

ibero-american project
of artistic exchange
and cultural cooperation

proyecto iberoamericano
de intercambio artístico
y cooperación cultural



Experimentaclub | LIMbO

arte sonoro
música experimental
piezas audiovisuales
polipoesía

sound art
experimental music
audiovisual works
poly poetry

Experimentaclub LIMbO

2007.08.09

proyecto iberoamericano de intercambio artístico
y cooperación cultural

ibero-american project of artistic exchange
and cultural cooperation

Directores. Directors
Javier Piñango
Jorge Haro

Gestión. Management
Betania Lozano
Alma Laprida

LIBRO. BOOK

Edición y prólogo. Edition and preface
Julietta Sepich

Autores. Authors
Norberto Cambiasso
Miguel Álvarez-Fernández
Oriol Rossell
Pancho Marchiaro
Rodrigo Alonso
Eduard Escoffet

Entrevistas. Interviews
Elena Cabrera

Traducción. Translation
Ingrid Migelson

Corrección (inglés). Editing (english)
Verónica Gabriela Zuccotti

Diseño. Design
Estudio Y/O
Mónica Pallone

Fotografías. Photos
Fernando Martín de la Hoz, Anki Toner, Jorge Haro,
Betania Lozano, Centro Cultural de España en México,
Bruno Galarza, Jorge Castro, Miguel Fernández Flores,
Julietta Sepich, Jaime Munárriz, Javier Piñango
y Cámen Milla

Esta publicación cuenta con el apoyo de la Agencia
Española de Cooperación Internacional para el
Desarrollo (AECID)

This book has support of the Spanish Agency of
International Development Cooperation (AECID)

<http://experimentaclublimbo.org>
<http://myspace.com/experimentaclublimbo>

Experimentaclub LIMbO : proyecto iberoamericano de intercambio artístico y
cooperación
cultural / Norberto Cambiasso ... [et.al.] ; dirigido por Jorge Haro y Javier
Piñango. - 1a ed. -
Buenos Aires : Región : Experimentaclub LIMbO, 2010.
144 p. + Cd Audio ; 23x17 cm.

ISBN 978-987-25783-0-5

1. Arte. I. Cambiasso, Norberto II. Haro, Jorge, dir. III. Piñango, Javier, dir.
CDD 708

© de esta edición, *Jorge Haro y Javier Piñango*, Marzo 2010.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Impreso en Talleres Trama s.a. en el mes de Abril de 2010,
en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Impreso en Argentina. *Printed in Argentine.*

Esta obra está licenciada bajo una Licencia Atribución-Compartir Obras Derivadas
Igual 2.5 Argentina de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/ar> o envíenos una carta a Creative
Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.

ibero-american project
of artistic exchange
and cultural cooperation

proyecto iberoamericano
de intercambio artístico
y cooperación cultural

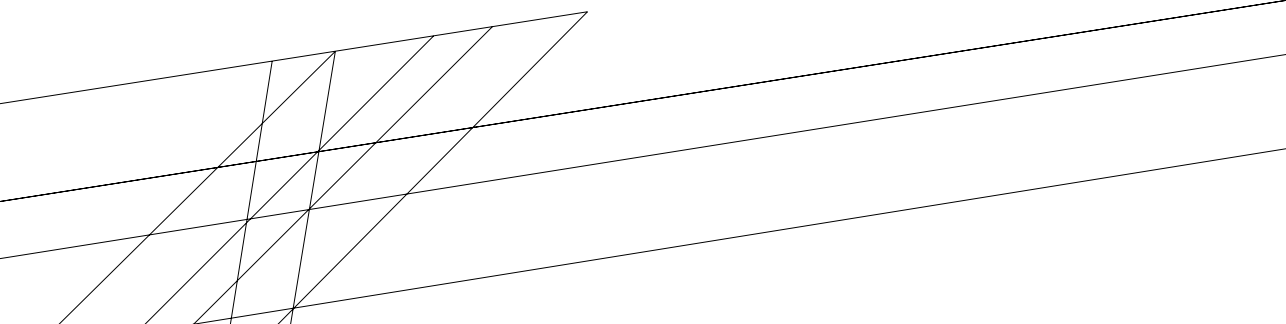


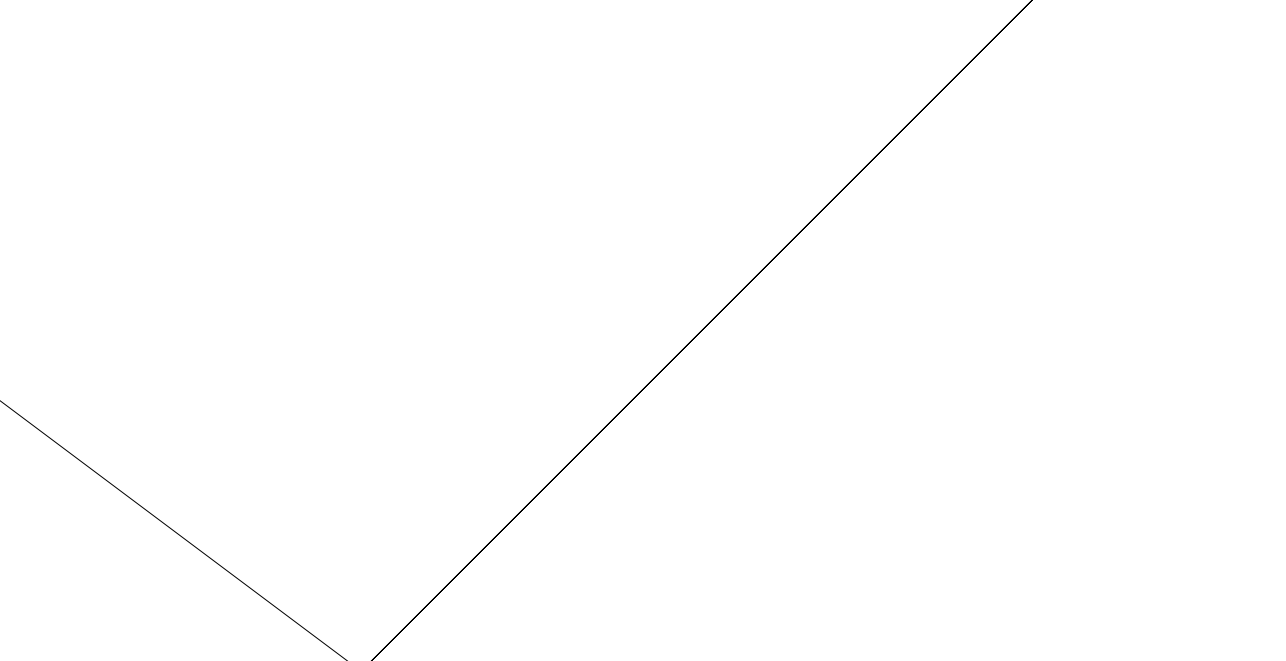
arte sonoro
música experimental
piezas audiovisuales
polipoesía

sound art
experimental music
audiovisual works
poly poetry



» 01. Presentación del proyecto	7
Project presentation	
» 02. Entrevistas. Interviews	
Javier Piñango	12
Jorge Haro	22
Por. By Elena Cabrera	
» 03. Prólogo. Preface	
Julieta Sepich	35
» 04. Textos. Texts	
Norberto Cambiasso	43
Miguel Álvarez-Fernández	53
Oriol Rossell	65
Pancho Marchiano	75
Rodrigo Alonso	87
Eduard Escoffet	95
» 05. Memoria de actividades	103
Record of events	
2007. 2008. 2009	
» 06. Publicaciones. Releases	113
» 07. Memoria gráfica	115
Graphic memory	
2007. 2008. 2009	
» 08. CD REGION. Experimentaclub LIMbO	





» **01. Presentación del proyecto.** *Project presentation*

Experimentaclub LIMb0 es un proyecto iberoamericano de intercambio artístico y cooperación cultural en las disciplinas de música electrónica experimental, improvisación, arte sonoro, piezas audiovisuales y polipoesía creado en 2006 por Experimentaclub, con sede en Madrid (España), que entre otras actividades organiza en el centro cultural La Casa Encendida (Obra Social Caja Madrid) el festival internacional de música experimental del mismo nombre, y el área de arte sonoro y música experimental del proyecto LIMb0 (Laboratorio de Investigaciones Multidisciplinarias buenos aires 0), con sede en Buenos Aires (Argentina), desde el que se gestiona el ciclo Conciertos en el LIMb0 del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Para la creación de este proyecto se tomó en consideración la colaboración entre artistas sonoros, músicos, compositores, realizadores audiovisuales y poetas de España y Argentina. Si bien esto ha permitido un flujo de colaboraciones y el establecimiento de una red de artistas que han enriquecido el panorama de cada país, era necesaria la creación de una plataforma estable de cooperación e intercambio a nivel iberoamericano, con proyección de futuro a medio y largo plazo, que permitiera no sólo la realización de conciertos, *performances* y recitales sino también la producción de publicaciones conjuntas, *workshops*, conferencias y trabajos en común, contando para ello con la colaboración de la red de Centros Culturales de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y otras instituciones culturales y académicas.

El desconocimiento recíproco de las escenas artísticas en ambas geografías y la necesidad de apoyar y promocionar estas disciplinas artísticas eran además dos de las carencias más claras que nos impulsaron al desarrollo de este proyecto, integrando las escenas iberoamericanas en el marco de un programa de cooperación que sirviera de impulso para el desarrollo cultural.

Experimentaclub LIMbO is an Ibero-American Project aimed at the artistic exchange and cultural cooperation in the disciplines of experimental electronic music, improvisation, sound art and audiovisual pieces. Created in 2006 by Experimentaclub and headquartered in Madrid (Spain), at La Casa Encendida (Caja Madrid Social Security Cultural Center), it hosts activities, such as the namesake International Experimental Music festival, while the LIMbO project area of sound art and experimental music operates at the Buenos Aires O Laboratory of Multidisciplinary Research (Argentina), which is entrusted with the organization of the LIMbO concerts season held at the Museum of Modern Art.

