

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
MENCIÓN EN POLÍTICAS CULTURALES

EsTuDiOs SoNoRoS

Desde La Región Andina
UIO-BOG

Mayra Estévez Trujillo

Tutor:

Víctor Manuel Rodríguez

M.A. Estudios Visuales y Culturales

M.A. Historia del Arte

© Ph.D. Estudios Visuales y Culturales

Bogotá, 29 de Enero de 2008

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de La Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de estas tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....
Mayra Estévez Trujillo
29 de Enero del 2008

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
MENCIÓN EN POLÍTICAS CULTURALES

EsTuDiOs SoNoRoS

Desde La Región Andina
UIO-BOG

Mayra Estévez Trujillo

Tutor:

Víctor Manuel Rodríguez
M.A. Estudios Visuales y Culturales
M.A. Historia del Arte
© Ph.D. Estudios Visuales y Culturales

Bogotá, 29 de Enero de 2008

Resumen

Existen un sin número 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 las expresiones simbólicas africanas y asiáticas, por parte de dadaístas, surrealistas, futuristas, expresionistas y minimalistas. Son estos procedimientos 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 innovativos para el campo de las artes y la música.

Actualmente el desplazamiento, de prácticas visuales provenientes del arte, el cine, la fotografía y el video, al sonido, a más de las exploraciones de la música electroacústica, garantizan el devenir de lo sonoro como lugar de expresión. Quizá sea esta una de las razones por las que los agentes generadores de estas prácticas denominan su propio quehacer como arte sonoro, arte acústico, música experimental, en definitiva, un glosario de formas disciplinares de nombrar las prácticas sonoras que se definen y redefinen desde el lugar en el que operan los sujetos de estas prácticas.

El Presente trabajo se basa en el análisis de estas agencias, y a partir de este análisis, una apuesta por un nuevo campo de estudios, el de los estudios sonoros. Cuyo fin último, es el de establecer una perspectiva epistemológica y política de las prácticas artísticas con sonido, en diálogo con proyectos provenientes de los estudios culturales como el proyecto modernidad- colonialidad, las teorías poscoloniales, los estudios subalternos.

Desde estas posiciones teóricas y políticas estamos concientes de que el sonido y sus posibilidades experimentales, articulan un régimen influyente en el mundo contemporáneo. Razón por la que esta, sobre todo es una reflexión desde las prácticas sonoras que surgen en dos ciudades andinas Quito y Bogotá, como una expresión emergente de establecer encuentros, sur-sur, que puedan generar diálogos epistemológicos sobre el sonido. En otras palabras, el sonido como un lugar de conocimiento.

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, Víctor Manuel Rodríguez, Jaime Cerón y George Yúdice; a las y los músicos electroacústicos Mesías Manguashca, 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, Icaro Zarbor, Fabiano Kueva, Iris Dissie, Esteban Rey, Cristian Proaño, Bixturix, Andrés Burbano, Mauricio Bejarano, Arturo Brahim Posthuman, Carlos Mota, David Vélez, Francisco Tapiero, Carlos Bareiro, Freddy Jiménez, Rafael Castellanos, Gilles Charalambos, Jaime Quevedo, Carlos Bonil (Colectivo AC y DC), Humberto Junca y Manuel Romero (Colectivo PF: *Putas Feas, Perros Furiosos o Pequeña Familia*); al productor cantante y músico Héctor Buitrago del grupo Los Aterciopelados y del proyecto EntreCasa y Conector; a la gestora cultural Nadia Moreno, a más de Hernán Reyes y Luisa Ungar por posibilitar espacios para el encuentro y la difusión, de buena parte de este trabajo, en Quito y Bogotá. Finalmente a Oscar Forero y al abuelo Iching por confrontarme cariñosamente.

A mi madre

CONTENIDO

Introducción 8

1. Capítulo Primero

1.1. Lo discursivo 16

1.2. El desarrollismo una máquina entonaruidos 18

1.3. ¡Ni música! ¡Ni arte! ¡Ruidooooo! 33

2. Capítulo Segundo

2.1. Lo (IN) del Sonido...experiencias UIO-BOG 44

2.2. ¿Sonido Sustentable? 49

2.3. Los lugares de lo sonoro 56

3. Capítulo Tercero

3.1. Representación, poder y conocimiento 74

4. Capítulo Cuarto

4.1. Geopolíticas Sonoras Otras 86

4.2. La distribuidora de Ruido 87

5. Conclusiones

5.1 ¡Ponchame un disco! 95

6. Bibliografía 97

7. ANE- X.O.S

7.1. Sonografía 103

7.2. Ilustraciones 105

7.3. BIOS 107

7.4. Glosario 112

INTRODUCCIÓN

Un proyector de cartuchos de películas de Walt Disney comprado en una sucursal de Se@rs en Venezuela, 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, quizá por falta de estrategia y de oficio, fue a parar en los basurales de la ciudad de Quito. No obstante lo que quedó en mi memoria fue ese rrrrrrrrrrrrr, más que como el inicio de una posible formación musical o artística, como un proceso de experimentación e indagación de su uso.

Desde esta vivencia experiencial, en la década de los noventa, mediante encuentros y proyectos grupales con profesionales provenientes de campos como las artes literarias, visuales dramáticas y musicales, asumí el sonido como centralidad del ámbito de mi práctica. Producto de estos encuentros se constituyó RAEL *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, cine, plazas.

Nuestro objetivo fue el de adosar el Arte Acústico a los públicos masivos.¹ Este proceso trajo consigo la preocupación de entender, determinar y enunciar el trabajo con el sonido de alguna manera. Fue así que empezamos a autodeterminarnos como radio artistas, artistas sonoros, o artistas acústicos y lo que estábamos haciendo lo emplazábamos como radio arte, arte sonoro, arte acústico.

Más sin embargo mi acercamiento a las perspectivas de los Estudios Culturales Latinoamericanos y dentro de estos el proyecto epistémico modernidad-colonialidad, las teorías postcoloniales y los estudios subalternos, propiciaron que me aleje del disciplinamiento en el que me había embebido y asuma una postura política y crítica frente a mi propia práctica, lo cuál, fue una oportunidad para desplazar mis inquietudes hacia la formulación de una pregunta aparentemente elemental pero generadora de todo esta investigación *¿Tomando como base las ciudades de Quito y Bogotá, cuáles son los lugares en dónde 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; artistas plásticos, visuales, electrónicos; compositores; cineastas; catedráticos.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 *hablar con*, que *hablar por*.

1 RAEL, actualmente es 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 Maiguaska a Héctor Buitrago roquero latinoamericano, creador de el proyecto EntreCasa, música electrónica hecha en y desde la casa, cuyo artefactos cultural más relevante como proceso es el álbum "Colombet".

En este sentido me apoyé en 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 (C. Walsh. García, 2001: 318). Quizá por estas mismas reflexiones, Santiago Castro Gómez, proponga que la acción intelectual descentra la voz autoritaria y portentosa del investigador que se legitima mediante políticas de verdad (S.C.Gómez, 2001). De allí que particularmente nos interese colaborar en la construcción de nexos, conexiones, articulaciones como parte de una agencia que reconoce los lugares, los contextos sociales y la política inherente a las 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, donde y cuando quiera que sea posible [...] No solamente definir la situación sino también percibir las posibilidades de invención activa, si realizamos esta nosotros mismos o las reconocemos en otros quienes han venido antes o que ya están en la proyecto. El intelectual como centinela. (Said, 2001:31, trad. Catherine Walsh, 2001).

Tomando en consideración la validez y vigencia de estos postulados, el trabajo aquí propuesto, pretende dar cuenta del campo de las prácticas artísticas con sonido,³ pero también de expresiones sonoras culturales y sociales que surgen problemática, contradictoria y discontinuamente en medio de fuertes divergencias generacionales, sociales, políticas y culturales.⁴

3 Las prácticas a las que me he acercado provienen de diversas disciplinas: arte, comunicación, cultura, arquitectura, música, antropología, matemáticas, cine, artes electrónicas, artes visuales.

4 La noción de divergencias generacionales me la aclaró el curador colombiano Jaime Cerón.

Prácticas que no siendo parte de los estudios y las prácticas enciclopedistas de la “historia del arte”, se autoinscriben 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 la emergencia 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 explicar su presente? ¿Cuáles son los conflictos que 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 los posicionamientos políticos y éticos que surgen desde los lugares en los que se ubican los sujetos de estas prácticas?

De allí que reafirmamos nuestro 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, 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 la generación de modelos interpretativos, para futuras colaboraciones. De allí que este trabajo se inscribe dentro de las lógicas que en palabras de Arturo Escobar, consideran seriamente la fuerza epistemológica de las historias locales y de pensar teoría desde la praxis política (A. Escobar, 2002: 61).

Desde esta perspectiva y toma de posición, avanzamos hacia cuestiones cruciales como geopolíticas de conocimiento, que surgen a modo de prácticas sonoras desde dos ciudades de la Región Andina: Quito y Bogotá,⁵ marcadas al igual que otros espacios/lugares de Las Américas por un pasado colonia, desde el cual se originan, contemporáneamente, subjetividades poscoloniales que arbitran históricas tensiones, producto del colonialismo y de lo que Aníbal Quijano ha denominado la colonialidad del ser, el saber y el poder (A. Quijano, 1999).

Así en el capítulo primero abordamos sobre 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 nos interesamos por analizar, sobre 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, modelos aparentemente originales e innovativos, que influyeron bajo 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 dispositivo/materia desde el

5 Ciudades / lugares geopolíticos de conocimiento

cual, en detrimento de lo local, se articuló la fantasía de un universal deseado: las maquinas de sonido y de reproductibilidad técnica, cuyo poder liberador nos acercaría al *paraíso* de la *modernidad*.

En el segundo capítulo nos centramos en algunas prácticas de experimentación sonora para indagar cuestiones como el estilo, procedimiento posmodernista ampliamente diseminado dentro de las instituciones artísticas y de estas 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 sonora, 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 desde las cuales 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 deben ser entendida como lo que algunos intelectuales latinoamericanos llaman *epistemes emergentes*,⁶ precisamente porque esta

6 Parte de esta investigación fue presentada en el Encuentro Epistemes Emergentes, organizado por Víctor Ávila profesor de La Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el segundo semestre del 2006. El carácter de este encuentro fue el de poner en común proyectos recientes de investigación que toman como campo teórico conceptual el pensamiento crítico latinoamericano.

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 analizamos de cómo un “medio de creación” se vuelve hegemónico y cómo ciertos artistas que usan el sonido, bajo la pretensión de representar la marginalidad, marginaliza 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.

