendo, al menos para mí, un intento de narrar por otros medios y de otra manera... que es posible desde los Estudios Culturales.

By MiD 1977 I was six, it was the end of the school year. After they gave out the class diploma at mid-day, under the hot sun and amid the bells of an ice-cream car, my mother invited me to visit *Quinta Dimensión* (Fifth Dimension), a discotheque run by her brother. We arrived there and, an amplified voice from the shadows asked me to get on the dance floor; my mother took me to the center and then disappeared. I stayed on my own and suddenly click-clack! the floor's lights turned on and little by little also red, blue and green dome lights. Plahs! The huge crystal ball forced my eyes closed while my ears supported themselves on my body's rhythm that started to follow the song I liked the most – whose title I can somehow understand today: *Night Fever*. That was my first experimental lesson of musical appreciation, based on the soundtrack of a hit movie.

Who has not lived spaces of memory as possibilities that go reconstructing like sonic objects, under common histories so easy to recognize? If not everyone, many people have. These reconstructions give away many of the exposed practices, events that belong to the social uses of memory and sound. And I find myself in the curious situation of acting, thinking and writing from these two fields. Without having proposed it to myself at first – if it can be said this way – I am facing cultural and economical policies of symbolic representation, produced from this “physical phenomenon”: sound. I can only say that this exploration was and will still be, at least for me, an attempt of narrating by other means and in another way..., which is possible from Cultural Studies.

AnE- X.o.S / ApP-EnD.iX

SoNoGrAfía* / SoNoGrApHy*

1 

1. AC y DC STBY 16 BIT Tape Recorder	05:00 min.
--	------------

2. Mauricio Bejarano Jagua (r)	08:01 min.
-----------------------------------	------------

3. Héctor Buitrago Conector — Revés esta vez	6:00 min.
---	-----------

4. Fredy Jimenez Escultura	8:04 min.
-------------------------------	-----------

5. Iris Disse Screaming Mamas	04:53 min.
----------------------------------	------------

6. Jorge Espinosa Las mujeres verdaderas	02:35 min.
---	------------

7. Nelson García Banderita Tricolor	03:34
--	-------

8. Fabiano Kueva Doble Procesión	11:20 min.
-------------------------------------	------------

9. Mesías Maiguashca El Nagual	09:58 min.
-----------------------------------	------------

2 

1. Carlos Motta SOA: Black and White Speeches De la instalación / From the instalation: S.O.A CYCLE	12:08 min.
---	------------

2. Jacqueline Nova Las Camas de Felisa	09:55 min.
---	------------

3. Lucho Pelucho Pieza S.N Sin Nombre	07:11 min.
--	------------

4. Julián Pontón Oda al instante en que dejamos de ser víctimas	12:40 min.
---	------------

5. Mauricio Proaño Teksemulluk	10:59 min.
-----------------------------------	------------

6. Christian Proaño Romper la ley	02:46 min.
--------------------------------------	------------

7. Ana Romano Así de repente	03:50 min.
---------------------------------	------------

8. Juan Leal Ruiz Good Night Fragmento / Fragment	05:34 min.
---	------------

9. Icaro Zorbar Lado C	02:23 min.
---------------------------	------------

* Para esta selección de obras sonoras se ha respetado las posturas respecto de técnica y calidad de los artistas.

* For this selection of sonic pieces we have respected the artists' postures concerning technique and quality.

BiOs

MAURICIO BEJARANO

Bogotá – Colombia

Es profesor asociado del conservatorio de música de la Universidad Nacional de Bogotá, Colombia, donde enseña creación musical, música acusmática y sonido. Ha explorado diferentes disciplinas creativas, tales como: artes gráficas, pintura, poesía, escultura, música Acusmática y música Electroacústica.

Is associate professor in the music conservatory in Universidad Nacional de Bogota, Colombia, where he teaches musical creation, acousmatic music and sound. He has explored different creative disciplines like: graphic arts, painting, poetry, sculpture, acousmatic music and electroacoustic music.

objetosonoro@gmail.com

MARIA CLARA BERNAL

PROYECTO TRANSMISIONES

Bogotá – Colombia

Se graduó del programa de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes. Hizo estudios de maestría y doctorado en Historia y Teoría del Arte Moderno en la Universidad de Essex, Inglaterra. Actualmente se desempeña como Profesora Asistente del Departamento de Arte y como coordinadora de la Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad de los Andes.

She graduated from Plastic Arts in Universidad de los Andes. Studied Masters and Doctorate in History and Theory of Modern Art in Essex University, England. She currently is Assistant Teacher of the Art Department and coordinator of the Specialization in History and Theory of Modern and Contemporary Arts in Universidad de los Andes.

www.transmisiones.org

CRISTINA BREILH

Quito – Ecuador

Es compositora y profesora de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador.

Composer and professor of Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador.

CARLOS BONIL

PROYECTO AC Y DC

Bogotá – Colombia

Artista Visual. 2004. Artes plásticas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Gestor del proyecto AC y DC. Premios y distinciones: 2006, Ganador del concurso de bandas Socorroll! Bogotá.

Visual artist. 2004. Plastic Arts. Universidad Nacional de Colombia, Bogota.

Manager of the project AC y DC Awards and distinctions 2006: Winner of the band contest. Socorroll! Bogota.

mugred@gmail.com - www.distribuidoraderuido.com

HÉCTOR BUITRAGO

Bogotá – Colombia

Bajista, arreglista, compositor y productor. Ha participado como curador de piezas sonoras en el Encuentro Internacional de Prácticas Artísticas Contemporáneas, Medellín 2007. Fundador del grupo Aterciopelados, de los proyectos EntreCasa y CONECTOR, disco por el cual fue nombrado, mejor productor del año 2007. La cantante Julieta Venegas, quien participó en algunos de los coros de este disco. Lo definió como "Electrónica hippie".

Bassist, arranger, composer and producer. He has participated as curator of sonic pieces in the International Encounter of contemporary artistic practices, Medellín 2007. Founding member of Aterciopelados and the projects EntreCasa and CONECTOR, project that was nominated as the record of the year and best producer of 2007. The singer Julieta Venegas, who participates in the chorus on this record defined this work as "electronic hippie".

conhector_7@yahoo.com - www.myspace.com/conector

BEATRIZ EUGENIA DÍAZ

Bogotá – Colombia

Maestra en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes. Ha realizado estudios de música en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, en la Universidad de los Andes y con profesores de reconocida trayectoria en Viena y Bogotá, y estudios de postgrado en Poéticas Visuales en la Universidad Federal de Bahía (Brasil). Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas en el ámbito nacional e internacional con instalaciones y composiciones sonoras.