For the purpose of creating this project, sound artists, musicians, composers and poets from Argentina and Spain agreed to collaborate. Although this has allowed a flow of collaboration and the establishment of a network of artists who have enriched the outlook of every country, the set-up of a stable cooperation and exchange platform featuring a mid and long term projection at Ibero-American level was perceived as necessary. Not only did this allow the organization of concerts, performances and recitals but it also eased the production of cooperative publications, workshops, conferences and works achieved through the collaboration of the Cultural Centers AECID (Spanish Agency of International Development Cooperation) network and of other cultural and academic institutions.

Two of the most remarkable shortcomings that fuelled our development of this project were the mutual unawareness of the artistic scenes in the Ibero-American geographies and the urge to support and promote these artistic disciplines which eventually resulted in the integration of the Ibero-American scenes within the framework of a cooperation program that would contribute to propelling cultural development.

Following the completion of the project initial phase in 2010 (which ran between 2007 and 2009), Experimentaclub LIMbO has grown to currently encompass the following countries: Argentina, Uruguay, Brazil, Chile, Paraguay, Mexico, Portugal, Colombia, Peru, Ecuador and Spain, thus progressively consolidating its geographical outstretch throughout the Ibero-American context.

The time has therefore come for us to take stock of all our achievements. The experience gained shall serve as the cornerstone to enable us to approach the aims to achieve in the years to come. Certainly, this initial cycle has somehow helped us take a picture of the Ibero-American cultural web, both in terms of our concerned artistic disciplines area and beyond, and has allowed us to emphasize the project-related successive lines of action in accordance with each country, city, context and artistic scenario particular features, and this has eventually enabled the promotion of those activities intended to enrich their cultural reality.

The outcomes of this mapping have been, on the one hand, the discovery of first-class artists' works which were virtually unknown in the other geographical areas involved in the exchange scope and, on the other, the creation of a ever-growing network gathering artists, cultural agents, institutions and means of communication, which have both allowed us to establish multi-directional lines of work at geographical as well as at cultural level.

Since 2007, we have been therefore working cooperatively with the AECID Centers, as well as with cultural and academic institutions and programmers on both sides of the Atlantic. The European institutions involved are: Instituto Cervantes, Casa de América, Casa Árabe, La Casa Encendida, Medialab-Prado (Ayuntamiento de Madrid), DA2 Salamanca, Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona, Ministerio de Cultura), Fine Arts School of UCM, as

En 2010, cumplida la etapa inicial del proyecto (2007-2009), Experimentaclub LIMb0 abarca los siguientes países: Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Paraguay, México, Portugal, Colombia, Perú, Ecuador y España consolidando progresivamente la ampliación geográfica dentro del ámbito iberoamericano.

Es tiempo pues de hacer un balance de lo hecho y, a partir de la experiencia acumulada, abordar los objetivos por alcanzar en los próximos años. De alguna manera, este primer ciclo ha servido para radiografiar el tejido cultural iberoamericano, tanto en lo concerniente al ámbito de las disciplinas artísticas que nos ocupan como a un espectro más amplio, pudiendo acentuar las sucesivas líneas de acción del proyecto en las características propias de cada país, ciudad, entorno y escena artística, promocionando actividades destinadas a enriquecer su realidad cultural.

El resultado de este *mapeo* ha sido por un lado, el descubrimiento del trabajo de artistas de primer nivel prácticamente desconocidos en el otro ámbito geográfico del intercambio y, por el otro, la creación de una red en constante crecimiento que agrupa artistas, agentes culturales, instituciones y medios de comunicación. Esto permite establecer líneas de trabajo multidireccionales no sólo en lo geográfico sino también en lo cultural. Así desde 2007 se ha venido trabajando con los Centros de la AECID, instituciones culturales y académicas y programadores de ambos lados del Atlántico. En Europa: Instituto Cervantes, Casa de América, Casa Árabe, La Casa Encendida, Medialab-Prado (Ayuntamiento de Madrid), DA2 Salamanca, Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona, Ministerio de Cultura), Facultad de Bellas Artes de la UCM, festivales como OFFF (Lisboa), etc. En Sudamérica: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Alianza Francesa de Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires), Universidad del Litoral (Santa Fe, Argentina), Centro de Arte Chateau Carreras (Córdoba, Argentina), Festival Tsonami (Valparaíso, Chile), Planetario de San Pablo (Brasil), Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) (Morelia, México), etc.

De cara al futuro Experimentaclub LIMb0 quiere profundizar en el terreno de la cooperación cultural apoyando y dando visibilidad a otros proyectos artísticos, festivales, sellos y programaciones, con objeto de fortalecer en Iberoamérica la creación y difusión de estas disciplinas artísticas. También se pretende dar mayor soporte a los propios artistas por medio de becas, residencias, etc, que permitan que su trabajo pueda desarrollarse con los más avanzados medios tecnológicos, además de fomentar la internacionalización de su obra.

Por último, se continuará trabajando en la ampliación geográfica de la red, no sólo dentro del ámbito iberoamericano, sino también vinculándolo con otras regiones de Europa y Asia.

well as festivals like OFFF (Lisbon), etc; while their South American counterparts include: the Museum of Modern Art of Buenos Aires, the French Alliance of Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires), University of the Litoral (Santa Fe, Argentina), Chateau Carreras Arts Center (Córdoba, Argentina), Tsunami Festival (Valparaíso, Chile), Planetario de São Paulo (Brazil), Mexican Center for Music and Sound Arts (CMMAS) (Morelia, Mexico), etc.

As concerns future outlooks, Experimentaclub LIMbO intends making further inroads into cultural cooperation by supporting other artistic projects, festivals, labels and programs and contributing to enhancing their visibility with a view to strengthening the creation and diffusion of artistic disciplines in Ibero America. It is also expected to give greater support to the artists themselves through grants, residencies, and so on, so as to allow their work to be developed on the basis of state-of-the-art technological means, while still fostering the internationalization of such work. Last but not least, we will continue to work on expanding the boundaries of our network, not only in Ibero America but we would be keen on also forging bonds with other regions of Europe and Asia.

» 02. Entrevistas. Interviews

Elena Cabrera

» JAVIER PIÑANGO

“No hay nada que comprender: te gusta o no te gusta”

Javier Piñango es un *punk*, un transgresor y un experimentador. Nació en Madrid, capital de España, en 1962 y ha dedicado 25 años de su vida a pelear en la escena sonora desde distintos perfiles: músico, editor, productor, programador, periodista o *dj*.

Es director del festival Experimentaclub y de la empresa de difusión de la música experimental del mismo nombre. Piñango aporta el nombre de su proyecto al esfuerzo conjunto denominado Experimentaclub LIMb0, donde comparte empeño con Jorge Haro.

“There is nothing to understand: you like it or you do not”

Javier Piñango is a punk, a transgressor, someone who likes to experiment. Born in Madrid, the capital of Spain, in 1962, he has spent 25 years of his life striving on behalf of the development of the sound scene by serving on different roles: as a musician, editor, producer, programmer, journalist or even as a dj.

He is the director of the Experimentaclub festival as well as he chairs the namesake experimental music diffusion company. Piñango has contributed with his own project name to the Experimentaclub LIMb0 cooperative undertaking he shares with Jorge Haro.

¿Para qué necesitamos Experimentaclub LIMb0, un encuentro de música experimental, cuando se trata de un género tan difícil de comprender?

Quizá la respuesta más apropiada sea para que no se vuelvan a hacer preguntas como ésta.

What do we need Experimentaclub LIMb0, an experimental music project, for when it deals with a genre that is so difficult to understand?

Perhaps, the most suitable answer would be we need it to make sure this kind of question is never raised again.

¡Ese es un golpe duro!

Me explico: en primer lugar creo que “comprender” es un término confuso que se presta a malinterpretaciones. Cuando hablamos de música, sin más, debemos hablar bajo mi punto de vista de “reacción”. Y esa reacción puede ser de placer, rechazo, gusto, desagrado... Eso es lo importante. Si además hay un conocimiento del contexto que rodea tanto a la obra que se escucha como al autor a la hora de crearla, mejor que mejor para el oyente. Pero considero eso como un factor extra. Luego por tanto la “difícil comprensión” no es tal: te gusta o no. Te interesa o no.

That's a tough blow!

I'll explain myself: in the first place, I believe “understand” is a confusing word that gives rise to misunderstandings. When we speak about music, in my opinion, we should speak about “reaction”. This reaction could be pleasure, rejection, like, dislike... that's what really matters. If on top of that there is an awareness of the context surrounding both the piece to be listened to and the author at the time of creating it, so much the better for the listener. But I consider that an extra factor. In fact, such a “difficult-to-understand” idea does not exist. You are interested in it or you are not.

¿Interesa sólo a unos pocos?

No creo que la música experimental, así en bruto, con todas sus infinitas variantes, interese sólo a unos pocos. Si lo pensara no haría seguramente nada de lo que hago. Pienso que hay un público potencial mucho mayor de lo que se suele pensar. El problema radica en que ese público conozca esta música y el trabajo de estos artistas. Pero la experiencia me ha dado la razón durante estos años en el sentido de que con insistencia y poniéndolas a disposición del público, estas músicas pueden interesar a una gran minoría (o a una pequeña mayoría, como prefieras).

And, only a few people are interested in it?

I don't think that experimental music, in its unpolished condition, with all its unlimited variables may only interest a few. If it did, for sure I would not do any of things I do. I think there is a potential audience, i.e. much greater in number than people usually think. The issue lies in the fact that such audience should get to know about the existence of this type of music and of the work artists do. Over the years, I have learned from experience that when you persevere and keep making these types of music readily available to the public, they eventually crowd in a great minority (or a little majority, as you may like to call it).