CAPÍTULO PRIMERO

1.1. 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*⁷

¿Cuáles fueron los lugares iniciales que determinaron las formaciones de las prácticas artísticas con sonido? ¿Cuáles las construcciones culturales que posibilitaron su surgimiento? ¿Bajo que condiciones de verdad se establecieron? Estas interrogantes podrían ser asumidas como herramientas performáticas, a la hora de indagar, sobre los espacios desde dónde 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, quién 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. (L. Quevedo, 2002:20)

7 Crimp, Douglas, Las ruinas del museo, Barcelona, Kairós, 1985.

El imperativo del uso artístico del sonido por medio de las tecnologías de la radio, puede abrir respuestas distintas, sí, las formulaciones inicialmente planteadas se desplazan hacia ciudades como Quito y Bogotá, cuya matriz de representación se ha generado a partir de relaciones de 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 (V. M. Rodríguez: 2005).

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 y condiciones de verdad, 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 los lugares geopolíticos de pensamiento como Quito y Bogotá, nos obliga, al tiempo que nos permite trenzar los acontecimientos políticos, fenómenos económicos así como los cambios institucionales con la colonialidad, para situar el lugar desde donde operan las prácticas que componen el campo de la experimentación sonora.⁸

⁸ 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.

1.2. El desarrollismo, una máquina entonaruidos.⁹

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 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. (A. Escobar, 1986:12).

Colombia fue uno de los primeros países latinoamericanos en ingresar en la tómbola del desarrollismo. A la antigua usanza de las misiones civilizatorias, en 1949, llega la Misión Currie,¹⁰ 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 lo referente a ciertas ciencias sociales así como las ciencias de la salud y las ciencias agrícolas. (A. Escobar, 1985: 22). La transferencia de conocimientos articulada desde promesas como el desarrollismo y la modernización no se restringió

9 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).

10 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, *La invención del desarrollismo en Colombia: lecturas de economía*, No 20 ISSN 0120-2596, pp 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.

únicamente a la economía ni a la estadística, así como tampoco a la sociología, historia y antropología. Todo lo contrario, se diseminó a cada una de las formas de conocimiento. En este sentido nos 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 entre las disciplinas que producen conocimiento (knowledg) 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). (W. Mignolo, 2003: 386).

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.¹¹ ¿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 glocales y representación artística en América Latina, Víctor Manuel Rodríguez asegura que la localidad de la cultura 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:

11 En este contexto se creó la Facultad Latinoamericana 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.rebellion.org/noticia.php?id=7029

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 (V. M. Rodríguez, 2004).

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, un 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 –dice Nova- 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”. (J. Nova, 2002)¹²

12 Párrafos del escrito de Nova: El mundo maravilloso de las máquinas. Citado por la revista A Contratiempo a cargo de Ana María Romano. Ver Más en 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.

Al parecer para Nova la vida era posible solo 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 de un pasado “sin cultura” por 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 (L. Russolo, 1913)¹³

De mucho menos riqueza y euforia el discurso de Russolo frente al de Nova ejemplifica, cómo el imaginario moderno/colonial, representado por la colonialidad del poder¹⁴ según lo sostiene Walter Mignolo es una energía y

13 Fragmento del Manifiesto El arte de los Ruidos, edición Futurista de Poesía Milano-Italia 1913.

14 Walter Mignolo encuentra que el concepto colonialidad del poder, propuesta por Anibal 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. Los rasgos específicos de la colonialidad del poder, que propone Quijano, y que retoma Mignolo y luego Santiago Castro Gómez en su trabajo: *La poscolonialidad explicada a los niños*, son los siguientes:

1. La clasificación y reclasificación de la población del planeta; como consecuencia el concepto de “cultura” se vuelve crucial en esta tarea.
2. Una estructura institucional funcional destinada a articular y gestionar dichas clasificaciones (aparatos de Estado, universidades, Iglesia, etc.).
3. La definición de espacios apropiados para dichos fines.
4. 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.

maquinaria que transforma las diferencias coloniales en valores (W. Mignolo, 2003: 73). 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 la repulsión del mundo inerte,¹⁵ hacia los objetos y las máquinas, tachando incluso de pusilánimes a aquellos que estaban por fuera de ese mundo “maravilloso”. Todo lo cual, nos 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 “indiscutible”.

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”, la renovación del arte a través del sonido. A pesar de lo cual la “revolución artística” de los centros hegemónicos de producción simbólica fue la consecuencia, como lo explica Santiago Castro Gómez, no de una Europa acética y autogenerada, formada históricamente sin contacto alguno con otras culturas (S.C.Gómez, 2005:152). Sino más bien de unas vanguardias euro-estadounidense que asimilaron el arte africano y el budismo zen, dos de las influencias que determinaron procesos como el fluxus, con LaMonte Young; el

Santiago 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 Por lo que expresa Nova su texto *El Mundo maravilloso de la máquinas*, deducimos que para ella el mundo inerte es un sinónimo de lo local.

experimentalismo estadounidense, con Jonh Cage; la música electroacústica, con Stockhausem, por citar algunos de los casos más relevantes.

Lejos de proponer una visión única, aberrante y “esencialista”, en la búsqueda de matrices originales, que usual y naturalizadamente enmarca los saberes eurocéntricos como universales, resulta emergente apuntar, sobre de cómo el arte africano y el budismo sen, ejercieron su influencia en las exploraciones sonoras de las vanguardias europeas del siglo XX. Nuestro propósito es el de avanzar, en palabras de Walter Mignolo, a diálogos que apelen hacia diferentes lógicas, es decir hacia la pluriversalidad, concepto que como la coetáneidad fueron cualidades que se perdieron tanto en el siglo XVI, con la conquista de las Américas y la simultánea exfoliación 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 este uno de los postulados centrales del proyecto epistémico Colonialidad-Modernidad (J. Luís Saavedra: 2007)

Para ilustra de mejor manera estas formulaciones, hemos de considerar, por ejemplo, de cómo Jonh 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 “calidoscopio” de sonido se tratará. Principio que es la base de varias

tradiciones musicales del mundo: desde los patrones rítmicos africanos, a la música de gamelán del sudeste asiático.¹⁶

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, las expresiones simbólicas como el grafismos para la elaboración del guión sonoro -o partitura de música experimental-, y los instrumentos como el Didjeridoo, 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 europeas del siglo XX, como si de un todo homogéneo, general y anónimo, se tratará. Al respecto el historiador de arte Iñigo Sarriguarte 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 Sarriguarte 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

¹⁶ Ver mas <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/siglo-xx/musica-aleatoria/>

los artistas europeos con los planteamientos oficiales, tradicionales y académicos Europeos (I. Sarriugarte Gómez, 2004)

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 en *Opiniones sobre el Cubismo* (1923-1960)

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 solo 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. (P. Picasso, 1932 1946: 126-212)

Como es sabido uno de los más favorecidos por la influencia del arte “negro” fue Picasso, y esto, por su contacto uno de sus alumnos, nos referimos 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 (T. Coa. Herrera, 2007).

Si tomamos en cuenta, al pie de la letra estas consideraciones, queda entredicha la noción de figura “inventiva” que ha “universalizado” a personajes europeos y estadounidenses de las vanguardias. De suyo, la preponderancia de estos sujetos solo 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, expresiones simbólicas no occidentales a la matriz eurocéntrica, producto de lo cual emergieron condiciones de posibilidad para que el cubismo, el expresionismo, futurismo y demás ismos pudieran surgir. Además, de la

pretensión de romper con la lógica racional cartesiana, mediante la fragmentación de la escritura a sus mínimas formas en descomposiciones gramaticales, así como, el desplazamiento del canon musical hacia el sonido (L. Russolo 1916).

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 hemos evidenciado, lo que nos ocupa es apuntar sobre las formas en cómo 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, de cómo, figuras relevantes dentro de las vanguardias en “contacto” con el arte africano, confeccionaron sus líneas de trabajo, en este sentido el 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 (I. Sarriugarte Gómez, 2004)

Lo aquí planteado por Sarriugarte, se confirman 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 rhinozerossola hopsamen
 laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terallala blaulala loooo

De espaldas a la colonización de África, estas historias locales sobre la experimentación sonora, fueron desplegadas como diseños globales de

desarrollo artístico-musical¹⁷, los mismos que vieron en el uso de las tecnologías de la radio su reproductibilidad 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 atrás 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 (A. Escobar, 1986: 15). 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 Bogotá en el que Nova vivió:

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 (G. Paraskevaídes, 2002).¹⁸

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,¹⁹ 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

17 Estas prácticas poseen un nivel de producción, de público y de reconocimiento, desde las primeras proyectos de Hugo Ball en 1916 hasta los performances de Pierre Henry, Jonh 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.

18 Publicada en A Contratiempo a cargo de Ana María Romano. Ver Más en Revista A Contratiempo 12, Numero 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.

19 Mesías Maiguashca trabajo 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 a continuado residiendo y trabajando en Alemania, como compositor y catedrático universitario.

medio más propicio, pues su perspectiva profesional hubiese sido nula aquí sin que, como si sucede hoy, los creadores mismos exigen un espacio e invierten parte importante de sus esfuerzos en construirlo, ellos en primera persona, cosa que Maiguashca, por otro lado, nunca se planteó como alternativa. (M. Estévez: 2001).

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:

La situación para un ecuatoriano es que el nace ya en un punto de la lasaña, en una cultura precisa, entonces su vida esta largamente 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. (M. Maiguashca: 2005).

Argentina, Estados Unidos y Alemania fueron los países del itinerario que Maiguashca siguió como una “fuga”²⁰ sin retorno que le permitió entrar en contacto con los aparatos electrónicos y las cintas magnéticas para producir sonidos electroacústicos (M. Maiguashca:2005). 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, nos 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”.
“Observada con recelo y desconfianza por la ignorancia y pasividad de un medio no preparado para sus exigencias y cuestionamientos”.

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

“Las determinaciones socioculturales del país hicieron que partiera con la intención explícita de no regresar y se instalara en un medio más propicio”.²¹

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 encuentra en Occidente, el sentido del poder occidental sobre Oriente se acepta sin discusión, como si de una verdad científica se tratará (E. Said, 2004: 76).

Este modelo de distinciones, es el mismo que de manera natural se asume cuando se trata de denominar el “Norte” versus “Sur”, relación binaria establecida en el marco discursivo del desarrollismo, y con esta, 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

21 Jugamos con el tamaño de la letra porque es una de las formas de caracterizar los textos de arte sonoro y eso para acentuar la intensidad o levedad sonora. En este sentido el guión de una pieza sonora es un recurso gráfico.

agrícolas y en salud pública, nutricionistas, planificadores, expertos en comunicación (A. Escobar, 1985: 26)

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 conocimientos 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.²²

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 estas 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, al tal punto que un considerable número de

²² 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

creadores y creadoras se beneficiaron de la existencia de ese instituto. El compositor e investigador argentino Ricardo Dal Farra, así lo detalla:²³

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. (R. Dal Farra, 2003).

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 reproductibilidad 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 una importante producción de proyectos creadas por artistas latinoamericanos, así como una tradición en el manejo de estos formatos.²⁴

No obstante, como el propio Dal Farra lo indica, 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 (R. Dal Farra, 2004). 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

23 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, los párrafos aquí expuestos pertenecen a esa investigación.