Plastic Arts professor in Universidad de los Andes. She has taken Music Studies in the conservatory of Universidad Nacional de Colombia and in Universidad de los Andes with professors of acknowledged trajectory in Viena and Bogota, and post-graduate studies in Visual Poetics in Universidad Federal de Bahía (Brasil). She has participated with sonic installations and compositions in diverse solo and collective exhibits, nationally and internationally.

beatrizeugenia@gmail.com

JAIDY DÍAZ

Bogotá – Colombia

Master Of Arts In Studio Art. New York University, Estados Unidos. Uno de sus proyectos más emblemáticos es *Boom: espacio para ciegos*, una experiencia sonora del espacio, componiendo así la dimensión sensorial y de

percepción del lugar con respecto a la multiplicidad y pluralidad de las frecuencias sonoras y la memoria audible.

Master Of Arts, in Studio Art. New York University, United States. One of her most emblematic projects is *Boom: espacio para ciegos* (*Boom: space for the blind*), a sonic experience of space, composing the sensorial and perceptive dimension of space, regarding multiplicity and plurality of sonic frequencies and audible memory.

jaidydiaz@hotmail.com

IRIS DISSE

Quito – Ecuador

Directora de Teatro, Artista Sonora y Realizadora de Video. Sus trabajos han sido difundidos por varias estaciones de radio y televisión de Europa y Latinoamérica. Ha obtenido varios premios internacionales por sus trabajos de radio arte, radio feature y documental para televisión.

Theater director, sonic artist and filmmaker. Her works have been broadcast by many television and radio stations in Europe and Latin America. She has obtained recognitions for her works on radio art, radio feature and TV documentaries.

drache33@yahoo.com

LUCHO "PELUCHO" ENRÍQUEZ

Quito – Ecuador

Compositor, Guitarrista, Programador y Astrólogo amateur. Músico Experimental por naturaleza, realizó estudios de Composición orquestal con José Angel Perez Puentes, estudios de Composición algorítmica con Clarence Barlow, estudios de Sonología (Royal Conservatoire; The Hague - Holanda) y de Programación en Unix, C, C++, Super Collider (Steim, VTC). Además ha seguido cursos y clínicas de programación & música electrónica con Curtis Roads, Albert Graff, Joel Ryan, GM Koenig, Robert Ashley, Julio Estrada, Robert Ashley, Steve Reich, Mesias Maiguashca, Benedict Mason, entre otros.

Ha sido comisionado en múltiples ocasiones. Su música se ha tocado en más de doce países de América y Europa, participando en festivales internacionales tales como: "Festival Ecuatoriano de música contemporánea" & "Quito Fest" (Ecuador); "In a shape of an egg" & "Mey Festival" (Holanda), "Paredes de Coura" & "Space" (Portugal), "UCSB Spring Festival of contemporary arts" (EEUU), "FIMU" (Francia), "Senglar rock" (España), etc.

Composer, guitarist, programmer and amateur astrologist. An experimental musician by nature, who has realized Orchestral Composition Studies with José Angel Pérez Puentes, Algorithmic Composition Studies with Clarence Barlow, Sonology Studies (Royal Conservatoire; The Hague - Holland), also Unix C, C++ and Super Collider Programming (Steim, VTC). He has taken programming and electronic music courses and clinics with Curtis Roads, Albert Graff, Joel Ryan, GM Koenig, Robert Ashley, Julio Estrada, Steve Reich, Mesias Maiguashca, Benedict Mason, among others.

He has been commissioned in multiple occasions. His music has been played in more than twelve countries of America and Europe, participating in international festivals such as: "Festival Ecuatoriano de música contemporánea" & "Quito Fest" (Ecuador); "In a shape of an egg" & "Mey Festival" (Holland); "Paredes de Coura" & "Space" (Portugal); "UCSB Spring Festival of contemporary arts" (USA), "FIMU" (France); "Senglar rock" (Spain); etc.

lucho10pelucho@yahoo.com - www.myspace.com/luchoplucho

FERNANDO ESCOBAR

PROYECTO TRANSMISIONES

Bogotá – Colombia

Se graduó del programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Hizo estudios de postgrado en Estudios Culturales en la Pontificia Universidad Javeriana. En la actualidad es profesor del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes y es el coordinador de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional.

He graduated from the Plastic Arts program in Universidad Nacional de Colombia. His graduate studies took place in Pontificia Universidad Javeriana. He is currently professor in the Art Department of Universidad de los Andes and coordinator of Visual Arts in Universidad Pedagógica Nacional.

www.transmisiones.org

JORGE ESPINOSA MALDONADO

Quito – Ecuador

Artista plástico. Su trabajo bascula entre propuestas sonoras y visuales. Sus últimas series parten de la reconstrucción de discursos y la reubicación de éstos en nuevos contextos simbólicos. Se destacan entre sus trabajos: "Regreso al Congreso" Honorable Congreso Nacional, Quito, septiembre 2004. "Divas de la Museografía" El Container, Quito, febrero 2004. "Monos en la Cabeza" el Pobre Diablo, mayo 1999. "Impresiones digitales, fotocopias, pinturas" Alianza Francesa, Quito, mayo 1998.

Plastic artist. His work transits between sonic and visual proposals. His last series emerge from the reconstruction of discourses and their replacement in new symbolic contexts. Among his works detach "Regreso al Congreso" ("Back to the Congress"), Honorable National Congress, Quito, September 2004. "Divas de la Museografía" ("Museography Divas") El Container, Quito, February 2004. "Monos en la Cabeza" ("Monkeys on the Head"), El Pobre Diablo, May 1999. "Impresiones digitales, fotocopias, pinturas" ("Digital prints, photocopies, paintings"), French Alliance, Quito, May 1998.

jorgespinosam@hotmail.com - www.jorgeespinosam.tk

JUAN ANDRÉS GAITÁN

PROYECTO TRANSMISIONES

Bogotá – Colombia

Se graduó del programa de Artes Visuales en Emily Carr Institute en Canada, y de la maestría en Historia y Teoría del Arte en la Universidad de British Columbia. Actualmente cursa un doctorado en Historia del Arte y se desem-

peña como curador y crítico de arte. Ha sido docente en Bogotá, en la Universidad de los Andes, y en Vancouver en Emily Carr Institute.

He graduated in Visual Arts in Emily Carr Institute in Canada and masters in Art History and Theory in British University, Columbia. He is currently curator and art critic, while studying his doctorate degree in Art History. He has been professor in Universidad de los Andes, Bogota, and in Emily Carr Institute, Vancouver.

www.transmisiones.org

NELSON GARCÍA

Quito – Ecuador

Artista, productor musical y compositor de música para coreografías de danza moderna, cine y otros proyectos audiovisuales. Su trabajo el campo del arte contemporáneo tiene un énfasis en el arte sonoro y contextual, y desde 1999 forma parte de Artes No Decorativas S.A., junto a la artista visual Manuela Ribadeneira.