La base de Experimentaclub LIMb0 es el intercambio iberoamericano. ¿Se transmiten los desequilibrios entre unos países y otros a través de la música?

Lo primero que impresiona al hablar de Iberoamérica es el ámbito geográfico. Para ser más precisos: las dimensiones. Por ejemplo, sólo Argentina podría equipararse en dimensiones a toda Centroeuropa. Es decir, hablamos de muchos países, regiones y contextos políticos y sociales. Y lógicamente todo

eso se refleja en el trabajo de los artistas: pese a contar posiblemente con referencias e influencias sonoras similares, no es igual el contexto de un artista ecuatoriano al de uno mexicano, español o argentino. Y eso se muestra no sólo en el sonido sino también en actitudes (estéticas y estratégicas): sellos, programaciones, festivales, etc. Por ejemplo en países como Perú o Ecuador hay una actitud por parte de los artistas sonoros mucho más ligada a la calle con todo lo que eso conlleva.

Experimentaclub LIMb0 es based on Ibero-American exchange. Are the unbalances among the different countries transmitted through music?

What strikes you first, when talking about Ibero-America is the geographic scope. Actually, I mean, specifically: the dimensions. For example, Argentina alone could be equated to the land extension of all Center Europe, I mean; we are talking about a lot of countries, regions, political and social contexts. And of course, all that is reflected in the artists' work, despite their basing on possibly similar sound references or influences. Thus, the context of an Ecuadorian artist is not the same as that of a Mexican, a Spanish or Argentine one. That is not only reflected in the music aspect but also in the attitudes they adopt (both in aesthetic and strategic terms): labels or programs creation, festivals organization and so on. For example in countries like Peru or Ecuador the attitude adopted by sound artists is featured by its closeness to everyday life and related aspects.

¿Funciona el intercambio sólo entre los conjuntos España y Latinoamérica o podemos entender que el sistema de intercambio de cultura se realiza también entre los diferentes países latinoamericanos?

En un principio el proyecto Experimentaclub LIMb0 arrancó como un puente entre continentes. Pero casi de forma inmediata se convirtió en una red multidireccional que permite que un artista mexicano pueda presentar por ejemplo su trabajo en Argentina o Chile, y viceversa, además de en España o Portugal. A ello hay que sumar la extensión del proyecto a países de fuera del ámbito geográfico del mismo, haciendo presentaciones de artistas iberoamericanos en Alemania o Suecia por ejemplo.

Does the exchange only occur between Spanish groups and their Latin-American counterparts? Or may the culture exchange system be assumed to occur at Latin-American countries level as well?

At the beginning the Experimentaclub LIMb0 project kicked off to stand as an intercontinental bridge but, shortly afterwards, it shifted into a multi-directional network that allowed e.g. an Mexican artist to present his work, not only in Spain or Portugal, but also in Argentina or Chile or vice versa apart from Spain or Portugal. On top of that, we have outstretched the project scope beyond its own geographic area, e.g. Ibero-American artists presenting their works in Germany or Sweden.

¿Cómo se articulan las redes de la industria musical de cada país, sus infraestructuras (discográficas, distribuidoras, medios de comunicación, tiendas, espacios...), con vuestro proyecto?

La red se va estableciendo con contactos en cada país que sirven para ligarnos a la escena experimental del mismo. Así trabajamos con programadores, festivales, sellos discográficos,

etc, estableciendo vínculos de colaboración. Digamos que hacen una intermediación entre artistas/públicos y Experimentaclub LIMbO. A ello hay que sumar también la red de Centros Culturales de la AECID, conectada con esa escena artística local, y otras instituciones culturales municipales y nacionales con las que trabajamos abordando programaciones conjuntas.

How does each country's music industry network and infrastructure (such as record companies, distributors, means of communication, stores, spaces...) articulate with your project?

The network gets established by means of contacts at individual country level, which help us forge bonds with each country's experimental community, thus allowing us to engage in collaborative endeavors with programmers, festivals, record labels, etc. Let's say this industry works as intermediaries between artists/public and Experimentaclub LIMbO. In addition to that, we have the AECID Cultural Centers network which is linked to the local artistic community, as well as other municipal and national cultural institutions with which we work on cooperative programs.

¿Están las diferentes escenas españolas lo suficientemente desarrolladas como para exportarlas a latinoamérica sin vergüenza?

Sinceramente, ojalá pudiéramos hablar de "escenas", así en plural, de un modo normalizado: festivales, salas, circuitos, sellos, etc. En ese sentido queda mucho por hacer para compararnos con otros países como Alemania, por ejemplo. Pero en este caso lo importante es el tema puramente artístico. Y en ese sentido creo que hay más y mejor de lo que *a priori* y por desconocimiento pudiera pensarse. Es cuestión de investigar. Y no hablo ya de los superconabidos nombres de siempre de la electrónica experimental nacional, sino de artistas como Miguel A García (Euskadi), Jazznoize (Murcia), Durán Vázquez o Xesús Valle (Galicia), por citar sólo algunos.

Are the different Spanish scenes developed enough so as to export them to Latin-America without being ashamed?

Honestly, I wish we could speak about the "scenes" in plural, as an everyday thing: festivals, showrooms, tours, labels, etc. There's still a lot to be done before we can compare ourselves with countries like Germany. But in this case, what matters most is the purely artistic issue. And in this sense, I reckon there is more and better stuff than we could have ever thought beforehand. It is a matter of engaging in research work. I'm not talking about the national experimental music consecrated names but about artists like Miguel A. García (Euskadi), Jazznoize (Murcia), Durán Vázquez or Xesús Valle (Galicia), just to mention a few.

¿En qué campos de las músicas españolas más arriesgadas están sucediendo los cambios más interesantes?

Para mí en el arte sonoro y en la improvisación asociada a medios electrónicos.

What areas of the most daring spanish music types are undergoing the most interesting changes?

Personally, I think, sound art and improvisation based on electronic devices.

Para los que desconozcan qué contiene, “arte sonoro” es una etiqueta poco sugerente, la verdad. ¿De qué otra manera se podría llamar para que no parezca aburrido y un neófito se anime a aventurarse en ese terreno?

Creo que hay muchos prejuicios con este tema y que en gran parte vienen derivados del *usar y tirar* en que se ha convertido la música popular. No podemos ni debemos aplicar aquí ni las recetas *fast food* de la industria musical ni los tópicos del *rock’n’roll way of life*. Esto es otra cosa. A ver, ¿alguien se hace cruces cuando hablamos de términos como arte contemporáneo, vídeo arte, etc.? Sin embargo, en cuanto el sonido entra en juego hay una tentación inmediata de asociarlo al *pop* en el sentido más estereotipado del término diversión. Bueno, el arte sonoro no es ni más ni menos aburrido o divertido que el arte contemporáneo, el vídeo arte, etcétera. En resumen, ¡fuera prejuicios!

For those who don't know about it, "sound art" really does not seem to be a very appealing name. How else could we call it so as not to sound dull and for a beginner to dare venture into these grounds?

There's a lot of prejudice regarding this subject, mostly derived from the *use-and-throw* culture, that is what popular music has become. We neither can nor should use the fast food recipes of the musical industry or *the rock'n'roll way of life subjects*. This is another story. For instance, does anybody cross him/herself when we speak about terms like contemporary art, video art, etc.? However, when sound comes in there is an immediate temptation to associate it with pop in the most stereotypical sense of the word *fun*. Well, sound art is neither more nor less boring than contemporary art, video art, etc. To recap, no more prejudices!

Hablando de diversión, ¿nunca te aburres en un concierto?

Millones de veces (por desgracia). En conciertos de música *pop*, *rock*, *jazz*, electrónica, contemporánea, renacentista... y, sí, también experimental... La música es aburrida o no desde la óptica subjetiva de cada uno. Por ejemplo a mí me parece que puede ser absolutamente excitante el silencio utilizado como elemento sonoro (algo que a algunos puede desquiciar y a otros aburrir sin remedio).

Talking about fun, don't you ever get bored at a concert?

A million times (unfortunately) at pop music, rock, jazz, electronic, contemporary or renaissance music concerts... and I admit, I do at experimental music ones, too... Music may be or may not be boring depending on each one's personal subjective perspective. For example, in my opinion, silence could be absolutely exciting when used as a sound element (something that may annoy some and bore others to death).

¿Qué le preguntarías a un espectador tras un concierto programado por Experimentaclub LIMb0?

Muy simple: ¿te gustó?

What would you ask anyone after attending an Experimentaclub LIMbO programmed concert?

Very simple, did you like it?

Si lo más avanzado sucede en el arte sonoro y en la improvisación electrónica, ¿en qué sectores crees que tenemos parálisis?

En la improvisación pura y dura, donde hay mucho coto cerrado y falta de apertura de orejas, y en la electroacústica, donde hay mucho academicismo, poca calle y una absoluta falta de percepción de lo que ocurre más allá de su palacio de cristal. Y extendería un poco esto al excesivo encorsetamiento que hay aún: me refiero a escenas artísticas experimentales que no sólo no se miran entre sí sino que se desprecian entre sí. Muy pobre y muy poco enriquecedor la verdad. También creo que hay una excesiva mitificación de algunos nombres (que sin duda tienen todo mi respeto) pero a los que se ha convertido en figuras de culto a cuya sombra parece no existir nada. Y esa visión no es en absoluto real.

If the most advanced trends occur in sound art and electronic improvisation, in which sectors do you think nothing is going on?