24 Otros de los informes que realizó Dal Farra para la UNESCO fue "Historical Aspects of Electroacústic Music in Latin American: From the Pioneering to the Present Days" este estudio cuenta con un registro, a modo de catálogo, de una lista portentosa de artistas y compositores que en las décadas de los setenta y ochentas dedicaron gran parte de su creación a la 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.

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 espacio temporal de Europa y Estados Unidos como los centros de enunciación y producción simbólica. De suyo 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*²⁵ 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 (A. Quijano, 1999:106).²⁶

No obstante las operaciones y procedimientos de negación de lo simultáneo, a través de discursos que se erigen como universales, tienen una historia de larga duración anclada en el siglo XVI, con la conquista de las América y las exfoliación de África, momento en el que se forjó la construcción no solo de espacios sino también de subjetividades coloniales. Al respecto Edgard Lander, a quién citaremos 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. 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* [...]

25 Las cursivas son nuestras.

26 El autor 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.

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. (E. Lander, 2005: 16).

1.3. ¡Ni música! ¡Ni arte! ¡Ruidooooo!

Como lo hemos sostenido anteriormente 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 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 poscolonialidad (S. Castro, 2005:78).

Quizá sea pertinente, para ejemplificar de mejor manera estas formulaciones, retomar la experiencia de Nova junto a la pintora Julia Acuña, juntas presentaron 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 la premisa de involucrar a las audiencias, premisa que a decir del crítico colombiano Germán Rubiano, caracteriza esta proyecto como una de las primeras de arte “interactivo” realizada en Colombia.²⁷

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 generalizado que esta generación de artistas experimentó, dada la dificultad de romper con unas previas jerarquías culturales articuladas en torno a la escritura, como sinónimo

²⁷ 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.

irrevocable de “civilidad” que coadyuvaron a entrelazar una lenguas con unos territorios específicos, relación que 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 (W. Mignolo, 2003: 365).

La preponderancia de los conocimientos surgidos de estas lenguas, se diseminaron 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, corregimiento y control, encarnados en un modelo “civilizatorio” que estableció correlaciones geoculturales y geolinguísticas en las que se fueron conformando tanto los límites de la “geografía” como los de la “humanidad”,²⁸ 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. (W. Mignolo, 2003:365)

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 racializada desde la cual se configuraban los

28 Según Mignolo este proceso colonial y global de expansión tiene un anclaje en el 1500.

estados modernos-coloniales, mediante la rigidez y linealidad de la escritura grafológica, como forma “única” 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 (A. Ford, 1994: 154).

Sin lugar a dudas la hegemónica de la escritura (y con ella la del libro) no produjo solamente el desplazamiento, si se puede decir de esta manera, de los lenguajes corporales. No obstante, quedarnos en esta argumentación, sería volver sobre códigos binarios 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”. 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 (F. Fanon, 1963)

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 merecen mayor detenimiento, nos interesa referirnos, por ahora, a la proximidad que tanto Nova como Manguashca, referentes centrales para el campo de las

prácticas artísticas con sonido, exploraron en el uso de los medios de reproductibilidad 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 efecto, entre esta generación de creadores, una suerte de esquizofrenia cultural manifestada por la tensión entre las formas de hablar, imaginar y visualizar Latinoamérica²⁹ 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 esta proyecto es un collage autobiográfico de su vida. Como el 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 recompuse a mi manera, con sonidos electrónicos. (M. Manguashca, 2005).

La utilización de los medios sonoros de reproductibilidad tecnológica 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, trabaje con el sonido y Empecé a grabarlo todo (M. Manguashca, 2005).

29 Como el otro colonial, alimentando así condiciones de posibilidad para poner en movimiento el sueño del desarrollo.

La documentación sonora que fue uno de los ejercicios habituales entre estas prácticas, 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 eurocentrica 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 de cómo surgieron los estados nacionales europeos y con ellos la instalación de los textos orales como dispositivos de identidad nacional, frente a los procesos de aparición de los estados latinoamericanos concluyen que:

En América Latina, sin embargo, este proceso fue muy diferente porque 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. (V. Vich, V. Zavala, 2004: 74)

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 lo referente a 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 modernidad “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 acercan 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 (S. C. Gómez, 2000: 93).

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:

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 reflexividad de la cultura alta, permanecen anclados en la “minoría de edad” y se hallan necesitados de iluminación (S. C. Gómez, 2000: 95).

Estas teorías nos conciernen en tanto nos permiten sugerir las siguientes cuestiones. Que en la década de los sesenta, en Quito y Bogotá los constructos de “alta cultura” y de “cultura popular”, circundantes,³⁰ 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

30 Cultura popular como el otro necesario indispensable para establecer la diferencia entre civilizado/incivilizado; letrado/oral; desarrollado/ subdesarrollado.

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 algunas proyectos y ensayos, bajo estas condiciones se inscriben las experiencias de Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Fabio González Zuleta, Jacqueline Nova Sondag y Francisco Zumaque, 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. (M. Bejarano, 2004:121).³¹

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 empieza a ser 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 mediante 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. (A. M. Romano, 2000: 31).

Simultáneamente Mesías Manguashca *batallaba* con los públicos de la aristocracia quiteña, quienes cada vez que audicionaban su trabajo lo asimilaban como parte de una experiencia osada e incompresible:

[...] 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, Ovules, 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 proyecto nueva resultaba un atrevimiento sin nombre,

³¹ Ver más en *Arte en los noventa, consolidación de la música electroacústica colombiana en los años noventa: una aproximación personal*. Mauricio Bejarano. Universidad Nacional de Colombia, Primera edición. Bogotá-Colombia, Diciembre 2004

algo fuera de lugar o en 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.

Siguiendo con Walter D. Mignolo, esta vez, en consonancia con Thiong'o, podríamos 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 (W. Mignolo: 66). 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 verdadera 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 indisociable, objetos, enunciaciones, conceptos y elecciones teóricas (M. Foucault, 1970: 116).

En base a estos postulados podríamos 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 que nos recuerda el mismo Foucault, el libro no es más que un ejemplo (M. Foucault, 1970: 210). Son unas instituciones específicas -entre muchas otras el arte- las que a través de ciertas modalidades estatutarias y jerárquicas, producen políticas de verdad, 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 ejercicios 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 (V. M. Rodríguez, 2004). En este mismo sentido Mesías Maiguashca manifiesta que:

Quando 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 una proyecto de turismo: ¡Esos países que lindos! ¡Muy exóticos! (M. Maiguashca, 2005).

Poner en consideración a través de Mesías Maiguashca y Jacqueline Nova el carácter de una época, lejos de querer establecer un modelo que regule las heterogeneidades posibles de la generación de los sesenta electrónicos, nos permite confirmar algunas cuestiones aleatorias como las siguientes: que nos se estableció de manera regular, como sí sucede en otros

campos de producción simbólica, un posible diálogo Sur-Sur,³² 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 que las vanguardias europeas y norteamericanas se instaurasen como universalmente aceptables, lo cual, propició formas insipientes de imaginar los cruces entre los órdenes disciplinares del arte, la ciencia, la tecnología y sus respectivas construcciones: teorías artísticas, categorías estéticas, técnicas científicas. Cuyo resultado es el uso actual del software electrónico para la creación, bajo un nuevo universalismo deseado: las artes electrónicas y digitales. Constante que fija, hoy por hoy, los mecanismos dominantes sobre los cuales se desarrolla la mayor parte de la escena sonora-experimental, fundada en la erudición del manejo del campo sonoro que implica cuestiones como la abstracción, la síntesis y la acústica.³³ 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, dando así abasto a los requerimientos “postmodernos” basados en la estatización

32 Asunto que hasta el día de hoy no se ha modificado.

33 El aspecto numérico del sonido.

exacerbada de lo cotidiano, en un mundo globalizado y crecientemente integrado en palabras de Fernando Coronil a mercados hegemónicos (F. Coronil, 2004: 104).³⁴

³⁴ 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 plataformas 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>.

CAPÍTULO SEGUNDO

2.2. Lo (IN) del Sonido...experiencias UIO-BOG.

Douglas Crimp *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 han sido abandonadas. 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*³⁵ en su verdadero ser”. (Crimp, 1985: 86)

El estilo como uno los procedimientos posmodernistas se disemina mediante la institución arte hacia la realidad para capturarla y artistizarla a través de prácticas de poder, saber y representación. Es así como el sonido cuyos códigos de ruido, memoria y atmósfera fue sometido 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 sonora; pieza sonora; instalación sonora; objeto sonoro; paisaje sonoro; composición; loop.

35 Las cursivas son nuestras.

Las técnicas y procedimientos más rigurosos en el manejo sonoro son eventualmente accesibles a esta suerte de artista-científico-investigador-compositor, quien se califica a través de las universidades, en diálogo con Víctor Manuel Rodríguez, 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 (V. M. Rodríguez, 2006).

El cambio curricular del plan de estudios de *Artes Plásticas de La Universidad Nacional 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:

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 sonoro³⁶

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,

36 Ver más http://www.Bogotá.unal.edu.co/secretaria/normas/Acuerdos%202003/ac114-03_csede.doc.

los audiovisuales y la televisión.³⁷ 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 los cuales 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 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 “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 (Foucault 1970:79). 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 (Mignolo 2003:41).³⁸

37 Así lo confirma el curador colombiano Jaime Cerón.

38 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 (Walter Mignolo; 2002:228). Citado por S.C.Gómez, p.75 La poscolonialidad explicada a los niños. Popayán: Editorial Universidad del Cauca / Instituto Pensar, 2005, p.112.

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. (V. M. Rodríguez: 2006).

A la luz de estas consideraciones, nos parece de particular interés la experiencia del grupo Bogotáno 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 espacios institucionales como 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 espacio del arte, buscábamos ver que sucedía al hacer un programa de radio”. (M. Romero: 2005)

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. Generando así una fuerte crítica a la

asepsia y formalismo de los esquemas típicos de transmisión radial de los que están plagados las radios comerciales, comunitarias, ciudadanas 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 de voces decían:

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

De pronto no tiene sentido una cosa más que otra, lo cierto es que en el sentido simbólico todo remitía al origen”. (Romero: 2006)

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.³⁹

“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”. (H. Junca, 2006)

No obstante, la apropiación de las tecnologías de la radio así como la intervención de los medios radiales es uno de los más usuales y adquiridos

39 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 por parte de los artistas, así como la intervención de estos en el campo 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 gozan de auspicios estatales a través de las radios culturales como Radio Italiana, Radio Nacional de España, el IRCAM en Francia y en Alemania radiodifusora WDR. En estos escenarios compositores y artistas cuentan con un soporte para la creación y difusión de sus proyectos. Desde nuestra perspectiva la discontinuidad dada en el campo del arte sonoro y la música electroacústica, entre los países de la periferia y el centro, son parte del equivalente necesario de los auto denominados universalismos cuyo espejo es su otro colonial.