Artist, producer and composer of music for modern dance choreographies, film and other audiovisual projects. His work in the contemporary art scene shows an emphasis in contextual and sound art, and since 1999 is a member of Artes No Decorativas S.A., along with the visual artist Manuela Ribadeneira.

ngarcia@access.net.ec

FREDDY JIMÉNEZ

Bogotá – Colombia

Magister en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México. Academia San Carlos, México, D.F. Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia. Artista plástico trabaja el sonido y la sanación, uno de sus proyectos más continuos es el de *Corazón de venado rojo*, un espacio ceremonial en donde la medicina y el sonido, son parte de un proceso de toma de conciencia del cuerpo.

Master in Visual Arts, Universidad Nacional Autónoma de México. Academia San Carlos, México D.F. Plastic Arts, Universidad Nacional de Colombia. Plastic artist, works with sound and healing, one of his most continuous projects is *Corazón de venado rojo*, a ceremonial space where medicine and sound are part of a process of acquiring consciousness of the body.

uak_imix@hotmail.com

FABIANO KUEVA

Quito – Ecuador

Artista multimedia y gestor cultural. Fundó junto a la artista Mayra Estévez el colectivo de video arte Películas La Divina (1992-1998) Miembro del Centro Experimental Oído Salvaje, colectivo de arte sonoro + radial fundado en Ecuador junto a Iris Disse, Mayra Estévez y Daiya Gerda Resl, con actividades desde 1996. Ha publicado 4 discos de edición limitada bajo el sello independiente Oído Salvaje Records. Ha participado en eventos internacionales de radio + arte sonoro y arte contem-

póneo. 1er Premio en la Categoría Radiodrama de la III Bial Latinoamericana de Radio Méjico 2000, por mi trabajo sobre Frida Kahlo. Premio Paris en la IX Bial Internacional de Cuenca 2007, por la obra multimedia TRAYECTOS.

Multimedia artist and promoter. With artist Mayra Estévez, he founded the video art collective Películas La Divina (1992 -1998). Member of the sonic+radio art collective Centro Experimental Oído Salvaje created in Ecuador with Iris Disse, Mayra Estévez and Daiya Gerda Resl with activities since 1996. Has published 4 limited edition records under the independent label Oído Salvaje Records. Has participated in international radio+sonic art and contemporary art events. 1st prize in Radiodrama Category of the III Latin American Biennial Radio Mexico 2000, for his work on Frida Kahlo. Paris Prize in the IX Cuenca International Biennial 2007, for the multimedia piece TRAYECTOS.

www.myspace.com/fabianokueva - oidosalvaje@gmail.com

JUAN LEAL RUIZ

Bogotá – Colombia

Algunos de sus trabajos más representativos incluyen el uso de su propia imagen que sufre un proceso de deformación, imágenes fotográficas gigantes con una fachada pintada, y una sucesión de cambios de su propio nombre.

Some of his most representative works include the use of his own image that suffers a deformation process, gigantic photographic images with a painted façade, and a succession of changes of his own name.

juan@lealruiz.com

MESÍAS MAIGUASHCA

Quito – Ecuador

Formación en el Conservatorio de Quito, la Eastman School of Music (Rochester, N.Y.), el Instituto di Tella (Buenos Aires) y la Musikhochschule Köln. Ha realizado producciones para el estudio de Música de la WDR (Colonia), el Centre Européen pour la Recherche Musicale (Metz), en el IRCAM (Paris), el Accroe (Grenoble) y el ZKM (Karlsruhe). Trabajo docente en Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Sofía, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Győr y Szombathely (Hungría). Conciertos presentados en los principales festivales europeos. De 1990 a 2004, profesor de Música Electrónica en la Musikhochschule Freiburg, Alemania. En 1988 fundó con Roland Breitenfeld el K.O. Studio Freiburg, una iniciativa privada para el cultivo de música experimental. Vive desde 1996 en Freiburg.

He studied in the music conservatory in Quito, in Eastman School of Music (Rochester, N.Y.), Instituto di Tella (Buenos Aires), and in Musikhochschule in Cologne. He has done productions for the WDR studio in Cologne, the Centre Européen pour la Recherche Musicale (Metz), IRCAM (Paris), Accroe (Grenoble), and the ZKM (Karlsruhe). He has been professor in Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Sofia, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogota, Madrid, Barcelona, Győr and Szombathely (Hungary). Has performed con-

certs in the main European festivals. From 1990 to 2004 professor of electronic music in the Musikhochschule Freiburg, Germany. In 1988 he founded with Roland Betreitenfeld the K.O. Studio Freiburg, a private initiative for the cultivation of experimental music. Since 1996 he lives in Freiburg.

mesmaig@yahoo.com - www.maiguashca.de

CARLOS MOTTA

Bogotá – Colombia

Maestría en Artes, Milton Avery Graduate School of the Arts, Annandaleon Hudson, New York, USA, 2003. · Fotografía, School of Visual Arts, New York, USA, 2001.

Master in Arts, Milton Avery Graduate School of the Arts, Annandaleon Hudson, New York, USA, 2003. Photography, School of Visual Arts, New York, USA, 2001.

mottacarlos@yahoo.com - www.carlosmotta.com

JULIÁN PONTÓN

Quito – Ecuador

Ha trabajado con medios electroacústicos en sus composiciones durante muchos años. Actualmente está a cargo del Departamento de Investigación, Creación y Difusión del Conservatorio Nacional de Música de Quito, Ecuador.

For many years he has worked with electroacoustic means for his compositions. He is in charge of the Investigation, Creation and Diffusion Department of Quito's National Music Conservatory, Ecuador.

ponton@plusnet.net

CHRISTIAN PROAÑO

Quito – Ecuador

Artista audiovisual. Ha expuesto su trabajo y ha realizado performances e intervenciones en galerías, teatros, salas de conferencia, calles, ondas radiales y del Internet en/desde Quito, Bogotá y Londres. Ha trabajado en video y sonido para teatro con grupos como "La Totorá" y "Ojo de Agua" en proyectos que han sido premiadas a nivel nacional. Su trabajo como escultor e instalador ha sido igualmente reconocido. Actualmente ejerce la cátedra de Informática Musical e Introducción a la Música Contemporánea en el Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Audiovisual artist. Has shown his work and done performances and interventions in galleries, theaters, conference rooms, streets, radio waves and internet from Quito, Bogota and London. He has done video and sound for groups like "La Totorá" and "Ojo de Agua" in nationally awarded projects. His work as sculptor and installer has been equally acknowledged. He currently teaches Musical Computing and Introduction to Contemporary Music in Quito's National Music Conservatory.

christianproano@hotmail.com - www.chrispunksonico.blogspot.com

MAURICIO PROAÑO

Quito – Ecuador

Guitarrista y compositor. Director de la revista virtual de música y sonido MICROTONO.