I guess those would be pure and tough improvisation, where the scope is too narrow and there fails to be enough ear openness, and electro acoustic, where there is too much academic practice, not enough everyday life contact, and a total lack of perception of what's going on beyond their crystal palace. I would expand the above concepts to additionally include the still excessive strapping of some expressions, by this I mean some artistic experimental trends that not only fail to appreciate one another but instead despise each other. That's very dull, and certainly not very enriching to tell you the truth. I also believe some names are considered myths (and who, undoubtedly, I hold in respect) that have become cult figures, but in whose shade nothing grows.

And that vision is not real at all.

¿Has reflexionado sobre cuál es la mejor manera de contar la experiencia iberoamericana al mundo? ¿Cómo hacer interesante la experimentación sonora de un colombiano en Vietnam? Por poner un ejemplo de culturas muy distanciadas. ¿No ha de ir la transmisión de la música unida a la explicación de la cultura y la historia de su ciudad o su país?

Sí y no. La música, el sonido, es un lenguaje universal y como tal no tiene por qué tener fronteras cuando hablamos de su escucha física. Pero indudablemente el conocimiento del contexto cultural de un artista ayuda a enriquecer esa misma escucha. Digamos que sirve para dar contestación a unos cuantos porqués, cómo y para qué. Por eso siempre es bueno que al hablar de música precisamente se haga eso mismo, hablar de música. La palabra, la información, ocupa por esa razón una parte fundamental entre los objetivos de este proyecto.

Have you reflected on what the best way to tell the world about the Ibero-American experience would be? How can you raise the interest of people from Vietnam in a colombian musician? Just to give an example of very distant cultures. Shouldn't the transmission of music go hand

in hand with the explanation of their culture, the history of their city or country?

Could be or could be not. Music and sound are universal languages and as such they shouldn't be restricted when it comes to the physical listening aspect of music. However, there is no doubt that learning about the artist's cultural background helps enrich the listening process. Let's say that it is helpful in order to give some sort of an answer to so many why/how/what for questions. For that matter, when speaking about music it is always advisable that you do just that, speak about music. Words and information are part and parcel among these project aims.

¿Crees en la globalización o en la localización?

En la globalización como realidad innegable en la era de Internet. En la localización en el sentido de que hay que democratizar este mundo global dando las mismas oportunidades reales de exposición, conocimiento y respeto a unas regiones y a otras.

Do you believe in globalization or localization?

In globalization, as an undeniable reality in the Internet age. In localization, in the sense that we have to democratize this global world by giving all regions equality of opportunities in terms of exposure, knowledge and respect.

¿Cómo llegan los programadores de Experimentaclub LIMb0 hasta los creadores más interesantes?

A medida que la red aumenta y se establecen vínculos con nuevos países a través del contacto con sellos, festivales, etc, se va investigando de forma natural la escena artística de ese país. Por otro lado, estos tres años de trabajo han hecho que el proyecto sea lo suficientemente conocido en Iberoamérica como para que sean los propios artistas los que lleguen, en muchos casos, hasta nosotros.

How do Experimentaclub LIMb0 programmers reach the most interesting creators?

As the network grows and the ties with new countries get established through labels, festivals, etc, the country-specific artistic scene is being explored in a natural way. On the other hand, these three years of work have rendered the project as popular in Ibero-America as to allow artists themselves to be the ones to approach us in a lot of cases.

Tú, que vienes del *punk*, imagino que rastrearás los restos del espíritu *punk*, como si fueran rastros de carmín, en los programas de Experimentaclub LIMb0 ¿Los encuentras? Lo encuentro en actitudes. En el hágaselo usted mismo, en ir contracorriente, en asumir el ruido como un ingrediente natural en la cocina sonora de muchos artistas, en la *cabezonería* necesaria para por ejemplo crear y gestionar proyectos como éste.

Given your punk background, I imagine you may trace the remains of the punk spirit as if they were lipstick traces, in the Experimentaclub program. Would you say you have succeeded in finding them?

I can find them in attitudes, maybe in the do-it-yourself concept, in going against the mainstream,

in considering noise as a natural ingredient in many artists concoction, and even in that touch of stubbornness required to create and manage projects like this.

¿Cómo entiendes la relación de la cultura visual con la música? ¿Qué es ser audiovisual en el 2010?

Particularmente creo en un concepto interdisciplinar, transversal, del arte y la cultura que lógicamente tiene mucho que ver con la tecnología. Y eso me lleva a entender la conexión ya casi intuitiva que puede establecerse no sólo entre sonido e imagen, sino también entre sonido y danza, sonido y palabra o sonido y arquitectura, y entre todas entre sí. Pero como no soy dogmático de nada, también creo que es perfectamente lógico el trabajo puro en un único medio.

How do you account for the relationship between visual culture and music? What does it mean to be an audiovisual artist in 2010?

I particularly believe it is a cross-functional, transverse concept of art and culture which, logically speaking, has a lot to do with technology. And that leads me to understand the almost intuitive connection that could be established not only between sound and image, but between sound and dance, sound and words, sound and architecture and those paired feasible interconnections. But as I'm not dogmatic in any way, I also believe that pure work, in just one means, is perfectly logical.

¿Defiende Experimentaclub LIMb0 la cultura libre?

En mi caso defiende el libre acceso a la cultura tanto para público como para artistas. Esto, que parece incontestable, tiene muchas lecturas. El público tiene derecho a recibir toda manifestación artística que se produzca en los mismos términos en los que se ha planteado por parte del artista. Si el artista regala su música tiene derecho a hacerlo y el público a disfrutar de su trabajo en similares términos. Pero también creo que hay que relanzar la idea de que el arte no debe ser gratuito por decreto. Lo que resulta inaceptable es el papel que se atribuyen agentes externos al eje artista/público (llámense sociedades de gestión, promotores, la industria cultural, etc.) como reguladores de las condiciones en que esa transmisión cultural deba producirse.

Does Experimentaclub LIMb0 defend free culture?

I particularly stand up for free access to culture for both public and artists. Though this may appear as unquestionable it may have several different interpretations. Audiences have the right to receive any kind of artistic manifestation as may have been produced by an artist in the same conditions set forth by such artist. If the artist decides to give his music away he/she has the right to do so and the audience can enjoy his/her work accordingly. However, I sustain that we have to restate the idea that art should not be made free by an executive order. What seems unacceptable to me is the role of players outside the artist/audience axis (whether management partnerships, promoters, the cultural industry, etc.), as regulators of the conditions that should be met for this cultural transmission to occur.

Hablemos de dinero. ¿Podría existir Experimentaclub LIMb0 sin el apoyo económico de la AECID (Agencia Española para la Cooperación Internacional para el Desarrollo)?

Difícilmente. Podría existir pero indudablemente de un modo mucho más modesto. Creo que cuando hablamos de proyectos internacionales de cooperación cultural e intercambio artístico, y especialmente por lo que conlleva de social lo que hay tras el término “cooperación”, hay que asumir que son necesarias las ayudas institucionales. Y diría más, no sólo creo que sean necesarias sino que pienso que son la única garantía para que por encima de la rentabilidad y comercialidad prevalezca la calidad y el carácter innovador y experimental de las propuestas artísticas.

Let's do some money talk, could Experimentaclub LIMb0 exist without AECID's (The Spanish Agency of International Development Cooperation) economic support?

I guess it would hardly exist. It could still exist, but of course, much more modestly. I think that when we talk about culture of artistic exchange international cooperation projects -especially considering the social aspect underlying the term “cooperation”- we have to admit that institutional aid is really necessary. And I would go even further to say that not only they are merely necessary but also the only guarantee of quality, innovation and experimentation for artistic proposals to prevail over profitability and trading.

» **Javier Piñango** (Madrid, 1962)

<http://experimentaclub.com>

<http://myspace.com/experimentaclub>

<http://experimentaclub.com/data/druhb>

<http://myspace.com/druhb>

<http://myspace.com/ankitonermetamars>

<http://myspace.com/klangmusica>

Es director del festival internacional de música experimental Experimentaclub y del proyecto de difusión y promoción de música experimental del mismo nombre. Además es co-director del proyecto iberoamericano de intercambio artístico y cooperación cultural Experimentaclub LIMbO.

Lleva veinticinco años trabajando en la escena sonora de vanguardia española desde diferentes frentes: como músico, programador cultural, creador de sellos discográficos, DJ, periodista musical. En 1989 creó el sello discográfico Triquinoise Producciones junto a Jaime Munárriz y Esther Berdión. Más tarde, ya en 1992, fundaría el sello Por Caridad producciones (junto a Ajo y Javier Colis), siendo entonces también uno de los responsables de la publicación Noise Club.

Como músico Javier Piñango formó parte a finales de los 80 y primeros 90 de Cerdos y más tarde, en 1992, fundó junto a Ajo y Javier Colis Mil Dolores Pequeños y en 1994 Destroy Mercedes junto a Jaime Munárriz. En 1999 crea Druhb, también junto a Munárriz, proyecto electrónico con el que edita en 2002 un primer CD bajo el título de "Cone Of Silence" (Geometrik). Su último trabajo publicado como Druhb es "Variationen" (exp_net) en 2007. Javier Piñango forma parte también del dúo Ankitoner Metamars, junto al ex-cantante de Superelvis Anki Toner, con dos discos editados hasta la fecha.

En la actualidad compagina estos proyectos con uno nuevo bajo el nombre de Klang!, junto al argentino Jorge Haro. También trabaja en solitario en una serie de piezas sonoras específicamente hechas para directo bajo el título genérico de *i.r.real*.

He works as director of the Experimentaclub international experimental music festival as well as he directs the namesake experimental music diffusion and promotion project. Besides, he is the coordinator of the Experimentaclub LIMbO Ibero-American artistic exchange and cultural cooperation project.

He has been working in the Spanish avant-guard sound field for twenty five years in the manifold roles comprising it: e.g. as a musician, cultural programmer, record label creator, DJ and music journalist. In 1989, he founded theTriquinoise Production record label along with Jaime Munárriz and Esther Berdión. Later, in 1992, while in charge of the Noise Club journal, he created the Por Caridad (for the sake of Charity Productions)label (together with Ajo and Javier Colis) he was at that time responsible for the release of Noise Club.