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, performando y pasando proyectos del autor durante veinticuatro horas.⁴⁰

2.2. ¿Sonido Sustentable?

En el mismo ámbito de la radio, a mediados de la década de los noventa, se conformó en Quito *RAEL 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*.⁴¹

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

40 El Bogotano Carlos Barreiro uno de los promotores culturales que desde la década de los ochenta trabaja en el ámbito de la difusión de experimentaciones sonoras, sostiene que, en Bogotá hace cuarenta años se hacen experimentos en la radio y de manera esporádica programas de radio que promueven prácticas sonoras experimentales como música electroacústica, arte sonoro y radio arte.

41 El Centrum für Internationale Migration und Entwicklung, es un grupo de trabajo de la Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ). GmbH y el Instituto Federal del Trabajo (ZAV) con sede en Francfort. 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 lo que son estas contrataciones, a mediados de la década de los noventa y en este contexto surge *RAEL*, 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 *RAEL* en un lugar liminal entre el circuito del arte y la radio experimental. *RAEL* actualmente tiene un proyecto desde el cuál genera su actual actividad, es el Centro Experimental Oído Salvaje.

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, comunicación y desarrollo. Fabiano Kueva uno de los fundadores de lo que fue este colectivo 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 cuál no habíamos reflexionado lo suficiente sobre lo que este tipo de estrategia en el marco del desarrollismo podía significar”. (F. Kueva, 2005)

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”. (S.C.Gómez, 2005: 65)

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 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”.⁴²

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 patrimonización 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*”. (S.C.Gómez, 2005: 83)

42 Documento de archivo RAEL.

Todo lo cual se traduce, dentro de la economía capitalista, como plus valor y patentes, razón por la que 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 como proyectos innovativos que marcan otras formas de ser, sentir, estar y hacer (M.Estévez, 2007: 7). Por lo que resulta emergente 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 han sido etnicizadas, exotizadas y aparentemente consumibles. En tanto que este tipo de formulaciones, favorecen los estereotipos que fijan los lugares geohistóricos, geoculturales y geopolíticos 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”. (G. Spivak 1988: 317-318)

El arte como disciplina humanista es un ejemplo claro de esta forma de violencia, de allí que mediante procesos de representación hegemónicos América Latina, sea edificado constantemente como lo “eticizado”, lo “otro”, la “sombra” del Yo (arte) universal, en este sentido consideramos 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 hemos expuesto anteriormente- condiciones de posibilidad para que políticas elaboradas a partir de nociones identitarias desplegadas por entidades globales como la UNESCO,⁴³ 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. (S. Žižek, 1995: 172).

De esta manera, la etnización y patrimonización 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 se organizan en torno a la defensa de la diferencia cultural, como fuerza transformadora, no estática. (A.Escobar, 2000:67)

Bajo el influjo de estas consideraciones, creemos que el preservacionismo y la patrimonización de la diversidad cultural (postulado universal que organismos como la UNESCO, promueven) 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

43 Ver más de esta declaración en http://portal.unesco.org/unesco/ev.php?URL_ID=30541&URL_DO=DO_TOPIC&URL

conocimiento y la creativa 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 amplio espectro de industrias culturales entre las que se incluyen la música, la publicidad, el cine, la artesanía y las artes del espectáculo”.⁴⁴

Desde esta perspectiva “desarrollista” la idea del “subdesarrollo” se concibe como un fenómeno sucesivo y no como un fenómeno constitutivo de coexistencia al desarrollo. Los países autodenominados *desarrollados* aparecen por ausencia como lugares privilegiados de enunciación y generación de producción simbólica, creativa, artística y de conocimiento. Poseedores de una economía política para el arte, la creación y el espectáculo, al tiempo que las diversas formas de producción creativa que se producen por fuera de los lindes de lo *desarrollado* son asimiladas 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 al modelo imperante. *El Proyecto Portal Digi-Arts UNESCO*, es un buen ejemplo de lo expuesto. Bajo la idea de un historia de la música electroacústica del *mundo*, encabezada por la *música electroacústica* de

44 Ver más http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=2450&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

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.⁴⁵ Esta clasificación entre la historia electroacústica del “mundo” concentrada en China y Estados Unidos frente a América Latina y 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 geopolíticos y geoculturales 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 nuestra propuesta no parte de los intereses de iniciativas como las del músico electroacústico canadiense Schafer Murray, 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 ecología acústica y diseño acústico". (S. R. Murray, 1997: 205).

45 ver mas en Digi-arts http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php=2140&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Tomando distancia de propuestas como las formuladas por Murria, lo que nos ocupa es el ejercicio aquí planteado: esclarecer las relaciones existentes entre las prácticas artísticas con sonido y las construcciones discursivas de la modernidad, como el desarrollismo.⁴⁶ De esta manera pretendemos 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 en esta investigación ampliamente. Nos sumamos 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, nuestro propósito es generar un modelo interpretativo que sea útil para agenciar la acción política de estas prácticas.

2.3. Los lugares de lo sonoro

UIO-BOG

Tantos autores que no se conocen se ignoran, se critican, se invalidan los unos a los otros, se despojan, coinciden, sin saberlo y entrecruzando obstinadamente sus discursos singulares en una trama de la que no son dueños, cuya totalidad no perciben y cuya amplitud, miden mal.

*Michael Foucault*⁴⁷

46 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 pre-modernas y locales. Ver más Rodríguez, Víctor Manuel en ,Historia del Arte Latinoamericano Guerra Fría y Desarrollismo, en Estudios Culturales Latinoamericanos, retos desde y sobre la Región Andina, Catherine Walsh Editor. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Ayala. Quito-Ecuador, septiembre 2003.

47 Foucault, Michel, La Arqueología del Saber, Buenos Aires, Argentina, Siglo xxi editores argentina, s.a. 2005

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 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 (H. Bhabha, 2002: 17-18).

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 (J. Cerón, 2006). Desde esta perspectiva que ocupa un lugar considerable en la escena contemporánea, nos parece de particular interés el trabajo del colombiano Juan Leal Ruiz, artista visual para quién el sonido es la posibilidad de hacer arte en un mundo lleno de objetos. Tal y como él lo sostiene:

“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”. (J.L.Ruiz, 1999).

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 *Umbral Sonoro*, que se llevó a cabo en el *Museo de Arte Carrillo Gil del Instituto Nacional de Bellas Artes de Méjico*, consistió en la reproducción estruendosa del sonido de un aullido de lobo a través de bocinas que se activaban durante treces segundos, cada vez que las personas ingresaban al lugar. Según explica el mejicano Elías Levín, curador del ciclo *Umbral Sonoro*, la intención en particular de *White* era producir "una imagen mental previamente relacionada con nuestra experiencia ante el aullido de un lobo". (E. Levín, 1999)

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 artistas más emblemáticos de tal postura, él propone en aras a 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 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". (M. Bejarano, 2006).

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.⁴⁸ 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, sobre todo en el proceso de apropiación de los nuevos medios”.⁴⁹ (H. Burgos, 2006)

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”. (J. Pontón, 2006)

Está noción dominante de usar el sonido como materia que acondiciona la temporalidad de lo visual y lo no visual, es contrastada por la multiplicidad de discursos de sujetos y colectivos, hecho que desestima la pretensión del sonido como materia; por lo que resultaría erróneo pensar que las prácticas artísticas con sonido responden aun 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

48 A principios del siglo veinte las vanguardias dada, expresionismo, futurismo y surrealismo empiezan a explorar en la radio como un medio creador de arte. Múltiples tentativas van suscitándose: la experimentación bocal, la poesía fónica, la acrobacia de voz, el registro de sonidos pensados para proyectos de arte, la creación de máquinas de sonido como entonarruidos de Russollo.

49 Las cursivas son nuestras.

discursos ya formulados. Y en casos un poco mas aislados un uso político del sonido pero en relación a lo que suena, me refiero a esos artistas ruidosos que suenan mientras incluyen performaces 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". (J. Cerón, 2005)⁵⁰

En relación con estas reflexiones, proponemos una ruta provisional que da 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 hemos dialogado para esta investigación:

1. La utilización del sonido como referencias culturales, políticas, sociales e ideológicas.	
Quito	Bogotá
Jorge Espinosa; Fabiano Kueva (Centro Experimental Oído Salvaje); Hugo Burgos; Cristian Proaño.	Carlos Mota; Humberto Junca/Manuel Romero (PF); Miller Lagos; Juan Leal Ruiz; Carolina Caycedo; Juan Suanca; Freddy Jiménez; Pedro Gómez Egaña; Andrés Burbano; Ícaro Zorbar; Esteban Rey.
2. La música experimental académica cuyo valor de la proyecto radica en como se compone, distorsiona, secuencia y amplifica el sonido.	
Quito	Bogotá
Mesías Manguashca; Julián Pontón; Cristina Brehil.	Ana María Romano; Daniel Prieto; Mauricio Bejarano; Roberto García; Juan Reyes; Sergio Restrepo; Jaidy Díaz; Beatriz Eugenia Díaz.

⁵⁰ La aproximación a las lógicas de producción sonora que aquí presentamos es un aporte del colombiano Jaime Cerón curador y crítico de arte (comunicación personal, 2006).

<p>3. 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 visión política se legitiman mediante el desmantelamiento y reorganización de las tecnologías, como resultado del uso del sonido en términos informales y anticonvencionales. Y que se circunscriben a tendencias como El Noise/Música Ruido. Estas posibilidades entre las nuevas generaciones surgen como música experimental académica y no académica</p>	
<p>Quito</p>	<p>Bogotá</p>
<p>3.1 Músicos académicos que hacen experimentaciones formales como decodificación musicales a partir del ruido son los</p>	
<p>Mauricio Proaño; Lucho Pelucho (Luís Enríquez); Marco Rodríguez “Pinteiro”.</p>	<p>Jefferson Rosas; Jabbath Roa.</p>
<p>3.2 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 Posthuman; EntreCasa de Héctor Buitrago todos ellos colombianos.</p>	

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.

BZZZZZZ, 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 nos parece notable en tanto, nos posibilita indagar sobre las lógicas culturales que define estas prácticas. A la exposición se convocó a gente proveniente de disciplinas distintas como artes visuales, artes del tiempo, música experimental académica, cine, performance, fotografía, arquitectura y 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 *BZZZZZZ*.⁵¹

La exposición al ser una “muestra sonora” con proyectos expuestas para “escuchar”, se torno un tanto transparente. Si bien es cierto, el conjunto de los objetos sonoros fueron instalados mediante dibujos y esculturas (para producir y reproducir sonidos) no fue relevante su presencia visual. 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 adopto el mismo nombre de la muestra *BZZZZZZ*, a cargo de Juan Reyes, Roberto García, Leonardo Gonzáles y Andrés Cabrera, se difuminó por la fuerza de los emplazamientos de las voces emitidas por los visitantes.⁵²

Mauricio Bejarano expuso *Caja Blanca*, un rectángulo con sonido desde el cual se emitían 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.