Guitarist and composer. Director of the virtual magazine of sound and music MICROTONE.

m.a.up@hotmail.com - www.microtono.com

ESTEBAN REY

Bogotá – Colombia

Artista, docente y asesor en la realización de proyectos artísticos y educativos en las áreas de escultura, media e interactividad. Investigador en la relación de sistemas electrónicos y computacionales con las prácticas académicas y artísticas. Estudia Maestría en Artes Plásticas y Visuales.

Artist, professor and advisor in the realization of artistic and educational projects in the fields of sculpture, media and interactivity. Investigator of the relation between electronic and computing systems with academic and artistic practices. He studies for a Masters degree in Plastic and Visual Arts.

ereytorr@hotmail.com

JUAN REYES

Barranquilla-Colombia

Nacido en Barranquilla, Colombia Juan Reyes obtuvo sus grados en Matemáticas y Composición habiendo estudiado con John Chowning, Chris Chafe, Jon Berger y Brian Ferneygough. Desde 1989 ha coorganizado el Festival Internacional de Música Contemporánea y ciclos periódicos de Música Electroacústica en Bogotá. En el contexto de Instalaciones Sonoras sus proyectos PPP y Los Vientos de Los Santos Apóstoles han sido presentadas en varias galerías y museos de Colombia. Sus escritos han aparecido en varias publicaciones internacionales y su música ha sido interpretada alrededor del mundo como parte de festivales y transmisiones radiales.

Born in Barranquilla Colombia, Juan Reyes obtained degrees in Mathematics and Composition, having studied with John Chowning, Chris Chafe, Jon Berger and Brian Ferneygough. Since 1989 he has co-organized the International Contemporary Music Festival and periodic cycles of electroacoustic in Bogota. In the context of sonic installations his projects PPP and Los Vientos de los Santos Apóstoles have been presented in several Colombian galleries and museums. His writings have appeared in various international publications and his music performed worldwide in festivals and radio transmissions.

juanig@ccrma.stanford.edu

MARCO RODRÍGUEZ (PINTEIRO)

Quito – Ecuador

Mentalizador y fundador de funda-mental (banda pionera en el rock electrónico) ha hecho música y audio para teatro, danza, cine, video.

Founder of funda-mental (pioneer band in electronic rock). He has composed and performed music and audio for theaters, dance, movies and video.

www.myspace.com/pinteiro

ANA MARÍA ROMANO GÓMEZ

Bogotá – Colombia

Ha asistido a diferentes seminarios y talleres con los compositores: Conrado Silva, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Mesías Maiguashca, Rodolfo Caesar y Mario Lavista.

Algunas de sus obras se han presentado en diversas salas y festivales y han recibido distinciones nacionales e internacionales; también han sido publicadas por Matiz Rangel editores, Sonic Arts Network, Ministerio de Cultura y de manera independiente. Ha ejercido una amplia labor de difusión de la música contemporánea a través de conciertos y programas radiales. Durante el bienio 2004-2005 fue coordinadora del *Colón Electrónico*. Ciclo de eventos sonoros y visuales contemporáneos, programa realizado por el Teatro Colón.

Actualmente es docente en la Universidad El Bosque y, al lado de Guillermo Bocanegra, conforma el dúo *Uiachii: Guitarra y Electrónica*.

Has attended different seminars and workshops with the composers: Conrado Silva, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaides, Mesías Maiguashca, Rodolfo Caesar and Mario Lavista.

Some of her pieces have been shown in different exhibits and festivals and have received national and international distinctions; they have also been published by Matiz Rangel editions, Sonic Arts Network, Ministry of Culture and independently.

She has been in charge of a broad diffusion of contemporary music through concerts and radio programs. During 2004-2005 she was coordinator of *Colón Electrónico*. ciclo de eventos sonoros y visuales contemporáneos (electronic colón. cycle of contemporary sonic and visual events), program developed by Teatro Colón.

She is currently professor in Universidad El Bosque, and with Guillermo Bocanegra is part of the duet *Uiachii: Guitarra y Electrónica*.

iguana_romago@yahoo.com

JUAN SEBASTIÁN SUANCA

Bogotá – Colombia

Artista Plástico de la Universidad Nacional de Colombia con profundización en Creación Sonora. Trabaja tanto con imagen como con sonido. Ha expuesto en la sala de la Alianza Francesa sede Chicó en el ciclo "Jóvenes Artistas" mostrando una serie de dibujos hechos por computador, objetos de luz y una instalación sonora. En la Galería Cuarto Nivel junto con otros artistas sonoros en la muestra "BZZZ" y en el Club de Banqueros mostrando su serie completa "Impresiones Digitales 2006". Participó en la exposición

"Topologías: materia en tránsito" del Salón de Arte del BBVA en la Casa de la Moneda, Bogotá. Durante el 2007 expuso su objeto sonoro "Catatónico 11" en el Colombo Americano en "Exposición Abierta" y en la Fundación Cuarto Nivel, Arte Contemporáneo en "Cosas que suenan". Recientemente participó en el IX Festival Internacional de Música Contemporánea Bogotá con el ensamble "Fónica".

Plastic artist from Universidad Nacional de Colombia with specialization in Sonic Creation. Works with image as well as with sound. Has exhibited in the French Alliance in Chicó, among the cycle "Jóvenes Artistas" ("Young Artists"), showing a series of digital drawings, objects with light and a sonic installation. In the Gallery Cuarto Nivel, together with other sonic artists in the show "BZZZZZ" and in Club de Banqueros, showing his complete series "Impresiones Digitales 2006" ("Digital Impressions 2006"). He participated in the exhibit "Topologías: materia en tránsito" ("Topologies: matter in transit") by Salón de Arte from BBVA in Casa de la Moneda, Bogotá. During 2007 he showed his sonic object "Catatónico 11" ("Catatonic 11") in Colombo American in "Exposición Abierta" ("Open exhibit") and in the Foundation Cuarto Nivel, Contemporary Art in "Cosas que suenan" ("Things that sound"). He recently participated in the IX International Festival of Contemporary Music in Bogotá with the assemblage "Fónoca".

juansuanca@gmail.com

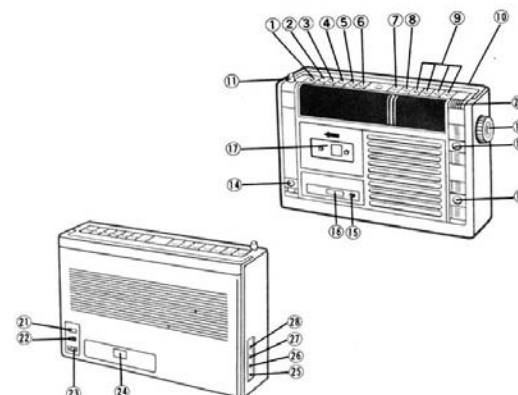
ICARO ZORBAR

Bogotá – Colombia

Artista visual, estudió en Cine y Televisión, U. Nacional de Colombia, Bogotá; 2006. Maestría en Artes Plásticas y Visuales, U. Nacional de Colombia, Bogotá. Distinciones 2004: Beca, Maestría en Artes Plásticas y Visuales U. Nacional de Colombia.