As a musician the late 80's and early 90's found Javier Piñango as a member of Cerdos (Pigs) and later, in 1992, together with Ajo and Javier Colis, he founded Mil Dolores Pequeños (A thousand soft pains), which was subsequently followed by his foundation of Destroy Mercedes with Jaime Munárriz in 1994. Once again in collaboration with Munárriz, he created Druhb in 1999 the electronic project springboarding the 2002 release of his first CD entitled "Cone Of Silence" (Geometrik). His latest released with Druhb is "Variationen" (exp_net) in 2007. Along with the Superelvis former singer Anki Toner, Javier Piñango is also part of Ankitoner Metamars duet counting two CDs released up to date.

He is currently in charge of coordinating these projects as well as a new one under the name of Klang!, in cooperation with the Argentine musician Jorge Haro. He additionally works on his own on a series of sound pieces specifically made for direct/live performances under the generic name of *i.r.real*.

» JORGE HARO

“Si el estado se torna ciego, sordo y mudo habrá un discurso único”

Jorge Haro es un investigador, un hombre clásico, un caballero del sonido. Le interesa cuando la onda se hace luz y la música se comunica con lo material. Nacido en Buenos Aires, capital de Argentina, en 1963, se dedica también a dirigir el Fin del Mundo. Sí, a pesar de su delicadeza, Haro prepara un apocalipsis, del que también forma parte un Laboratorio de Investigaciones Multidisciplinarias de buenos aires, cuyas siglas, LIMb0, cede para el proyecto conjunto Experimentaclub LIMb0 que dirige junto a Javier Piñango.

“If the State goes blind, deaf and mute, there would only be one discourse”

Jorge Haro is a researcher, a classical man, a *knight* of sound. He finds delight in sound waves becoming light and music establishing bonds with material stuff. Born in Buenos Aires, capital of Argentina, in 1963, he is also in charge of running “Fin del Mundo”. Yes, despite his delicate manners, Haro is preparing an apocalypses, which the buenos aires Laboratory of Multidisciplinary research -also known under the LIMb0 acronym-, is a part of. LIMb0 contributes its acronym to the Experimentaclub LIMb0 joint project he leads together with Javier Piñango.

¿Para qué necesitamos un encuentro de música experimental cuando se trata de un género tan difícil de comprender?

Para dar cuenta de un mundo amplio, complejo y fascinante. No se trata de comprender sino de tener una experiencia no reglamentada, sin estereotipos.

Experimental music is a very difficult genre to understand, why do we need a meeting of experimental music artists?

To account for a broad, complex and fascinating world. It is not about understanding, it is about having an experience with no rules and no stereotypes.

Pero esta música interesa sólo a unos pocos.

En relación a la palabra interés diría que los términos “poco” o “mucho” dependen de un sistema de valores y eso los relativiza. Las actividades ligadas al arte sonoro y la música experimental en muchos casos orbitan el mundo del arte contemporáneo, es decir, no son populares pero tampoco son necesariamente un *ghetto*. Los espacios de representación suelen ser los del circuito del arte (museos, centros culturales, espacios públicos, etc.) y tienen público, lo que sucede es que los medios de comunicación, por lo general, tienen poco o ningún interés en difundirlas (por desconocimiento, intereses económicos o por desidia), lo que hace que, a nivel mediático, la acción sea casi invisible.

But this music interests only a handful of people.

Regarding the term “interest”, I would say that quantifiers like “a little” or “a lot” are based on a value system and that makes them relative. The activities in connection with sound art or experimental music in many cases spin around the contemporary art world, I mean, they are not popular but it doesn’t necessarily mean that they make up a ghetto. The performance venues are usually the art circuit ones (such as museums, cultural centers, public spaces, etc) and they have their own audiences. In general, the case is that the means of communication are little or not at all interested in spreading them (due to lack of knowledge, economic interest or contempt) all of which causes this action to go unnoticed at media level.

A mí me parece que “arte sonoro” es una etiqueta poco sugerente. ¿De qué otra manera se le podría llamar para que no parezca aburrido y un neófito se anime a aventurarse en ese terreno?

A mí me gusta mucho la etiqueta arte sonoro. Es amplia y profunda. Además implica la idea de *intermedia* y de hacer interdisciplinario. Los humanos somos los que le sumamos aburrimiento a las cosas. Yo no trabajo para que la gente no se aburra. Sería muy pretencioso de mi parte y además no me parece justo privarnos de esa sensación tan humana. Nos podemos aburrir con arte sonoro, música *pop*, Bach o al respirar cada día.

To my mind, “sound art” is not a very appealing name. How else could we call it so as not to sound dull and to allow a beginner to dare venture into these grounds?

I really like the name “sound art” very much. It is comprehensive and deep-reaching. Besides, it conveys the inter media and interdisciplinary cooperative work ideas. It is us, human beings, who bring boredom to things. It is not my job to amuse people. It would be pretentious from my side, and I don’t think it is fair to deprive ourselves of such a human feeling. Boredom may be felt when listening to sound art, pop music, Bach or even when breathing every day.

¿Tú mismo te aburres en algún concierto?

¡Claro que sí! No encuentro ningún problema en eso.

Do you ever get bored at a concert

Of course I do! I don’t find anything wrong with that.

¿Qué le preguntarías a un espectador, aburrido o extasiado, tras un concierto de Experimentaclub LIMb0?

En general no pregunto, prefiero escuchar. Suele haber comentarios interesantes y otras veces no se dice nada. Me interesa cuando esto último sucede porque estas propuestas, como la mayoría de la música instrumental de concierto, son difíciles de verbalizar. La experimentación en un concierto de Experimentaclub LIMb0 no es patrimonio del que propone o propaga sino también del que escucha y experimenta con sus sentidos, buscando nuevas formas de percepción que alteren el proceso cognitivo.

What would you ask a bored or excited spectator after an Experimentaclub LIMb0 concert?
In general, I don't ask, I prefer to listen. There are usually interesting comments, and sometimes people just say nothing. I like it when the latter happens because these proposals, like most instrumental music concerts, are difficult to put into words. The experience at an Experimentaclub LIMb0 concert is not proprietary of the one who puts forward the proposal or spreads it but also of the one who listens and experiences with his/her senses. People are looking for new ways of perception to alter their cognitive process.

Una parte importante de la programación de Experimentaclub LIMb0 es audiovisual. ¿Qué es ser audiovisual en el 2010?

Ser audiovisual o interdisciplinario no es nada nuevo. La idea de *intermedia*, de un cruce entre los medios expresivos y de producción, fue esbozada por Dick Higgins -un artista Fluxus- en la década del 60. Está claro entonces que "lo que cruza" domina el hacer artístico contemporáneo. Es habitual que artistas que vienen del sonido produzcan sus videos, diseñen sus páginas *web*, etc. O que artistas formados visualmente "pinchen" música o monten instalaciones sonoras. Esto ya está absolutamente incorporado, es parte de la praxis contemporánea.

Audiovisual activities are an important part of the Experimentaclub LIMb0 program. What does it mean to be an audiovisual artist in 2010?
To be an audiovisual or multidisciplinary artist is nothing new. The intermedia idea, that is, a crossing between expressive and production means was first drafted by Dick Higgins -a Fluxus artist- in the 60's. It is clear then, that this crossing prevails over contemporary art. Typically, sound artists produce their own videos; design their own web pages, etc; while those coming from visual arena "play music" or set up sound installations. Now, this is totally incorporated into the contemporary praxis as an integral part of it.

¿Dónde crees que están sucediendo los cambios más arriesgados en la música experimental latinoamericana?

Quedé muy impresionado con algunos artistas peruanos, el caso de Christian Gallarreta, César Gabriel Castillo Agüero, Rolando Apolo, Paruro, Wider González Agreda. Gente que

trabaja con *software* libre, *circuit bending*, desechos tecnológicos y que ocupa las calles para hacer música experimental. Encontramos escenas arriesgadas en distintos países (México, Colombia, Brasil, Argentina, Ecuador, etc.) Desde mi punto de vista un cambio muy importante es que se han vencido viejos prejuicios y, hoy por hoy, conviven autodidactas con académicos, jóvenes y consagrados donde lo interdisciplinario cruza el horizonte hacia un universo de heterogeneidad.

Where do you think the most daring changes are taking place in the Latin-American experimental music arena?

I was taken aback by some Peruvian artists like Christian Gallarreta, César Gabriel Castillo Agüero, Rolando Apolo, Paruro, Wider González Agreda. People that work with free *software*, *circuit bending* and technological waste and take to the streets to make experimental music. We have found daring scenes in different countries (Mexico, Colombia, Brazil, Argentina, Ecuador, etc.) In my opinion, a major change is the fact that old prejudices have been overcome, and today self-taught artists co-exist with academic ones, and the young with the consecrated, and thus the interdisciplinary aspects crosses the line and heads towards a heterogeneous universe.

¿Dónde hay una mayor parálisis?

En los países más postergados, social y económicamente. Aquellos que han sufrido dictaduras largas y penosas, vaciamiento económico, sometimiento..., esto último le compete a gran parte de América Latina pero en algunos países ha sido más devastador que en otros. De todas formas, siempre hay alguien trabajando por aislado que esté. Es curioso, hay artistas que desde un contexto de mucha precariedad llegan a resultados similares a los que tienen acceso irrestricto a los medios de producción más sofisticados y a la información. ¿Por qué será?

And where has it come to a halt?

I would say in those countries which have fallen socially and economically behind. Those countries that have endured long and painful dictatorships, economic plundering, subjugation... and this applies to most of Latin-America but I'm afraid that it has been worse in some countries than in others. Anyway, there is always someone at work, no matter how isolated he/she might be. It is weird, but there are artists that come from very rough contexts whose achieved results may be equated to the ones of those who have unrestricted access to the most sophisticated production and information means. I wonder why.