51 En el caso de Milena Bonilla artista plástica, quien no había tenido ninguna otra experiencia con lo sonoro, se le pido que trabajase una pieza para esta muestra.

52 En el espacio galerístico, así como el rigor de escucha del concierto desapareció. La gente, hablaba, entraba y salía a antojo como si estuviesen en una fiesta de Djs.

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, este permitía caminar alrededor del espacio de la instalación.

Adicionalmente a la muestra y al concierto *BZZZZZZ*, se organizaron dos conversatorios entre participantes y público, en estos encuentros se 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 consideramos que las tendencias que autoexigen mayor distinción en el campo de estas prácticas, provienen de las artes visuales/plásticas y 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 (H.Bhabha, 2002: 20). Visual/Sonoro, Espacio/Tiempo, Copia/Original. Lo que en el sentido foucaultiano, se liga a la existencia de jerarquías que establecen unos enunciados más hacia mantener las construcciones discursivas cómo hegemónicas que otros. (M. Foucault, 1970: 247)

Así, de manera dominante, la producción de un buen número de prácticas liadas 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 reproductibilidad 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 donde 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 toco y grabó el sonido”. (B. E. Díaz, 2006).

Desde una postura diferente el performer, compositor y artista visual Pedro Gómez Egaña, consideran que experiencias como *BZZZZZZ* se tornan

interesantes en la medida en que descentran las prácticas habituales que trabajan el sonido como música, es decir, desde nominaciones 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”. (P. G. Egaña, 2006)

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 Manguashca, 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, como lo explica el músico y artista ecuatoriano Jorge Espinosa, este tipo de aperturas podrían producir una proliferación de prácticas sonoras en detrimento de la “proyecto”, 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

“photo shop” o a los filtros pero que no van a durar como proyecto porque no van a poder sustentarse, mas de un año o dos, si la proyecto no tiene un discurso que quiera decir”. (Espinosa 2005)

Perspectivas que se alejan de la preocupación sobre el “valor” de la “proyecto”, y que asumen lo sonoro como un proceso en construcción permanente, no encuentran que la multiplicación de proyectos y expresiones sonoras sea un problema, todo lo contrario, es 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*,⁵³ es uno de los que sostiene esta postura. Brahim, realizar ejercicios de composición sonora con la gente, reconociendo que el uso social de las tecnologías de sonido funciona para desmitificar ese asunto del músico y bajarlo de esa escala 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 dicen: ¿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 mi 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”. (A. Brahim, 2006)

53 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 de Rizoma (el colectivo que organiza este trabajo) consiste en promover la gestión cultural sonora en Bogotá, Posthuman es uno de los invitados permanentes de este espacio.

El conjunto de estos criterios, advierten sobre las tensiones existentes en torno a estas prácticas, lo cual nos lleva a considerar que el *lugar del sonido*, es un espacio de lucha, confrontación e intereses combinados a la construcción de la noción de cultura. En este sentido y en diálogo con las tesis de Immanuel Wallerstein, podríamos 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. Desde los cuales, cada grupo tiene su “cultura” específica. En otras palabras, se trata de un uso clasificatorio de personas sugerida por Wallerstein como el uso de “cultura” uno. De allí, que el segundo uso generalizado que él distingue se relaciona para referirnos a las artes “más refinadas”, opuestas a la llamada cultura popular o cotidiana, que opera como dispositivo para significar la superestructura, opuesta a lo que se habla en la base, y para significar 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 consecuencia 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”. (Wallerstein 1999: 164-171)

A la luz de estas reflexiones, sostenemos que si bien la multiplicidad de lógicas que trabajan el sonido de manera experimental se cruzan en el uso de los medios electrónicos,⁵⁴ en su desarrollo, se disciplinan y nombran como

54 Tomando en consideración que la mezcla de los medios no es nueva.

grupos específicos caracterizados por rasgos generacionales y *orígenes* de procedencia disciplinar: artes visuales/música electroacústica (uso de “cultura” uno). Que 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, (uso de “cultura” dos).⁵⁵

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 músico 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 se cuantos 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. (C. Bonil, 2006).

El distanciamiento marcado entre la música experimental académica y 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.⁵⁶

55 Estas posiciones pueden ser entendidas como prácticas posletradas o posracionalizadas,

56 Lastimosamente, no pudimos obtener mayor información sobre cómo se desarrollo 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

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 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 a binomio *Low Tech y High Tech*.⁵⁷

Aunque el cruce entre las disciplinas artísticas no es nuevo, propuestas curatoriales como *BZZZZZZZ*, *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 otro, a la pérdida de los absolutos disciplinares. Estas formas de cooperación entre disciplinas, como lo explica Jaime Cerón, no solo confrontan las fronteras entre una y otra sino que señalan una forma de acción social que apunta a cuestionar los límites de las categorías estética (J. Cerón, 2006). Más 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

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.

57 Otros escenarios importantes de cruces en torno al sonido son *El Encuentro de música electrónica* que se realiza en el teatro *Elíécer 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 experimentación 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.

provocaciones tales y como: ¡Hágalo usted mismo! ¡Hágalo desde la casa!

Bajo los horizontes de esta convocatoria al indisciplinamiento, se han generado proyectos culturales y de expresiones sonoras como *Bogotrax*,⁵⁸ 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 al noise y a la música industrial. *La Fiesta Bogotrax*, es experimental y definitivamente no tiene que ver con prácticas académicas”. (R. Castellanos, 2006).

El cúmulo de todas estas premisas, nos 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 (S .C. Gómez, 2000: 97). Como consecuencia la dispersión rearticulada a la cultura mediante reproducciones ideologías que operan en la praxis social de los involucrados. Según lo cual Santiago Castro Gómez explica que:

58 Bogotrax es un laboratorio urbano, un festival independiente auto gestionado de música electrónica y artes afines, 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, La logística, por otro lado, es preámbulo de las prácticas sonoras que se encuentran en el festival.

“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 ideologías 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”. (S. C. Gómez, 2001).

A la luz de estas reflexiones, sostenemos 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, provengan 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 la falta de especialización que conllevan los imperativos ¡Hágalo usted mismo!, ¡Hágalo desde la casa! Son mandatos, frente y en contra de los medios privilegiados de producción simbólica como el arte y los mass media.

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*, de colectivo AC y DC;

El proyecto *Rompe la ley*, de Christian Proaño; *Transmisiones*, del consorcio Pasquino. Lejos de pretender idealizar este tipo de prácticas, lo interesante de los proyectos que surgen de estas, es que son iniciativas emergentes, que a pesar de las construcciones discursivas del arte, busca hacer una crítica a la utilización de los nuevos medios y de las tecnologías, así como a las instituciones privilegiadas de producción simbólica. De allí que el consorcio Pasquino conformado por Fernando Escobar, Maria Clara Bernal y Juan Andrés Gaitán, con su proyecto *Transmisiones*, se interese por entender lo sonoro desde los registros provenientes de los circuitos de comunicación masiva, popular y alternativa de la región, 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 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. (Pasquino, 2007)

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 Cables 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 diversas, prácticas de gestión cultural independiente y la migración entre múltiples campos de experiencia y territorios del lenguaje. (F. Kueva, 2007)

De allí que acciones como estas contribuyan a suprimen constructos modernos como la noción de proyecto, 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 este como lugar epistémico, rebasan y cuestionan los límites estéticos establecidos de manera regular en el arte. Por 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 el *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, invención y uso social de las tecnologías a través de visiones innovativas definidas desde geopolíticas de conocimientos *otras*.

CAPÍTULO TERCERO

3.1. 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 nos interesa llamar 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. (Appadurai, 2001:73).

La condición discursiva del arte sonoro es la operación más reciente en la que se reproducen estas usuales formas de representación de la diferencia ¿De qué manera se representa y cuales 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?

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 (S. Hall, 1997: 229). Con lo que Hall explica que las culturas estables requieren que las cosas permanezcan en su lugar 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 escritas. 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. (S. Hall, 1997: 336).

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 (S. Hall, 1996: 229). 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 mediante 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 (S. Hall, 1996: 257). 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*,⁵⁹ extendido ampliamente en los Estados Unidos, utilizado como una estrategia que involucra a la comunidad⁶⁰ 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:

Quando 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 (G. Yúdice: 349).

Siguiendo estos lineamientos, 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*.

Son en estos espacios en los que las cuestiones sociales transformadas en “arte” configuran la participación de las culturas locales, así como las

59 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 el Capítulo 9 de su texto: El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Gedisa, Barcelona, 2002.

60 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. pp. 339 -391, Gedisa, Barcelona, 2002

tendencias artísticas internacionales que constituyen los dos polos de la nueva división internacional del trabajo cultural (G. Yúdice: 340). En esta nueva organización de trabajo la ganancia obtenida por las comunidades que participan en estos procesos movilizados de estrategias postiluministas y postilustradas, a la antigua usanza de las misiones civilizatorias, 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 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 (G. Yúdice: 354).

La marginalidad para el arte *colaborativo* podría ser entendida como la mano de proyecto *sproyectante* que tiende a conformar como lo señala Aníbal Quijano, un "polo marginal" en la economía, cuyas ocupaciones son aparentemente recursos residuales de producción 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 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 contemporánea.

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.⁶¹ 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 una estrategia de autoridad “estética”.

El caso de la artística colombiana Carolina Caycedo,⁶² nos 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 hemos 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 (D. Crimp, 1993:89). La artista y crítica Natalia Maya

61 Esta misma lógica regimenta y definen 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 cuestiones más específicas como los provenientes de los derechos humanos.

62 Carolina Caycedo es egresada de Artes de la Universidad de Los Andes de Colombia sede Bogotá.

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–. (N. Mayra, 2004). 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 Bienal de Venecia y seleccionado por el curador, crítico y poeta argentino Carlos Basualdo. *Sonidos de la Ciudad* fue presentado en la muestra *Estructuras 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 (C. Basualdo, 2003).

En el Seminario Internacional *Arte, Memoria y Ciudad*,⁶³ Caicedo explica el desplazamiento que hizo de la imagen al sonido de la siguiente manera:

Las imágenes son muy amarillista 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. (C. Caycedo, 2003).

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

63 Organizado por el Instituto Distrital de Cultura Y Turismo Seminario Internacional, en la Biblioteca Luis 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 relatorias de este seminario.

hoppers”⁶⁴. Estos jóvenes pertenecen a barrios de localidades marginalizadas como Los Laches en Santa Fe; Potosí en Ciudad Bolívar; El Progreso y San Mateo en el municipio de Soacha.⁶⁵ Según la propia Caycedo:

En el 2002 me comisionaron un proyecto para la Bienal de Venecia 2003, que hablara de la recursividad que existe en el tercer mundo para solucionar 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 (2006).