Visual artist, studied Cinema and Television in Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; 2006. Master in Plastic and Visual Arts, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Distinctions 2004: scholarship, Master in Plastic and Visual Arts, Universidad Nacional de Colombia.

icarozorbar@gmail.com



GLOsArlo

LoS TéRmInOs aquí expuestos deben ser leídos como un esfuerzo por distinguir, de alguna manera, las posibilidades que podemos encontrar en el campo de la experimentación sonora. Más allá de lo cual, estas pertenencias las determinan los sujetos de estas prácticas, influenciados por movimientos, a veces, difíciles de ser rastreados. Las vertientes regulares de estas autodeterminaciones provienen del desplazamiento de lo visual a lo sonoro y la formación académica en composición musical, en cuyo caso, las configuraciones teóricas son más específicas.

SoNiDo

El sonido para muchos artistas del siglo XX fue concebido como un medio que podía moldearse, estirarse, colorearse, endulzarse, repetirse, darse la vuelta hacerse irreconocible, lo que sea. (Lawrence Alan Gerson, Keith, 1990, 71). Desde la perspectiva propuesta en esta investigación, el sonido a más de tener unas cualidades, físicas y acústicas, es un lugar epistémico desde el cual se puede producir conocimientos.

ArTe SoNoRo /AcÚsTiCo

La preocupación de utilizar el sonido como un medio de expresión artístico, no es tan novedosa. Los futuristas por ejemplo concebían el sonido como el conjunto de seis familias de ruidos entre los cuales se podía distinguir:

- Familia uno: estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos.
- Familia dos: silbidos, pitidos, bufidos.
- Familia tres: susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos.
- Familia cuatro: estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricciones.
- Familia cinco: ruidos obtenidos a percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc.
- Familia seis: voces de animales y hombres, gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores.

GLOsSaRy

ThE TéRmS here exposed should be read as an effort to somehow distinguish the possibilities we can find in the field of sonic experimentation. Beyond what the subjects of these practices — who are influenced by movements sometimes hard to trace — determine their fittingness. The regular aspects of these self-determinations come from the displacement of the visual to the sonic and the academic formation in musical composition, in such case the theoretical configurations are more specific.

SoUnD

For many 20th century artists, sound was thought as a media that could be molded, stretched, colored, sweetened, repeated, turned around, become unrecognizable, whatever. (Lawrence Alan Gerson, Keith,

1990, 71). From the perspective proposed in this investigation, sound — besides having physical and acoustic qualities — is an epistemic place from where knowledge can be produced.

SoNiC / AcOuStiC ArT

The concern of using sound as a medium for artistic expression is not a novelty. For example, the futurists conceived sound as the set of six noise families:

- Family one: roars, thunders, explosions, hissing roars, bangs, booms.
- Family two: whistling, hissing, puffing.
- Family three: whispers, murmurs, mumbling, muttering, gurgling.
- Family four: screeching, creaking, rustling, humming, crackling, rubbing.

De otro modo, el trabajo de montaje y composición en continuidades, contrapuntos, discontinuidades y fragmentaciones de elementos sonoros se puede definir como arte acústico o sonoro.

PoEsía SoNoRa

Un arte que se vale de la radio para crear una especie de performance en la que participan la música, el ruido y el teatro en la representación escénica y el dibujo en la representación gráfica del guión. La intención de este género es buscar el contra punto entre palabra y sonidos (música, atmósferas) en un creciendo de improvisación vocal y musical.

EsCuLtUrA SoNoRa

Género artístico radiofónico, conocido, producido y difundido en la red electrónica.

SpReChGeSaN / AcRoBaCiA De VoZ

Canto hablado, se trata de una deformación alucinada del canto y de la palabra, en un desorden continuo de sus acentos o en una grotesca interpretación de los mismos.

InStAlAcIón SoNoRa

En el texto "Territorios artísticos para oír y ver", el curador y artista sonoro José Iges sugiere que una obra es instalación si dialoga con el espacio que la circunda, la instalación in situ es la instalación per se, aunque existen instalaciones que se pueden adaptar a distintos espacios, en este sentido la escultura y la instalación sonora, son obras intermedias y se comportan como expansiones de la escultura y de la instalación". (J. Iges: 1999).

DeL RaDiO DrAmA / PeLiCuLa SoNoRa

Desde el origen más clásico de la radio novela en donde el teatro tuvo su asidero como forma adaptable al sonido, emerge el radio drama como una forma que se desplaza al uso de teorías dramáticas de la cinematografía: sintaxis (planos). Bajo la sustitución de la imagen por el sonido.

PalsAjEs SoNoRoS.

El paisaje sonoro tiene que ver con el sonido concreto, es decir real de los lugares. El paisaje sonoro surge, como concepto y práctica a partir de la preocupación de la contaminación sonora y acústica así como de



- Family five: noises obtained by beating on metals, woods, skins, stones, pottery, etc.
- Family six: voices of animals and people, shouts, screams, shrieks, wails, hoots, howls, death rattles, sobs.

The work of cutting and composing in continuities, counterpoints, discontinuities and fragmentations of sonic elements can be defined as acoustic or sonic art.

SoNiC PoEtRy

Art that uses the radio to create a kind of performance with music, noise and theater for scenic representations, and drawing for graphic representations of a script. This genre's intention is to look for the counterpoint between words and sounds (music, atmospheres) in a crescendo of vocal and musical improvisation.

SoNiC ScUlPtUrE

Radiophonic artistic genre, known, produced and spread in the electronic net.

SpReChGeSaNg / VolcE AcRoBaTiC

Spoken chant; an eccentric deformation of chant and words in a continuous disorder of its accents or in a grotesque interpretation of them.