¿Podría existir Experimentaclub LIMb0 sin el apoyo económico de la AECID?

Esta pregunta apunta a la médula del proyecto. Creemos profundamente en la presencia del estado en la actividad cultural. Si el estado pierde su espacio y se torna ciego, sordo y mudo habrá un discurso único, que apuntará casi con exclusividad a los beneficios económicos, las cuotas de mercado y al control. Podríamos trabajar sin el apoyo de un gobierno pero sería mucho más difícil. Si pensamos además que el proyecto tiene su eje en el intercambio, la

cooperación, en articular lazos -entre instituciones, organismos no gubernamentales, etc.- y en hacer visible la producción de artistas de una región que está en vías de desarrollo, los objetivos en común con la AECID son evidentes.

Could Experimentaclub LIMb0 exist without AECID's economic support?

This question is aimed at the core of the project. We strongly believe in the State involvement in cultural activity. If the State gives its space away its space and becomes blind, deaf or mute, there would be a unique discourse which would almost invariably be aimed at economic benefits, market quotas and control. We might still operate on no governmental support, but it would be really harsh. If we think that the project underpinnings are exchange, cooperation and the forging of ties among institutions, NGO's, etc, as well as contributing towards the visibility of the production of an artist coming from a developing region, then AECID's objectives and ours are clearly the same.

Como acabas de decir, la base de Experimentaclub LIMb0 es el intercambio iberoamericano. ¿Se transmiten los desequilibrios entre unos países y otros a través de la música?

Sí, sobre todo en lo que tiene que ver con la tradición musical y la formación artística. Hay países que tienen más formación e información que otros. La razón de estas diferencias es la historia política, social, económica y cultural de cada país. Por citar un ejemplo: en el año 2008 dimos un doble concierto, acusmático y audiovisual, con Jorge Castro [aka Fisternei] en el Centro Cultural de España de Asunción del Paraguay y, según nos contaron, era la primera vez que se hacía un concierto de ese tipo en esa ciudad. Esta vivencia contrasta fuertemente con la tradición de música electroacústica y experimental que tienen Argentina, España, México o Brasil.

As you have just stated, Experimentaclub LIMb0 is based on Ibero-American exchange. Are the unbalances among the different countries transmitted through music?

Yes, especially in music tradition and artistic training related matters. Some countries feature higher training levels and more readily availability of information. The reason for these differences lies in each country's political, social, economic and cultural history. Just as an example, in 2008 we gave a double concert, I mean acousmatic and audiovisual, along with Jorge Castro [aka Fisternei] at the Spanish Cultural Center of Asunción del Paraguay and according to what we were told, that was the first time ever such a concert took place in the city. This experience strongly contrasts the electroacoustic and experimental music featured by Argentina, Spain, Mexico or Brazil.

¿Funciona el intercambio sólo entre los conjuntos de España y Latinoamérica o podemos entender que el sistema de intercambio de cultura se realiza también entre los diferentes países latinoamericanos?

Funciona en todos los sentidos. Ese es uno de los logros más importantes del proyecto. Lo bueno es que notamos que hay movimientos paralelos y simultáneos y que de alguna

manera se ha despertado un interés por el intercambio, por conocer lo que se está haciendo en distintas ciudades latinoamericanas. Esto ha establecido nodos en distintos puntos de la región. Hasta hace un tiempo los artistas iberoamericanos nos conocíamos, casi siempre, en los países centrales. Esto está cambiando, ahora podemos encontrarnos, intercambiar experiencias y realizaciones artísticas no sólo en las grandes ciudades iberoamericanas como Bogotá, México, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Barcelona, San Pablo, Madrid, Montevideo o Córdoba sino también en Valencia, Manizales, Morelia, Salamanca, Valparaíso o Diamantina.

Does the exchange only occur between Spanish groups and their Latin-American counterparts? Or may the culture exchange system be assumed to occur at Latin-American countries level as well?

It works in every sense. That is one of the top project achievements. Something positive we have noticed is the development of parallel and simultaneous movements on the one hand, and, on the other, that the interest in exchange has somehow awakened, as well as has the urge to learn about other Latin-American cities activities. This has given rise to nodes located throughout the region. Not long ago, we, Latin-American artists, used to meet in central countries. This is changing, and today we can meet for experience exchange and artistic performances purposes not only in the big Ibero-American cities like Bogota, Mexico, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Barcelona, São Paulo, Madrid, Montevideo or Córdoba but also in Valencia, Manizales, Morelia, Salamanca, Valparaíso or Diamantina.

¿Cómo se articulan las redes de la industria musical de cada país con el proyecto?

En cada sitio que visitamos u ofrecemos programación tenemos contacto con los miembros activos de la red. Una red que se ha ido construyendo con distintos actores a lo largo de los años y que reúne distintos perfiles profesiones: artistas, gestores, productores, directores de sellos discográficos, críticos, organizadores, etc. Aquí hay mucho camino por recorrer, mucho trabajo pendiente, ya que para que el tejido funcione y genere más nodos y actividad es necesario potenciar y articular de forma fluida y sustentable las conexiones. En ese sentido, la red de Centros Culturales de España funcionan como un centro gravitacional que permite reunirnos y relacionarnos.

How does each country's music industry network and infrastructure (such as record companies, distributors, means of communication, stores, spaces...) articulate with your project?

We keep close contact with the active members of the network in all the places we visit or offer our program. This network has grown over the years through the action of the different players and currently gathers people from several professional profiles: artists, managers, producers, record label directors, critics, organizers, and so on. There is a long way to go, a lot of work to do in this area. For the weaving of the network to work effectively and to generate more nodes, it is necessary to empower and articulate these connections in a fluent and sustainable way. In this line, the Spanish Cultural Centers network stand as some sort of a hub that allows us to meet and forge bonds with each other.

¿Has reflexionado sobre cuál es la mejor manera de contar la experiencia iberoamericana al mundo? ¿No ha de ir la transmisión de la música unida a la explicación de la cultura y la historia de su ciudad o su país?

Hay cosas que no son necesarias de explicar porque son propias de la cultura que las ha generado y eso hace la diferencia, es su valor agregado. Entiendo que más allá de lo universal que pueda ser el discurso del arte sonoro y la música experimental hay perfiles artísticos propios, localizados, que son producto de haber vivido, respirado, comido, odiado y amado en una ciudad, país o región. Partiendo de esto, creemos que la mejor manera de contar la experiencia iberoamericana en otras partes del mundo es a partir de la difusión de obras, conferencias, talleres o publicaciones.

Have you reflected on what the best way to tell the world about the Ibero-American experience would be? Shouldn't the transmission of music go hand in hand with the explanation of their culture, the history of their city or country?

There are things that need no explanation because they are at the core of the originating culture, and that makes the difference; it is their added value. I know that beyond the universal scope of the discourse on sound art and experimental music there are particular and local artistic profiles derived from the facts of having lived, breathed, eaten hated or loved a certain city, country or region. Based on that, we feel that the best way to let the other parts of the world know about the Ibero-American experience is through the diffusion of work, conferences, workshops and publications.

¿Existen diferentes velocidades en los distintos países que participan en Experimentaclub LIMb0?

Está claro que hay una relación directa entre grandes urbes, población y producción. En este sentido hay un eje de norte a sur integrado por Ciudad de México, San Pablo y Buenos Aires. Pero también he encontrado mucho interés y actividad en Bogotá y en Lima, lo mismo que en ciudades más pequeñas como Valparaíso o Manizales.

Would you say the various countries involved in the Experimentaclub LIMb0 project move in their own different paces?

It is clear that big cities, population and production are intimately related concepts, there is a north-south axis comprising the cities of Mexico, São Paulo and Buenos Aires. However, Bogota and Lima, as well as other minor cities like Valparaíso and Manizales have also shown great interest and have evidenced a high activity level.

¿Cómo funciona el *underground* en latinoamérica? ¿Hay redes de creadores, de intercambio de música?

A mí no me gusta mucho la palabra *underground* porque está un tanto pasada de moda y es confusa. Además, ¡hay tanto *mainstream* con etiqueta *underground* en la industria cultural!

How does the underground movement work in Latin-America? Are there creators and music exchange networks?

I am not particularly keen on the word underground because it is a bit old-fashioned and confusing. Besides, there is so much mainstream in the cultural industry under the name of "underground"!

Es que en España la hemos vuelto a poner de moda, quizás como reacción a la etiqueta independiente, que ya no significa nada.

Creo que en Latinoamérica hay muchos artistas que buscan alternativas para gestionar su obra pero sin dejar de tener en cuenta lo institucional, como así también el sótano oscuro que románticamente se relaciona con el *underground*. Creo que actualmente todo está mezclado y que lo que antes entendíamos como *underground* hoy es, claramente, autogestión. Hay muchos ejemplos de esto en Latinoamérica, el sello Aloardi en Lima, el ciclo Instantes Sonoros en Buenos Aires y un largo etcétera.

The thing is that in Spain it has become fashionable again, perhaps as a reaction against the "independent" title, which has proven no longer meaningful.

I think in Latin-America there are a lot of artists looking for alternatives to manage their work without disregarding the institutional aspects or the dark basement, in romantic terms related to the underground. I reckon everything is mixed up today and what we previously considered underground; nowadays is clearly self-management. There are plenty of examples of this in Latin-America, the Aloardi label in Lima, *Instantes Sonoros* in Buenos Aires and a so on and so forth.

¿Crees en la globalización o en la localización?

En ambas cosas. Hay aspectos positivos y negativos en cada uno de esos conceptos. Creo que lo mejor es una síntesis, una ecuación posible que se relacione orgánicamente con el contexto. ¿Se puede negar la importancia de las redes sociales en el mundo globalizado? ¿Se puede negar lo innato de la cultura de un país en la obra de un artista?