Una de las fases preliminares del proyecto fue el lanzamiento de este trabajo sonoro con la participación de algunos B. Boys (Break Dance) y DJ, en la sala de exposiciones de La Alianza Colombo-Francesa sede Chicó en Bogotá. Posteriormente, en la 50 Bienal de Venecia Caycedo presentó el proyecto mediante instalaciones sonoras e imágenes referentes a los barrios recorridos, los cuales ella calificó como “bonitos” (C. Caycedo, 2003). A raíz de estos comentarios en los cuales la artista se refería a los barrios empobrecidos de Bogotá y en los que ella obtuvo material sonoro para la 50 Bienal 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

64 Parche significa amigo entre la jerga de los jóvenes colombianos.

65 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.

“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 (2006).

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 Caicedo, curadores europeos de “arte exótico”, etc. (L. C. Sotelo, 2006).

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 ha generado 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 galerístico. 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” (D. Crimp, 1993). Es así como se movilizan los dispositivos institucionales y estrategias 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 parte de la escena artística contemporánea.⁶⁶

En 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 proyecto. 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 referirse 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 narran describen, discursan, analizan, excitan los temas del hambre y el hambre para los europeos es un extraño surrealismo tropical (R. Glauber, 1987: 5).

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*, de políticas de verdad que establece la autoridad “estética”, con base a la coartada aceptable de que todo se puede hacerse en nombre del arte. Así la propia práctica queda libre de todo, mientras que el discurso que

66 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 (D. Crimp, 2003:150).

esta genera se vuelve universal y abstracto. Ya lo dice Edward Said en

Orientalismo:

Había que registrar todo lo que era visible (o invisible); hacer generalizaciones de cada detalle observable y de cada generalización una ley inmutable sobre la naturaleza, el temperamento, la mentalidad, las costumbres (E. Said, 2004:126).

Caycedo despolitiza la propia práctica cree que su práctica es inocente, 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 esta lejos de ser una de ellos y aparece como un significante político de la marginalidad, más sin embargo en el circuito de los consumidores especializados del capitalismo global aparece como un significante 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 (G. Spivak: 248).

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 material y que también producen y reproducen la pobreza. Según Álvarez Leguizamón, a quién citaremos exhaustivamente:

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 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. (S. Álvarez. Leguizamón, 2005: 23).

Bajo los horizontes de estas reflexiones, consideramos 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 “resistencia cultural”:

 Mi práctica es una suerte de estrategia no sólo de sobre vivencia 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. (C. Caycedo, 2006).

No obstante cuando Caycedo afirma que los barrios Bogotános 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 la economía capitalista, tal y como lo sostiene la intelectual colombiana Von der Walden, 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. (V. Walde, 1998).

En los horizontes del sistema mundo moderno – colonial, en palabras de Walter Mignolo la representación del OTRO como confirmación del YO (artista) es una cuestión de violencia epistémica. Bajo cuyos horizontes se alinean ciertas representaciones 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; resemantizadas a través de las representaciones culturales y sonoras de sujetos que han sido históricamente subalternizados.

CAPÍTULO CUARTO

4.1. Geopolíticas 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 y en contra a 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). 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 tecnólogos 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 (A. Escobar, 2000:62).

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, de cuyo rechazo 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, orientadas hacia el descentramiento áureatico del arte basado en la universalidad, la originalidad, la unicidad.

4.2. La Distribuidora de Ruido

El colectivo AC y DC construyen pequeños radares y satélites dentro de cajas que en su vida útil podrían haber sido recipiente de curitas o bandas esterilizadas de la Johnson & Johnson, para sus laboratorios portátiles de ruido también utilizan tanques de plástico que usualmente sirven como recipientes de agua, gasolina o leche, todo aparato electrónico desechado es útil para armar una torre de transmisión de ondas electromagnéticas así una grabadora desmantelada, monitores, restos de computadores, partes de teléfonos digitales y análogos, dispositivos con pastillas diminutas de micrófonos, cables de todo tamaño y grosor, interruptores, plufs, imanes, antenas recortadas en pedazos, planchas de acero y cobre también pueden ser piezas de juguetes que emiten señales de radio, o cascos contruidos para sostener pequeños satelitales, o si se prefiere una secadora de cabello industrial adaptada a un tocadiscos y a un auricular, el objetivo es hacer transmisiones de ruidos entre los cuales se pueden distinguir permanentes ondas que producen Feedback.

En la suma de todas estas experimentaciones se constituye *La Distribuidora de Ruidos*, un laboratorio itinerante.

AC y DC busca hacer una crítica a la utilización de los nuevos medios y de las tecnologías, es así como mediante trabajo colectivo el grupo va creando nuevas alternativas a la pretensión universal postmoderna de que la tecnología es un campo transparente, en contra y enfrente a esta condición discursiva el trabajo de AC y DC surgen como un imperativo que promociona la creatividad mediante la transformación de las tecnologías en su uso social, coincidiendo con posiciones cuyo enfoque *antiartístico* marca como lo sostiene Víctor Manuel Rodríguez lo que es hoy la *condición política del arte*. Según Carlos Bonil uno de los integrantes del colectivo:

A mi 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!-

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. (C, Bonil, 2006).

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 de la colonialidad del poder y la perspectiva eurocéntrica del conocimiento presente en la colonialidad del saber, históricamente ha negado el estatus y consideración como gente a

personas que han sufrido históricamente la subalternización de un tipo de diferencia no solo étnico y cultural sino 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 término de existencia-pensamiento-acción. (C. Walsh, 2005: 23).

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 tanto lo no válido frente a los problemas que surgen en la regional, el 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 latinoamericanos simplemente es local limitado a su país o región, por tanto no válido, útil o abarcador para el resto del globo (C. Walsh, 2007:10).

A la luz de estas reflexiones consideramos 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 promociona 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 quien trabaja las teorías poscoloniales: *casi lo mismo pero no exactamente*,⁶⁷ para avanzar sobre nuevas formas de crítica. Por lo que la autodeterminación de AC y DC frente a la creación y uso que hacen de las tecnologías nos parece relevante:

El solo proponer el no deslumbrarse ni conmoverse 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,⁶⁸

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 Zarbor, es un proyecto que busca la construcción de nuevos

67. De manera brillante Homi Bhabha sostiene que 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*, © 2002, de la edición en castellano, Ediciones Manantial SRL, Buenos Aires Argentina.

68 Ver más www.distribuidoraderuido.com.

artefactos sonoros a partir de olvidadas caseteras, casetes, toca discos viejos; *¡Rompe 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; *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 nos 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 de manera provisional pensar 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 sostenga, al referirse a las geopolíticas de conocimiento que:

A una construcción 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, esto a su vez va atado a la colonización lo cual implica la desaparición o subalternización de otras técnicas de representación y articulación epistémica. (F. Schiwy, 2003: 303).

A partir de estas reflexiones consideramos que proyectos como el de AC y DC, 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 colonial”, reclamando la descolonización del medio y las geopolíticas del conocimiento, que posibilitan la discusión sobre la hegemonía (F.Schiwy, 2003: 304). En este sentido lo sonoro adquiere las dimensiones de un campo de resistencia cultural desde el cual es posible reevaluar discursos como el desarrollismo y postdesarrollismo, referentes que como lo hemos explicado, han posibilitado políticas de verdad desde las cuales se ha erigido la noción del arte en América Latina.

Por otro lado el señalamiento de la condición colonial del Arte Latinoamericano, que logra establecer éste colectivo es el que propicia la construcción de modos de vivir, de poder, saber y ser distintos, que se articulan sobre todo desde prácticas sociales, para establecer proceso 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. (C. Walsh, 2005: 27).

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 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 innovativos, como lo explica:

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 (A. Escobar, 2000: 66).

De manera que los imperativos ¡Hágalo usted mismo! ¡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 (2000: 17).

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 ciberculturas” 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. (F. López, 2006)

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.

CONCLUSIONES

5.1. *¡Ponchame un disco!*

Muchos han sido los momentos del régimen de la experimentación sonora como un campo en permanente construcción. Contemporáneamente es usual la existencia “aparentemente disgregada” de un sin número de prácticas artísticas y experimentales con sonido, provenientes de diversos lugares geopolíticos de enunciación. Un número significativo de estas prácticas, han tenido un referente dominante basado en las vanguardias europeas, sin tomar en consideración el influjo de las músicas y las artes asiáticas y africanas, asimiladas como una forma de violencia epistémica de las pretensiones de erudición desplegadas a principios del siglo XX, sobre todo por el surrealismo, el futurismo, el dadaísmo, el expresionismo, el minimalistas y el experimentalismo estadounidense.

De otro lado, el surgimiento de las prácticas artísticas con sonido en nuestros contextos, es posible en medio de pasados, de diferencias coloniales y poscoloniales, lo cual evidencia las construcciones geopolíticas y geoculturales que configuran el régimen discursivo del sonido. De allí que hemos tomado como referentes dos ciudades andinas: Quito y Bogotá. En este sentido, consideramos que este trabajo es un proyecto emergente, cuyas posibilidades encuentran cabida en lugares de enunciación *otros*, a los que intelectuales como Walter Mignolo, se refieren de la siguiente manera:

El “discurso colonial y poscolonial”, no es simplemente un nuevo campo de estudio o una mina de oro para extraer nuevas riquezas, sino la condición de posibilidad para construir nuevos lugares de enunciación,

así como para reflejar que el “conocimiento y la comprensión” académica deberían ser complementados con “formas de aprendizaje” que están viviendo y pensando desde los legados coloniales y poscoloniales (W. Mignolo: 63)

A la luz de estas reflexiones, consideramos que las geopolíticas de conocimiento trazadas en el siglo XVI, son también el lugar desde el cual se generan teorías y reflexiones, que emergen y apuntan a decolonizar la condición colonial desde la cual se generan los discursos. Es desde esta emergencia desde la cual hemos indagado sobre las prácticas artísticas con sonido, usando como herramientas teórico, conceptuales proyectos epistémicos provenientes de los estudios culturales latinoamericanos como el de modernidad-colonialidad, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos.

Queda abierta la posibilidad para futuras investigaciones, que indaguen sobre lo sonora y sus condiciones de posibilidad, incluir, trabajar y explorar posibles modelos interpretativos, que incluyan proyectos y teorías como las mariconas, las posibilidades políticas de herramientas como la interculturalidad y la (de)colonialidad, cuyos horizontes podrían aportar a la comprensión del régimen de lo sonoro.

No obstante el trabajo aquí expuesto adelanta y acuña lo que puede llegar hacer un proyecto epistémico, el de los estudios sonoros. Entendiendo que lo que interesa, es la pluriversalidad de iniciativas que surgen desde las personas, cuyas prácticas toman como referencia central el sonido, lugar epistémico y político desde el cual se puede contribuir en la búsqueda de salidas, frente a los problemas causados por la opresión colonial.

6. Bibliografía

Libros

Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Trilce S.A. 2001. (B)

Asensi Manuel, *Teoría Literaria y Deconstrucción*, pp.9-78, Arco Libros, Madrid, 1990.