SoNiC InStAlLaTiOn

The curator and sonic artist José Iges, in his text "Territorios artísticos para oír y ver" ("Artistic territories to hear and see"), suggests that a piece is an installation if it dialogues with the space that surrounds it, the in site installation is the installation per se, although there are installations that can adapt to different spaces, in this sense sonic sculpture and sonic installation are intermediate pieces and behave as expansions of the sculpture and the installation. (J. Iges: 1999).

RaDiO DrAmA / SoNiC MoViE

Radio drama emerges from the most classical origins of the radio soap opera, with an adaptable form of sound into theater. Radio drama is a form that displaces the use of cinematographic dramatic theories: syntax (framing). Sound as a substitution of image.

los cambios ocasionados a los medio ambientes sonoros. Uno de los proyectos más representativos que ha trabajado el paisaje sonoro de manera continua es el World Soundscape, un proyecto internacional, cuyo trabajo ha sido el de documentar los entornos sonoros.

El RaDiO ArTe

Podríamos establecer como radio arte la combinación y montaje de sonidos, palabras, voces, ruidos electrónicos, que mediante la composición se organizan bajo un o varias premisas, que organizadas se transmiten dentro de la radio difusión.

DoCuMeNtAl SoNoRo o FeAtUrE.

Acerarse y tratar de una manera artística los temas sociales, antropológicos, ecológicos, políticos, culturales, es el Documental Sonoro ó como se conoce Radio Feature, bajo la dramaturgia documental, lo cual implica la selección y montaje de atmósferas y testimonios. Al ser el testimonio el elemento dramático e hilo conductor del Documental Sonoro, es exigencia de esta modalidad jugar con el mayor número de polifonías sonoras: voces, paisajes sonoros, atmósferas.

MúSiCa ElEcTrOaCúStiCa.

Luego de las exploraciones sonoras que hicieron las vanguardias europeas del siglo XX, emerge la música electroacústica como la mezcla

entre los sonidos registrados por los aparatos de reproducibilidad tecnológica y los sonidos producidos electrónicamente. Actualmente la música electroacústica opera entre la agrupación de la electrónica, la música en cinta y la combinación de sonidos y atmósferas naturales, más los sonidos originados por programas digitales y de computación.

NoIsE.

Noise, ruido en inglés, una especie de música desobediente, es decir aquella que no se articula a ningún tipo de canon musical con base en la armonía y el ritmo, produciendo una *otra* música no deseada, en base a la combinación y manipulación de los ruidos de las maquinas, la voz humana, los silbidos, etc., a modo de feed-back (retornos).

MúSiCa CoNcReTa

Es la composición y transformación de sonidos grabados mediante una organización rítmica y tímbrica,

ObJeTo SoNoRo

Es una forma de representación del sonido, construido mediante leyes acústicas, físicas y arquitectónicas, con la utilización de las tecnologías radiofónicas y sonoras como grabadoras, amplificadores, micrófonos, etc.



SoUnDsCaPe

The soundscape has to do with concrete sound, so to say, the real sound of the places. The soundscape emerges as concept and practice from the concern of the sonic and acoustic pollution as well as from the changes occasioned to sonic environments. One of the most representative projects that works with soundscape in a continuous way is World Soundscape, an international project that documents sonic environments.

RaDiO ArT

Radio art could be established like the combination and editing of sounds, words, voices, and electronic noises, that are organized through composition under one or various premises, that are transmitted through radio broadcast.

SoNiC DoCuMeNaRy Or FeAtUrE

A selection and edition of atmospheres and testimonies to deal in an artistic way with social, anthropological, ecological, political and cultural matters. The testimony is the leading dramatic element for the Radio Feature, and uses many sonic polyphonies: voices, soundscapes, atmospheres.

ElEcTrOaCoUsTiC MuSiC

After the sonic explorations of the 20th century European avant-gardes, electroacoustic music emerges as the mixture between sounds recorded with technological devices and sounds electronically produced. Today electroacoustic music operates among the set of electronics, music on tape and the combination of natural sounds and atmospheres, plus sounds originated with digital and computing programs.

NoIsE

A kind of disobedient music, so to say the one that does not articulate to any kind of musical cannon based on harmony and rhythm, producing an *other* non desired music, based on the combination and manipulation of machine noises, human voice, whistles, etc., like feed-back.

CoNcReTe MuSiC

Is the composition and transformation of sounds recorded through a rhythmic and tonic organization.

SoNiC ObJeCt

Is a kind of representation of sound, built through acoustic, physical and architectural laws, with the use of radiophonic and sonic technologies like recorders, amplifiers, microphones, etc.

BiBlioGrAfía / Bibliography

TeXtOs / WritInGs

AC y DC, Distribuidora de Ruido, www.distribuidoraderuido.com.

Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene, Pornomiseria y Limpieza Social*, [esferapública] Sunday, 14 de Mayo de 2006. http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=2

Álvarez, Leguizamón, Sonia. Comp. *Entre trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe (ALC)*. biotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/crop/Trabprod.pdf. 2007.

Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Trilce S.A. 2001.

Asensi, Manuel, *Teoría Literaria y Deconstrucción*, pp.9-78, Arco Libros, Madrid, 2002.

Basualdo, Carlos, *La Estructura de Supervivencia*, 15 junio - 2 noviembre, 2003, <http://www.universesinuniverse.de/car/venezia/bien50/survival/espanol.htm>

Bejarano, Carlos, Mauricio, *Consolidación de la música electroacústica colombiana en los años noventa, una aproximación personal, Artes en los noventa*, Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Texto original 1936. http://www.artesdelibro.com/2006/07/la_proyecto_de_arte_en_la_epoca_de.php

Beverley, John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, Iberoamericana — Vervuert, 2004.

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

Bhabha, Homi. 1998. *El compromiso con la teoría*, Acción paralela 4. <http://www.accpa.org/numero4/index.htm>

En Boletín de prensa, *Ciclo Umbral Sonoro*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de Méjico-Méjico 1999.

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/040398/umbral.html>

Brea, José, Luís, *Políticas de Arte*, Acción paralela 4. <http://www.accpa.org/numero4/index.htm>

Butler, Judith, *Soberanía y actos de habla preformativos*, Acción paralela 4. <http://www.accpa.org/numero4/index.htm>

Castro Gómez, Rivera Oscar, Millán Carmen, comp., *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999.

Castro Gómez, Santiago, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Cauca, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, 2005.

119

Castro Gómez, Santiago, *Althusser, Los estudios culturales y el concepto Ideología*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. S/F. <http://www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm>

Castro Gómez, Santiago, *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*, pp. 93- 107, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000.

Castro Gómez, Santiago. edit., *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000.

Castro Gómez Santiago y Mendieta Eduardo, edit., *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>.