Do you believe in globalization or in localization?

Yes, in both. There are positive and negative aspects in both concepts. I believe what we should best aim at achieving is a synthesis, that is, a feasible equation to organically relate to the context. Are we in a position to deny the importance of social networks in a globalized world? Are we in a position to deny the innate footprint of a culture in the work of an artist?

¿Defiende Experimentaclub LIMb0 la cultura libre?

Por supuesto, pero también defendemos ser profesionales y vivir de nuestro trabajo. Desde mi punto de vista la idea de la cultura libre pasa por sacarse de encima a las corporaciones que por mucho tiempo han decidido sobre lo que tenemos que ver, escuchar o leer, y por la circulación de la obra a través de las redes sociales o los soportes tradicionales, cuya responsabilidad, en el más amplio sentido de la palabra, es pura y exclusivamente del artista. Sin dudas, el conocimiento es un capital enorme, del que muy pocos políticos dan cuenta o se toman el trabajo de atender y entender. No por nada es que las corporaciones estén tan interesadas en privatizar el conocimiento.

Does Experimentaclub LIMb0 defend free culture?

Of course, but we also uphold our status as professionals and our ambition to earn our living out of our work. In my opinion, free culture is about getting rid of the corporations that have for so long decided what we were supposed to see, listen, or read, and it is also about disseminating an art work through either social networks or traditional supports, whose responsibility, in the broad sense of the word, lies purely and exclusively on the artist. Knowledge is undoubtedly an enormous capital; few politicians notice that or understand its importance. No wonder corporations are so interested in privatizing knowledge.

¿Cómo se entiende la cultura libre en Latinoamérica?

De una forma distinta a la de los países centrales. En Latinoamérica no solo se trata de control o de intereses económicos sino también de supervivencia. Por ejemplo: los *net-labels* latinoamericanos no solo difunden obra con licencias *Creative Commons* porque creen en la libre circulación de información, sino también porque es una forma de hacer visible, para América y el mundo, una producción que, por lo general, los países centrales niegan u omiten. Esto mismo les cabe a muchos países europeos como Portugal, Grecia, lo que eran los países del este y, en menor medida, España.

How is free culture understood in Latin-America?

Very differently from the way central countries do. In Latin-America it is not only about control or economic interests but also about survival. E.g.: Latin-American net-labels spread works through *Creative Commons* licenses because they believe in the free flow of information but also because it is a way of helping towards the visibility of a production in America and the world, which would otherwise be denied or neglected. This same scenario applies to European countries like, Portugal, Greece and former Eastern European countries, as well as to Spain, though to a lesser extent.

Hablando de difusión de la información, ¿cómo llegan los programadores de Experimentaclub LIMb0 hasta los creadores más interesantes?

A través de un trabajo de investigación y de la utilización de la red que hemos generando. En ocasiones el trabajo se hace *in situ*, (Paraguay, Colombia y Chile, por ejemplo) y en otros a través de la red. Comento un caso: una región de Latinoamérica en la que nos falta trabajar es la zona central. Queríamos incorporar una obra en el CD que acompaña a este libro de un artista de Centroamérica. Si bien tenemos discos e información de artistas de allí decidimos consultar a Rodrigo Sigal, director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), y el nos recomendó muy especialmente a Otto Castro de Costa Rica. Pues bien, esa es otra forma de llegar, la red tiene faros en distintos nodos que aportan información y conocimiento.

Talking about information diffusion, how do Experimentaclub LIMb0 programmers reach the most interesting creators?

Through research and as well as through the network we have created. Sometimes, it is done on the spot (e.g. in Paraguay, Colombia and Chile) and some other times through the network. I'll tell you about a case: one Latin-American region still in need of further work is the central one. We wanted to add a Central American artist's piece of work onto the CD accompanying this book. Even though we have records and information about artists there, we decided to ask Rodrigo Sigal, director of the Mexican Center for Music and Sound Arts (CMMAS), whose particular recommendation eventually led us to Otto Castro, from Costa Rica. So, there you have another way to approach artists. The network has some sort of beacons in different nodes that provide us with information and knowledge.

Tú, que vienes del *pop*...

Yo no vengo del *pop*. Mi formación es clásica, de conservatorio, y en un momento me extravié en el *pop*.

You that come from pop...

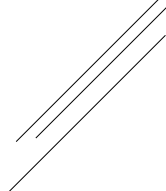
I don't come from pop. My training is classical, conservatory-style and at one point I misstepped into pop.

¿Y encuentras algún rastro del pop aquel de tu extravío en los programas de Experimentaclub LIMb0?

No me interesa esa cultura más que como un álbum de fotos, un VHS o viejas cintas de casete, es decir: soportes que me permiten recordar lo vivido. No encuentro residuos *pop* en nuestro trabajo pero no tengo dudas que los debe haber: todo deja su huella...

And do find any pop traces from those misstepping times in Experimentaclub LIMb0 programs?

I'm only interested in that culture as a photo album, a VHS or old tapes i.e.: technological devices that remind me of what I lived. I don't find any traces of pop in our job, but I guess there might be some: everything leaves a mark...



» **Jorge Haro** (Buenos Aires, 1963)

<http://jorgeharo.com.ar>

<http://myspace.com/jorgeharomusic>

Compositor, artista sonoro y audiovisual. Investiga en el campo de la música experimental, las piezas audiovisuales y las instalaciones sonoras.

Ha editado trabajos discográficos individuales, en colaboración y en compilaciones internacionales. Realizó conciertos acusmáticos, conciertos audiovisuales, instalaciones y exhibiciones en distintos países de América y Europa. Compuso piezas de audio con Francisco López/Absolute Noise Ensemble, Zbigniew Karkowski, Mitchell Akiyama, Sergi Jordà y 1605munro, entre otros artistas. Ha participado en distintos festivales internacionales, entre los que pueden destacarse: Festival Internacional de la Imagen (Colombia), Unsound Festival (Polonia), Experimentaclub (España), Shift Festival (Suiza), Shype (Brasil), Contacto (Perú), Ertz (España), Observatori (España), Champ Libre (Canadá), LEM (España), Sónar (España), Internationale Filmmusik Biennale (Alemania), entre otros.

Es director del ciclo Conciertos en el LIMb0 del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, co-director del *site* Fin del mundo y del proyecto de intercambio artístico y de cooperación cultural Experimentaclub LIMb0. Entre los años 2007 y 2009 fue co-director del sello Sudamérica Electrónica. Es docente en carreras de diseño audiovisual en la Universidad de Palermo (Buenos Aires) y en las carreras Gestión para las Artes y la Cultura y Licenciatura en Políticas y Administración de la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Provincia de Buenos Aires).

A composer, sound and audiovisual artist, he is engaged in experimental music, audiovisual pieces and sound installations research.

He has released individual recording works in collaboration with other artists and has taken part in international compilations. He has given acousmatic and audiovisual concerts, while he has additionally arranged related installations and exhibitions in different countries in America and Europe. He has composed audio pieces in collaboration with Francisco López/Absolute Noise Ensemble, Zbigniew Karkowski, Mitchell Akiyama, Sergi Jordà y 1605munro, among other artists. He has participated in different international festivals such as: International Image Festival (Colombia), Unsound Festival (Poland), Experimentaclub (Spain), Shift Festival (Switzerland), Shype (Brazil), Contacto (Peru), Ertz (Spain), Observatori (Spain), Champ Libre (Canada), LEM (Spain), Sónar (Spain), Internationale Filmmusik Biennale (Germany), and so on.

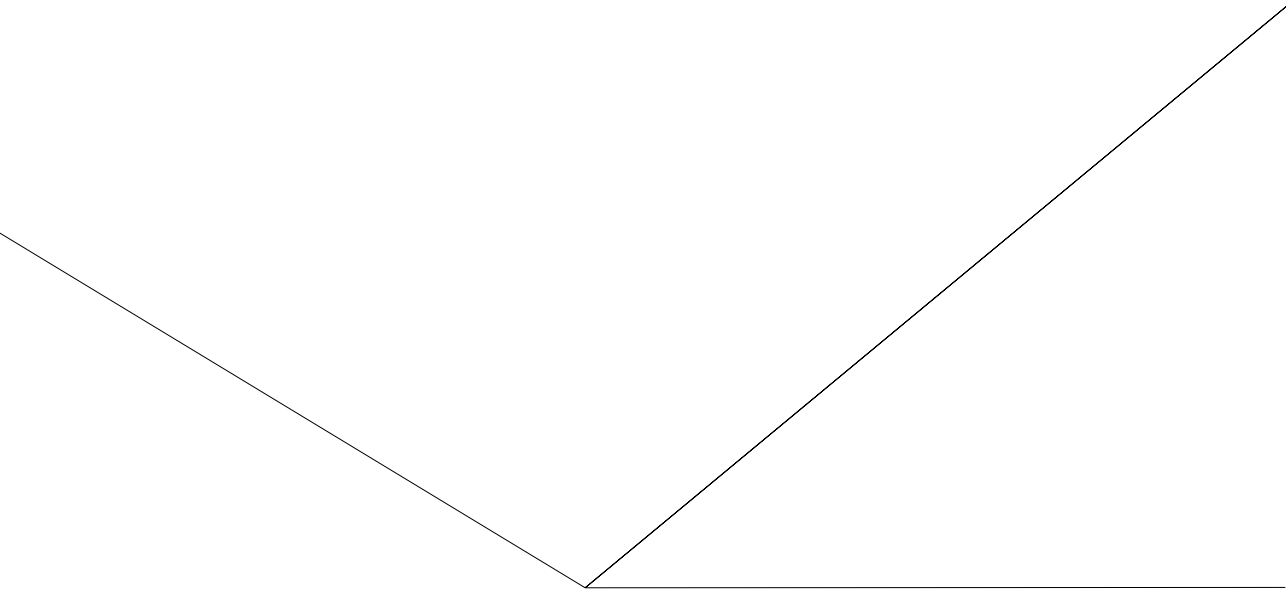
He is the director of the Conciertos en el LIMb0 season held at the Museum of Modern Art of Buenos Aires and serves as co-director of the Fin del Mundo (End-of-the-world) site and of the Experimentaclub LIMb0 artistic exchange and cultural cooperation project. Between 2007 and 2009 he was co-director of the Sudamérica Electrónica label. He teaches audiovisual design courses at Palermo University (Buenos Aires) and he holds a teaching tenure in the Arts Management, Culture and the Culture Administration Policies BA programs run at the National University of Tres de Febrero (Province of Buenos Aires).