Beverly John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural, Iberoamericana* – Vervuert, 2004

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

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.

Césaire Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones Akal, S.A. Madrid, España, 2006 (B)

Castro Gómez, Santiago, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Cauca, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, 2005. (N)

Castro Gómez, Santiago, *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*, pp. 93-107, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000. (B)

Castro Gómez, Santiago. edit., *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Colombia, CEJA: Instituto Pensar, 2000.

Crimp, Douglas, *Las ruinas del museo*, Barcelona, Kairós, 1985. (B)

Crimp, Douglas, *Imágenes*, trad. Rodríguez Víctor Manuel, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2003. (B)

Eagleton, Terry, *Una Introducción a La Teoría Literaria*, pp. 155-1881 Fondo de Cultura Económico, S.A. de C.V. Santafé de Bogotá, D.C. 1994. (B)

Escobar, Arturo, *Visualización de una era posdesarrollo*, Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. pp. 55- 67 (B)

Rodríguez Manuel. edit., *Formación en gestión cultural* Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

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. (B)

González, Ángel; Calvo, Francisco; Marchán, Simón, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, España, Istmo, 1999.

Lander, Edgard, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005. (B)

Ford, Aníbal, *Navegaciones: comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Biblioteca de comunicación cultura y medios, 1994. (B)

Foucault, Michel, *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Argentina, Siglo xxi editores argentina, s.a. 2005 (B)

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, Buenos Aires, Argentina, Siglo xxi Editores Argentina, s.a. 2005 (B)

Žižek Slavoj, *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multicultural*, pp. 137-188. Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1998 (B)

Jameson Fredric, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el culturalismo*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1998

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. (B)

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

Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, pp. 19 -107 / 355 -390 Madrid, España, Ediciones Akal 2003. (B)

Mignolo, Walter, *Colonialidad global capitalismo y hegemonía*, pp. 216 -243 Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / ABYA YALA, 2002.

Walsh Catherine, Freya Schiwy, Castro Gómez Santiago, edit., *Indisciplinando las ciencias sociales*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2002. (B)

Quevedo, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, DF, Méjico, UPN, 2000. (B)

Quijano, Aníbal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Lima, 1985. (B)

Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, 1999. pp. 99 -109, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar (B)

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. (B)

Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, 2005. pp. 201-246, Buenos Aires, Argentina, CLACSO,
Lander, Edgard, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2005. (B)

Rocha, Glauber, *Retrospectiva*, Sao Paulo, Ministerio de Cultura, 1987 (B)

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.

Walsh Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / ABYA YALA, 2003. (B)

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. (B)

Rodríguez Víctor Manuel, edit., comp., *Prácticas artísticas enfoques contemporáneos*, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural, 2003. (B)

Rodríguez Víctor Manuel, *Interculturalidad: hacia una crítica de la razón Multicultural*, Bogotá, Colombia, División de Divulgación Académica y Cultural. (B)

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. (B)

Russolo, Luigi, *Fragmento del Manifiesto El arte de los Ruidos*, Edición Futurista de Poesía Milano-Italia 1916

Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004. (B)

Schiwy, Freya, *¿Intelectuales subalternos?: notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural*, pp. 103 -134, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / ABYA YALA, 2002.

Walsh Catherine, Schiwy Freya, Castro Gómez Santiago, edit., *Indisciplinando las ciencias sociales*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2002. (B)

Schiwy, Freya, *Decolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena*, pp. 303 -311, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / ABYA YALA, 2003.

Walsh Catherine, edit., *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y la región andina*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003. (B)

Spivak Gayatri, *Estudios de la Subalternidad deconstruyendo la historiografía*, pp. 247-278, La Paz Bolivia, Sierpe Publicaciones. 1997.

Cusicanqui, Rivera, Silvia y Rossana Barragán, comp., Gutierrez Raquel, Spedding Alisson, Prada Ana y Cusicanqui, Rivera, Silvia, trad., *Debates Post Coloniales: Una introducción a los estudios de subalternidad*, La Paz Bolivia, Sierpe Publicaciones. 1997. (B)

Spivak Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?*, pp. 175-235, Río de la Plata, Orbis Tertius, 1998. (B)

Stuart, Hall, *Representaciones culturales y prácticas significativas. El espectáculo del Otro*. Trad. Pérez Arias Carmelo, Londres, SAGE publicaciones Ltd. 1997. (B)

Walsh, Catherine, *(re) pensamiento crítico y (de) colonialidad*, pp.13-35 Quito, Ecuador, Ediciones ABYA YALA, 2005. (B)

Walsh, Catherine, edit., *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial: reflexiones latinoamericanas*, 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. (B)

Wallerstein Immanuel, *La cultura como de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, pp.163-187, Santa Fe de Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999.

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. (B)

Yúdice, George, *Producir la economía cultural: el arte colaborativo de InSlte, Cap 9, en El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. pp. 339 - 391*, Gedisa, Barcelona, 2002 (B)

Vich, Víctor y Zavala Virginia, *Oralidad del poder: herramientas metodológicas*, San José, Buenos Aires, Norma, 2004 (B)

Publicaciones Periódicas y de pg Web

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

Bhabha, Homi. 1998. "El compromiso con la teoría", Acción paralela 4.
<http://www.accpa.org/numero4/index.htm>

Benjamín Walter, *La proyecto de arte de la reproductibilidad técnica*, Texto original 1936

http://www.artesdelibro.com/2006/07/la_proyecto_de_arte_en_la_epoca_de.php

Brea José Luís, *Políticas de Arte, Acción paralela 4*.
<http://www.accpar.org/numero4/index.htm>

Butler Judith, *Soberanía y actos de habla preformativos, Acción paralela 4*.
<http://www.accpar.org/numero4/index.htm>

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> (B)

Ceron Jaime, *Bricolages, signos de segunda mano*, Bogotá, Colombia, Revista Asterisco, No 6, 2004. (B)

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. (B)

Dieterich, Heinz 02-11-2004 [p://www.rebellion.org/noticia.php?id=7029](http://www.rebellion.org/noticia.php?id=7029)

Di Tella Torcuato Instituto
www.redmercosur.org.uy/espanol/institucional/miembros/itdt.htm

Escobar Arturo, *La invención del desarrollismo en Colombia*, en 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 (B)

Kueva, Fabiano; Aguirre, Marcelo; Barriga, Pablo; Baumann, Cristoph; *En construcción*, Quito, Ecuador, Octubre 2007.

Liguizamón, Álvarez, Sonia, *Trabajo y producción de la pobreza en Latinoamérica y el Caribe: estructuras, discursos y actores. Introducción*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO 2005.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/crop/Trabprod.pdf>. (B)

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. (B)

Romano Ana María, *Jacqueline Nova, compositora colombiana*, Revista A Contratiempo 12, Numero monográfico, coordinadora general Romano Ana María, Bogotá, Colombia, 2002. (B)

Relatorías, *Seminario Internacional*, Organizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en la Biblioteca Luís Ángel Arango-Archivo Distrital. Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003. (B)

Sarriugarte, Gómez Iñigo, *El Arte Africano: génesis de la plástica moderna occidental*, <http://www.africa-catalunya.org/congres/pdfs/sarriugarte.pdf>.

Transmisiones, www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1790-2-68-20-2007_5983628.pdf.

Walde von der Erna, *Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad*, [Edición digital elaborada por José Luís Gómez-Martínez para Proyecto Ensayo Hispánico] Méjico, 1998.

Castro, Gómez Santiago y Mendieta Eduardo, edit., *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Méjico, 1998. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>. (B)

Walsh, Catherine con García, Juan, *El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano: Reflexiones (des)de un proceso*, Caracas, Venezuela, CLACSO, 2002.

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 (B)

ANE- X.O.S

7.1. Sonografía

Fabiano Kueva ¡Roldós ha muerto!	08:08 min.
Juan Leal Ruiz Good Night Fragmento	05:34 min.
Jacqueline Nova Las Camas de Felisa	09:55 min.
Mesías Maignashca The Nagual Für Metallobekte, Radio Baton, Computer und Tonband (1993)	09:58 min.
Icaro Zorbar Lado C	02:23 min.
Lucho Pelucho Pieza S.N Sin Nombre	07:11 min.
Julián Pontón Oda al instante en que dejamos e ser víctimas	12:40 min.
Ana Romano Sin coincidencias silencio	07:53 min.
Jorge Espinosa Las mujeres verdaderas	02:35 min.
Mauricio Proaño Teksemulluk 2002	10:59 min.
Pedro Gómez Egaña Fonórides	11:43 min.
AC y DC STBY 16 BIT Tape Recorder	05:00 min.
Mauricio Bejarano Jagua (r)	08:01 min.

Héctor Buitrago
Conector – Revés esta vez

6:00 min.

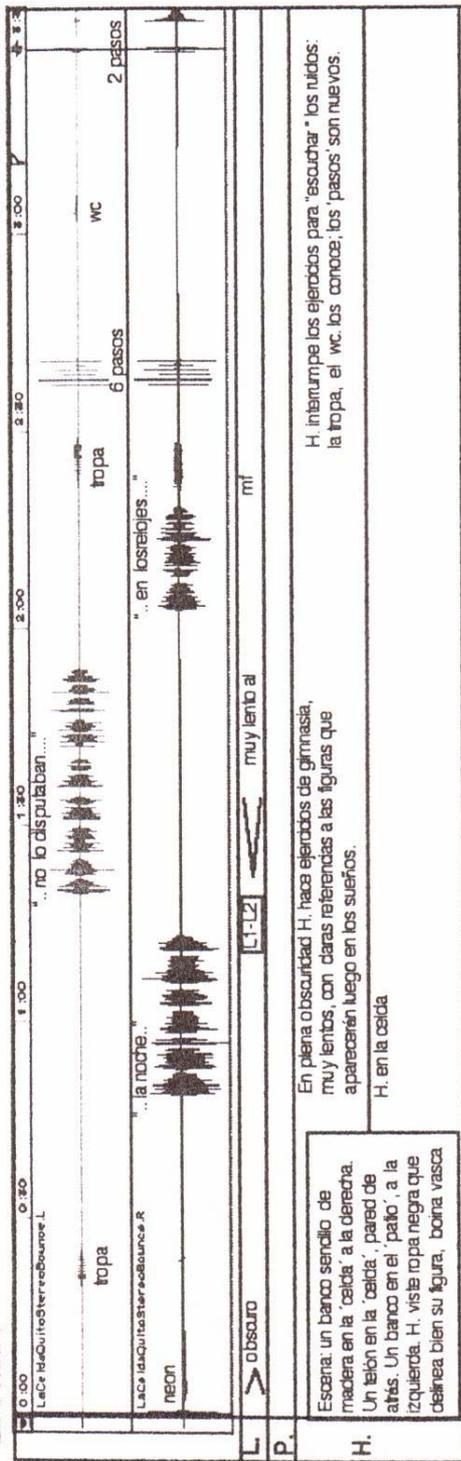
Christian Proaño
Vivo el vacío que me habita

4:50 min.