Ceron, Jaime, *Bricolages, signos de segunda mano*, Bogotá, Colombia, Revista Asterisco, No 6, 2004.

Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones Akal, S.A. Madrid, España, 2006

Chomsky, Noam, *Latinoamérica está fuera de control*, en entrevista Lagos Camargo Angélica, Maldonado, Juan Camilo, El Espectador,

Bogotá-Colombia, 28 de Marzo 2008,
<http://www.elespectador.com/impreso/cuadernilloa/internacional/articuloimpreso-latinoamerica-esta-fuera-de-control>

Coa, Herrera, Tomás, *El arte africano y su influencia en las Vanguardias Artísticas*. Ver más en
http://www.archivocubano.org/coa_08.html.

Coronil, Fernando, *¿Globalización liberal o imperialismo global?* en revista Comentario Internacional, No 5-1 2004, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador / Corporación Editorial Nacional, Quito-Ecuador 2004.

Crimp, Douglas, *Imágenes*, trad. Rodríguez Víctor Manuel, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2003.

Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985.

Cusicanqui Rivera Silvia y Rossana Barragán, comp., Gutierrez Raquel, Spedding Alisson, Prada Ana, Cusicanqui Rivera, Silvia, trad., *Debates Post Coloniales: Una introducción a los estudios de subalteridad*, La Paz Bolivia, Sierpe Publicaciones. 1997.

Dal Farra, Ricardo, *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*, en www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf -, 2004.

Dieterich, Heinz, *El Centro Hemisférico de Estudios para la Defensa, la Junta Interamericana de Defensa y la FLACSO-Ecuador*, Quito-Ecuador, 02-11-2004.
<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=7029>

Digital Art, http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php2140&URL=DODOTOPIC&URL_SECTION=201.html

Declaración de UNESCO sobre Diversidad Cultural http://portal.unesco.org/unesco/ev.php?URL_ID=30541&URL_DO=DO_TOPIC&URL

Eagleton, Terry, *Una Introducción la Teoría Literaria*, pp. 155-188 I Fondo de Cultura Económico, S.A. de C.V. Santafé de Bogotá, D.C. 1994.

Escobar, Arturo, *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar ¿Globalización o postdesarrollo? Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005.

pp. 113 -143.

Escobar, Arturo, *Visualización de una era posdesarrollo*, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Escobar, Arturo, *La invención del desarrollismo en Colombia. Lecturas de economía*, No 20 ISSN 0120-2596, Pág. 9-35. Editada por el Departamento de Economía y el Centro de Investigaciones Económicas -CIE- Facultad de Ciencias Económicas Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, mayo-agosto 1986.

Estévez, Milton, *Ensayo sobre Mesías Manguashca*, Quito-Ecuador, 2001.

Fanon, Franz, *Los Condenados de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español Méjico, 1963.

Ford, Aníbal, *Navegaciones: comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Biblioteca de comunicación cultura y medios, 1994.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, s.a. 2005.

Foucault, Michel, *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, s.a. 2005.

González Ángel, Calvo Francisco, Marchán Simón, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, España, Istmo, 1999.

Glauber, Rocha, Retrospectiva, *La estética del hambre*, [Sao Paulo] Ministerio de Cultura, 1987.

Instituto Torcuato Di Tella.
www.redmercosur.org.uy/espanol/institucional/miembros/itdt.htm

Jameson Fredric, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el culturalismo*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1998.

Kueva Fabiano, Aguirre Marcelo, Barriga Pablo, Baumann Cristoph, *En construcción*, Quito, Ecuador, Octubre, 2007.

Lander, Edgard, *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005. pp. 11-40.

Lander, Edgard, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005.

Lagos, Miler, *Ciudad Kennedy, memoria y realidad*, Bogotá-Colombia, 2005. <http://www.elespectador.com/impreso/cuadernilloa/internacional/articuloimpreso-latinoamerica-esta-fuera-de-control>.

León, Christian, *El Cine de la Marginalidad: realismo sucios y violencia urbana*, Quito, Ecuador, Seria Magíster, Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editorial Nacional, 2005.

Leguizamón, Álvarez, Sonia, *Trabajo y producción de la pobreza en Latinoamérica y el Caribe: estructuras, discursos y actores*. Buenos Aires, Argentina, CLACSO 2005.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/crop/Trabprod.pdf>.

Mato, Daniel, comp. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Caracas, Venezuela. 2002. bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/walsh.doc

Maya, Santacruz, Natalia, *La experiencia como forma de arte*, en *Arte Contexto*, pp. 86 en
http://artecontexto.com/www/003/84_89_caycedo_esp.pdf

Mignolo, Walter, *Colonialidad global capitalismo y hegemonía*, pp. 216-243 Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / ABYA YALA, 2002.

Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, pp. 19-107 / 355-390 Madrid, España, Ediciones Akal, 2003.

Quevedo, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, DF, Méjico, UPN, 2000.

Quijano, Aníbal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Lima, 1985.

Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, 1999. pp. 99-109, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar.

Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, 2005. pp. 201-246, Buenos Aires, Argentina, CLACSO.

Quijano, Anibal, "Marginalidad" e "Informalidad" en debate, este texto constituye el segundo capítulo del libro *La Economía Popular y*

121

sus caminos en América Latina, Mosca Azul, Lima, 1998 (inédito en Méjico). En <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>.

Seminario Internacional, Organizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en la Biblioteca Luis Ángel Arango-Archivo Distrital. Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003.

Relatoría, *Arte, Memoria y Ciudad*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Seminario Internacional, Biblioteca Luis Ángel Arango – Archivo Distrital Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003.

Rocha, Glauber, *Retrospectiva*, Sao Paulo, Ministerio de Cultura, 1987

Rodríguez, Manuel. edit., *Formación en gestión cultural* Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Rodríguez, Víctor, Manuel, edit., comp., *Prácticas artísticas enfoques contemporáneos*, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2003.

Rodríguez, Víctor, Manuel, *El retorno de lo local topografías glocales y representación artística en América Latina*, Bogotá, Colombia, Revista Asterisco, No 7, Calle del desire. 2004.

Rodríguez, Víctor, Manuel, *Interculturalidad: hacia una crítica de la razón Multicultural*, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2005.

Rodríguez, Víctor, Manuel, *Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz Gonzáles*, pp. 267-285, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003. En Walsh Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003.

Rodríguez, Víctor, Manuel, *Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura: Retos y Límites de sus Temas Recurrentes*, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural.

Rodríguez, Víctor, Manuel, *Un caballero no se sienta así*, Alcaldía mayor de Bogotá, pp. 201-246. 137, 143, D.C., Instituto Distrital Cultura y Turismo, Bogotá, Colombia, 2003.