La Celda - Teatro musical (V. Teatro Sucre)

M. Maiguashca

La Celda 1



Introducción

Sueño 1

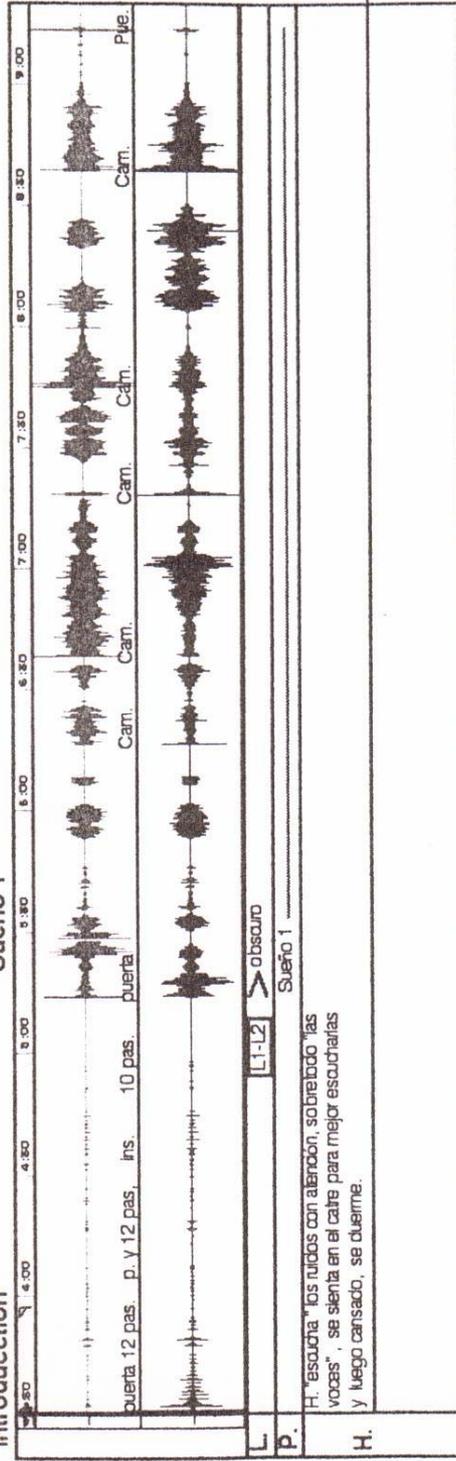
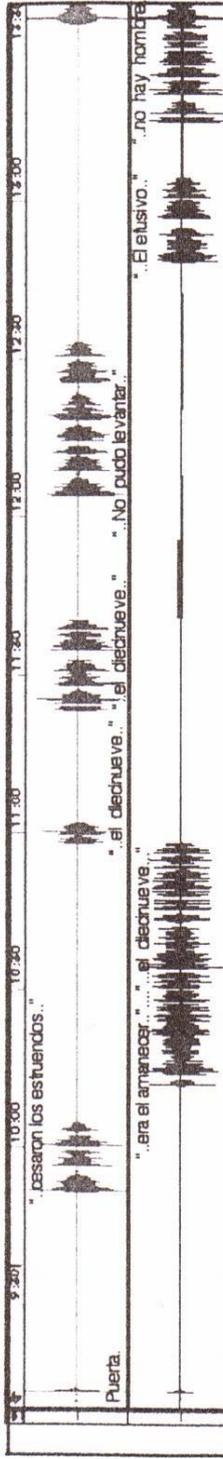


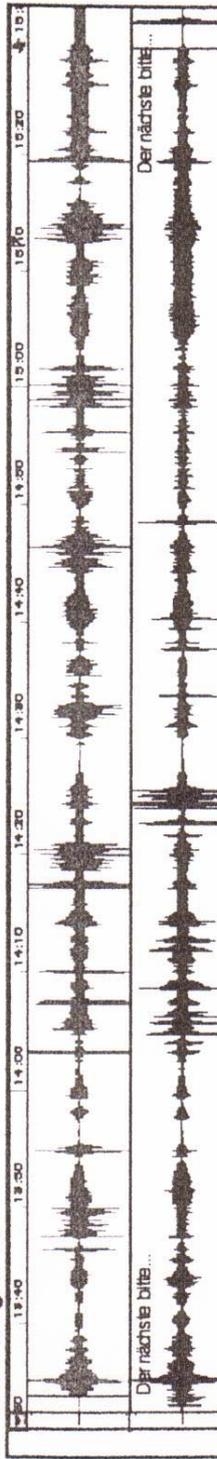
Ilustración 1 Guión Técnico y Digital de La Celda de Mesías Maiguashca.

La Celda 2

		12:20 12:00 11:30 11:00 10:30 10:00 9:20
L	mf	
P.	H. se incorpora y dice "Aquí H. se despertó..." se despiereza y recomienza con los ejercicios.	
H.	El texto de los altavoces es recitado por largos silencios. Durante ellos continúa H. con los ejercicios; cuando el texto recomienza se queda en 'estatua' escuchando, hasta el siguiente silencio.	

0 K

El Interrogatorio

		16:20 16:00 15:30 15:00 14:30 14:00 13:40
L		
P.	Los Textos del Juez son proyectados en la pantalla a manera de subtítulos Los textos del juez (en español) son proyectados como 'subtítulos' en la pantalla, sincronizados con los textos en alemán.	
H.	H. contesta actuando como mimo los textos del acusado. Los movimientos de H. al principio y fin de la escena sugieren solitarios que lo traen descorrimiento a la sala y fuera de la sala de interrogatorios. H. en la sala de interrogatorios.	

0 K

Ilustración 2 Guión Técnico y Digital de La Celda de Mesías Manguashca.

7.3. BIOS

Carlos Bonil

Proyecto AC y DC

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. Bogotá – Colombia.

Ana Romano.

Compositora- música electroacústica

Coordinadora del Ciclo Colón Electrónico un espacio para la música y los sonidos electroacústicos y experimentales.

Bogotá – Colombia.

Beatriz Eugenia Díaz.

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.

Bogotá – Colombia.

Mauricio Bejarano.

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.

Bogotá – Colombia.

Carlos Mota.

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.

Bogotá – Colombia.

Esteban Rey.

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.

Bogotá- Colombia.

Icaro Zorbar.

Artista visual, estudio en Cine y Televisión, U. Nacional de Colombia, Bogotá;

2006 Candidato a Maestría en Artes Plásticas y Visuales, U. Nacional de Colombia, Bogotá. Distinciones 2004: Beca, Maestría en Artes Plásticas y Visuales U. Nacional de Colombia
Bogotá- Colombia.

Freddy Jiménez.

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.

Bogotá – Colombia.

Jaidy Diaz.

Magister en Master Of Arts In Studio Art. New York University, Estados Unidos
Título: white voices, Año de obtención: 2002

Una 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.

Bogotá – Colombia.

Juan Leal Ruiz.

Algunos de sus trabajos más representativos incluyen el uso de su propia imagen que sufre un proceso de deformación, imágenes fotográficas gigantescas con una fachada pintada, y una sucesión de cambios de su propio nombre.

Bogotá – Colombia.

Juan Reyes.

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.

Barranquilla-Colombia.

Héctor Buitrago

Bajista, arreglista, compositor y productor. Es miembro fundador de los proyectos EntreCasa; CONECTOR este último proyecto electroacústico. La cantante Julieta Venegas, quien participa en algunos coros de este disco, lo definió como “Electrónica hippie”. Este proyecto fue nombrarlo disco del año y a Buitrago mejor productor del año 2007. Ha participado como curador de piezas sonoras en el Encuentro Internacional de prácticas artísticas contemporáneas Medellín 2007.

Bogotá – Colombia.

Maria Clara Bernal
Proyecto Transmisiones

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.
Bogotá – Colombia.

Fernando Escobar
Proyecto Transmisiones

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.
Bogotá – Colombia.

Juan Andrés Gaitán
Proyecto Transmisiones

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 desempeña como curador y crítico de arte. Ha sido docente en Bogotá, en la Universidad de los Andes, y en Vancouver en Emily Carr Institute.
Bogotá – Colombia.

Cristina Breilh

Es compositora y profesora de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador.
Quito- Ecuador

Mesías Maiguashca.

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 (Hungria). 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.
Quito-Ecuador.

Jorge Espinosa Maldonado.

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 Contenedor, Quito, febrero 2004. "Monos en la Cabeza" el Pobre Diablo, mayo 1999. "Impresiones digitales, fotocopias, pinturas" Alianza Francesa, Quito, mayo 1998. Quito-Ecuador.

Christian Proaño.

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 premiados 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. Quito-Ecuador.

Marco Rodríguez (Pinteiro)

Mentalizador y fundador de funda-mental (banda pionera en el rock electrónico) ha hecho música y audio para teatro, danza, cine, video. Quito-Ecuador.

Julián Ponto

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. Quito-Ecuador.

Fabiano Kueva.

Artista multimedia y gestor cultural * 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®: Frida Kahlo (1998), Trece Estaciones (2000), GYE:UIO Espejo de Sonido (2002), Solo Éxitos CD+DVD (2006). De próxima aparición: Género (CD) y Pasaporte (DVD) * Ha participado en eventos internacionales de radio + arte sonoro y arte contemporáneo * 1er Premio en la Categoría Radiodrama de la III Bienal Latinoamericana de Radio México 2000, por mi trabajo sobre Frida Kahlo * Premio Paris en la IX Bienal Internacional de Cuenca 2007, por la obra multimedia TRAYECTOS. Quito-Ecuador.

Lucho "Pelucho" Enríquez

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, Mesías Maiguashca, Benedict Mason, entre otros.

Ha participado y actualmente participa en grupos como Sal y Mileto, La Tetarra, Funda-mental (Ecuador), Collision Palace, Lady Cleaners, Sonology ensemble (Holanda), FRICS (Portugal), etc. Ha compartido escenarios en festivales con artistas tan diversos como Joel Ryan, Sonic Youth, Richard Barret, Sepultura, Paradise Lost, Andrew Smith, Rarefacción, The Toasters, ensamble Surplus, Gustav Costa, Shazad Ismaily & Dan Kaufman(Barbez), La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio, Descomunal, Colapso, The darkest hour, Todos tus muertos, Ratos de porao, ensamble Petra, entre otros.

7.4. Glosario.

Los términos aquí expuestos deben ser leídos como un esfuerzo de 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 un medio que puede 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 cuál se puede producir conocimientos.

Arte sonoro /Acústico

La preocupación de utilizar el sonido como un material de expresión artística, 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, borbotos, 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.

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 / Película 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.

Paisajes 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 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 a 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 ó Feature ó Documental Sonoro

Acercarse 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 reproductibilidad tecnológica y los sonidos producidos electrónicamente. Actualmente la música electroacústica opera

entre la agrupación de la electrónica, la música en cita 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 feedback (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.