Romano, Ana, María, Jacqueline Nova, *compositora colombiana*, Revista *A Contratiempo* 12, Numero monográfico, coordinadora

- general Romano Ana María, Bogotá, Colombia, 2002.
- Russolo, Luigi, *Manifiesto El arte de los Ruidos*, Edición Futurista de Poesía Milano-Italia 1916. <http://www.uclm.es/artesonoro/elarte-ruido.html>.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- Sarriugarte, Gómez, Iñigo, *El Arte Africano: génesis de la plástica moderna occidental*, <http://www.africacatalunya.org/congres/pdfs/sarriugarte.pdf>.
- Saavedra, J. Luis, comp, *Educación superior, interculturalidad y descolonización*, Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana, CEUB, abril de 2007.
- Schafer, R. Murray, *The Tuning of the World*. Alfred Knopf, Nueva York, EEUU. p. 205, 1977.
- Schiwy, Freya, *¿Intelectuales subalternos?: notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural*, en Walsh Catherine, Schiwy Freya, Castro Gómez Santiago, edit., *Indisciplinando las ciencias sociales*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2002, pp. 103 - 134.
- Schiwy, Freya, *Decolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena*, en Walsh Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003, pp. 303 - 311.
- Sotelo, Luis.C. *La política del significante Breves Apuntes Para La Crítica Del Arte Del Performance En Colombia El Caso de la acción Limpieza Social del covo Pornomiseria*. En [esferapública] Sunday, 14 de May de 2006. http://esferapublica.org/porta1/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=2
- Spivak, Gayatri, *Estudios de la Subalternidad deconstruyendo la historiografía*, pp. 247 - 278, La Paz Bolivia, Sierpe Publicaciones. 1997.
- Spivak, Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?*, en Revista Colombiana de Antropología, volumen 39, enero-diciembre 2003, pp. 227-363
- Stuart, Hall, *Representaciones culturales y prácticas significativas. El espectáculo del Otro*, trad. Pérez Arias Carmelo, Londres, SAGE publicaciones Ltd. 1997.
- Transmisiones, www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1790-2-68-20-20075983628.pdf.
- Vich Víctor y Zavala Virginia, *Oralidad del poder: herramientas metodológicas*, San José, Buenos Aires, Norma, 2004
- Walde von der, Erna, *Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad*, [Edición digital elaborada por José Luis Gómez-Martínez para Proyecto Ensayo Hispánico] Méjico, 1998.
- Wallerstein, Immanuel, *La cultura como de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999. en Castro Gómez, Rivera Oscar, Millán Carmen, comp., *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, pp. 163-187.
- Walsh, Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Ediciones Abya Yala, 2003.
- Walsh Catherine, Schiwy Freya, Castro Gómez Santiago, edit., *Indisciplinando las ciencias sociales*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Ediciones Abya Yala, 2002.
- Walsh, Catherine con García, Juan, *El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano: Reflexiones (des)de un proceso*, Caracas, Venezuela, CLACSO, 2002.
- Walsh, Catherine, *(re) pensamiento crítico y (de) colonialidad*, Quito, Ecuador, Ediciones ABYA YALA, 2005.
- Walsh, Catherine, *Interculturalidad Crítica/ Pedagogía De-colonial*, Ponencia presentada en el Seminario Internacional "Diversidad interculturalidad y Construcción de ciudad", Bogotá, 17-19 de abril, 2007.
- Yúdice, George, *Producir la economía cultural: el arte colaborativo de InSite*, Cap 9, en *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. pp. 339 -391, Gedisa, Barcelona, 2002.

Žižek, Slavoj, *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multicultural*, pp. 137-188. Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1998.

CoNvErSaCiOnEs PeRsOnAlEs: / PeRsOnAl CoNvErSaTiOnS:

Bejarano, Mauricio, Bogotá-Colombia, 2006.
Bonil, Carlos, Bogotá-Colombia, 2006.
Burgos, Hugo, Quito-Ecuador, 2006.
Castellanos, Rafael, Bogotá-Colombia, 2006.
Cerón, Jaime, Bogotá-Colombia, 2005.
Díaz, Beatriz, Eugenia, Bogotá-Colombia, 2006.
Egaña, Pedro Gómez, Bogotá-Colombia, 2006.
Espinosa, Jorge, Quito-Ecuador 2005.
Jiménez, Fredy, Bogotá-Colombia, 2005.
Junca, Humberto, Bogotá-Colombia, 2005.
Kueva, Fabiano, Quito-Ecuador, 2005.
López, Forero, Fernando, Bogotá-Colombia, 2006.
Manguashca, Mesías, Quito-Ecuador, 2005.
Pontón, Julián, Quito-Ecuador, 2005.
Rodríguez, Víctor, Manuel, Bogotá-Colombia, 2005.
Romano, Ana, Bogotá-Colombia, 2005.
Romero, Manuel, Bogotá-Colombia, 2005.

EnTrEvIsTa (por e-mail) / e-mail InTeRvIeWs

Caycedo, Carolina, 2006.
Leal, Ruiz, Juan, 2006.
Motta, Carlos, 2006.

ViDeOgRaFíA / ViDeOgRaPhY

Quirós, José, Antonio, Gran Casal: *Me como el mundo, Documental Musical*. Interpretes: Alaska, Antonio Villatoro, Paco Clavel, Miguel Ángel Arenas, Fabio McNamara. Duración: 1 hora 15 minutos.
Clasificación: Todos los públicos, País y año: España / 2005.

123



MAYRA ESTÉVEZ TRUJILLO

Magíster Estudios Culturales, artista, escritora, investigadora y docente universitaria. Fundó junto al artista Fabiano Kueva el colectivo de video arte Películas La Divina (1992-1998). Miembro del Centro Experimental Oído Salvaje, colectivo de arte sonoro + radial desde 1996. Diseñadora de sonido + arte de varias estaciones radiales latinoamericanas. Ha promovido varios proyectos de experimentación sonora para transmisión radial internacional satelital. Gestora de expresiones sonoras y culturales y Diseñadora de proyectos internacionales de arte+sonido. Premio en la IV Bienal Internacional de Radio México 2002. Premio Símbolos de Libertad 2002.

Master in Cultural Studies, artist, writer, investigator and professor. With artist Fabiano Kueva, she founded the video art collective Películas La Divina (1992-1998). Member of Centro Experimental Oído Salvaje, sonic art + radio collective, since 1996. Sound and art designer for many Latin American radio stations. Has promoted various projects of sonic experimentation for international satellite radio transmissions. Manager of sonic and cultural expressions and designer of international projects of art + sound. Prize in the IV International Radio Biennial Mexico 2002. Prize Symbols of Freedom 2002.