» **Elena Cabrera** (Madrid, 1975)

<http://elenacabrera.com>

Periodista, busca vidas, pone música, siente ansiedad por la información, tiene un sello denominado Autoreverse, toca la batería en un grupo de *punk* inexistente, alimenta su identidad digital en el *blog* The Last Dance, escritora sin libros, diarista, hace radio, hace vídeos, es de izquierdas, viste de negro, le gusta la noche, adora los sintetizadores, lee intensamente y busca una revolución.

A journalist, a go-getter who finds delight in playing music and excitement in the pursuit of information. She owns a record label called Autoreverse, and plays the drums in an inexistente punk band. Her digital identity is revealed on The Last Dance blog. A writer of no book who works on radio, makes video clips and wears black. She enjoys nightlife and adores synthesizers. She is an avid reader. She is avowedly left-wing and in the quest for a revolution.



» 03. Prólogo. *Preface*

Del yo al nosotros
(escribir la experiencia)
From self to selves
(writing the experience)

Julietta Sepich

Eso no existente en que está lo que existe de El vacío. Qing

Interesante pretensión humana la de volver sobre sus pasos, de salvarse del olvido. Observarse, observar el entorno, pensarse y seguir andando.

Amplificar es uno de los destinos a los que estos textos arriban. Como la visión en una lente de aumento, estas miradas amplían los ya transitados horizontes reflexivos.

Quizás eso no existente: el vacío, es la excusa para abordar la inacabada e inacabable labor de encontrar sentido. La tarea entonces se basa en el cruce, en la apertura, la cooperación e intercambio de los heterogéneos actores que habitan las escenas artísticas que ocupan esta publicación. Golombek, situado en el paradigma científico lo plantea de manera efectiva: *"De eso se trata; de contar, de compartir saberes que, si siguen encerrados, pueden volverse inútiles"*.

Los autores convocados para este tramo del proyecto editorial de Experimentaclub LIMbO, se han sumergido en las profundas aguas (austera metáfora que conecta con el paisaje de dos orillas planteado por lo iberoamericano) de la reflexión acerca de las múltiples escenas que propone el esquivo término de arte sonoro y todo lo que acopia en sus arcos.

Me animo pensar a este conjunto de textos como un diálogo hipotético entre los no solo observadores y partícipes de territorios diferentes, sino como un espacio donde confluyen miradas complejas, que instan a pensar en diferentes dimensiones a un objeto camaleónico y huidizo.

Esquivando los comportamientos ortodoxos de las músicas dominantes, los textos se enuncian desde una visión historicista, en la que el arte sonoro, las músicas experimentales, la poesía sonora y otras manifestaciones audiovisuales, se actualizan para arribar a una suerte de memoria plural.

La pregunta de por qué historizar se impone. Una posible -y subjetiva- aproximación lo entiende como necesario para comprender lo pasado, y situarse ya no como espectador, sino como un protagonista múltiple que perspectiva y delinea con voluntad de futuro. Entonces,

That non-existent aspect homing the existing one from El Vacío (Emptiness). Qing.

What a peculiar human ambition is to go back on its footsteps as a means of saving itself from oblivion. Behold oneself and our context at a time, while we engage in self-reflection and keep going,

Erecting as an amplifier is one of the aims pursued by these texts. Like an object through a magnifying glass, these looks magnify the already trodden-on reflexive horizons.

Perhaps that non-existing thing or, if you like, that emptiness, stands as an excuse to tackle the unfinished and endless task of finding sense. And so the task consists in achieving a crossing as well as the openness and the cooperation of the disparate players which make the composite of the artistic scenario featured in this publication. From the scientific paradigm standpoint, Golombek sets this matter forth in an effective fashion: "This is exactly what it is about; it is about telling and about sharing knowledge which, if locked up, could become useless".

The authors convened for this stage of the Experimentaclub LIMb0 publishing project have dived into the deep waters (a simple though effective metaphor to represent the real opposite shore landscape posed by the Ibero-American context) of reflection on the multiple scenes proposed by the elusive "sound art" expression and all of the contents inside its wealthy coffers.

I am keen on seeing this set of texts as much more than just a hypothetical dialogue among onlookers and active players from various different territories, but rather, as a path leading up to the convergence of these complex views, which, in turn, urge a different dimension conception of a chameleon-like and fleeing object.

By avoiding the orthodox behaviors of mainstream music, these texts are drafted from a historical point of view and provide an update of sound art and experimental music, as well as of sound poetry and other audiovisual arts, which eventually leads to some sort of a collective memory.

Now, the question why we should trace back into history arises. A possible and subjective attempt to answer it might raise the argument of its condition as vital to the purpose of understanding the past and situating ourselves not just as mere viewers, but rather, as multiple active players capable of engaging in outlining and shaping with a view to future entailed benefits. Hence, there is no destination to get to: instead, this past overview enquires us and surprises us with its facts. And experimental activities thus take on a significant dimension: that of gradually unveiling (itself included) from the grounds of creative will.

Still, there is another simultaneous dimension: the one addressing paradigmatic aspects from a center-periphery perspective, by disregarding this long-standing commonplace dichotomy and substituting it for an all-integrating and critical view.

The non-places, the non-texts coupled with an almost endless list of the objects which are defined by means of the denial thereof, allow these musics to be registered with the archaic standpoint as core. But how can I enquire into these musics from the very same place of their birth: the periphery?, which no longer entails a geopolitical periphery but one involving the emancipating practices whose scope range from individual management or collective project production to these artists' strategies of circulation around or interaction with the cultural and market policies.

In addition to stressing our projecting and critical point of view, I would draw the attention to a past time which embraces us, thus leaving room for question raising as well as for growing uncertainty, and eventually turning into a more promising springboard.

It is only by demolishing the hallmark of univocal knowledge, which, underpinned by scholastics (a very strongly rooted term in the sound-music sphere), encourages a dominant model profiled by intolerance displaying unconnected subject relationship patterns, that this fruitful dialogue comes in.

no hay destino al que llegar: ese panorama (pasado) nos interpela y nos sorprende desde su factualidad. Lo experimental cobra entonces una dimensión significativa: la de ir develando/se desde los aledaños de la voluntad creativa.

Existe, a su vez, una otra dimensión: es aquella que trabaja los aspectos paradigmáticos desde la perspectiva centro-periferia, demoliendo la ya gastada dicotomía y trocándola por una integradora y crítica.

Los no lugares, los no textos y un listado (cuasi) infinito de objetos que se enuncian desde su negación, permiten inscribir estas músicas desde el arcaico denominado centro. ¿Pero cómo interpelo a estas músicas desde el mismo sitio de su generación?: la periferia. Ya no una en sentido geopolítico, sino desde las emancipatorias prácticas cuyo alcance va, desde la gestión individual o colectiva de proyectos hasta las estrategias de circulación e interacción de estos artistas con las políticas culturales y de mercado.

Más allá de acentuar nuestra mirada crítica y proyectiva: replegarla hacia un pasado que nos incluye deja abierta la emergencia de preguntas y amplía las incertezas, que devienen en una plataforma de despegue más que prometedora. Derribando el sitio de saberes unívocos, sostenidos desde el bastión de la erudición (término inscripto fuertemente en el ámbito sonoro-musical) que abona a un modelo dominante marcado por la intolerancia, la inconexa relación entre los sujetos, es donde este diálogo emerge como fecundo.

Como parte de la propuesta general de Experimentaclub LIMb0 los textos prolongan cierto carácter que reivindica lo colectivo, tanto en los pasajes que historizan las escenas artísticas de ambos continentes como en las que proyectan e impulsan aquellas actuales.

La traza comienza con el que propone Norberto Cambiasso acerca de la experimentación latinoamericana actual, donde recapitula los principales antecedentes (artistas, circuitos e instituciones) en la región y los precursores de estas músicas, sus influencias, sus resistencias y los diversos cambios que se dieron desde la ortodoxia academicista hasta las propuestas más marginales.

Señala el carácter subterráneo y colectivo en el campo de la experimentación sonora argentina y la escisión de la tradición musical en los ámbitos académicos como un elemento significativo en la región.

Configura un itinerario de los circuitos autogestionados que revelan la debilidad o ausencia de políticas culturales frente a estas escenas artísticas.

El diálogo se instala desde la "otra" (virtual) orilla con *Panorama del arte sonoro y la música experimental en la Península Ibérica* donde Miguel Álvarez-Fernández observa críticamente la incomunicación dentro de la región. Hace extensiva su mirada sobre la instancia social y política de la Península Ibérica en torno al pasado reciente, que, entiende el autor, ha servido para que se consolide la inconexa relación manifiesta entre los artistas, proyectos y otras acciones en torno a lo sonoro.

Problematiza, desde una perspectiva innovadora, los llamados contenedores de arte, aquellos receptáculos encargados o utilizados -desde las políticas (o des políticas) culturales (públicas o privadas)- como reservorios para la difusión y exhibición de estas músicas.

Concluye focalizando en las diversas y atomizadas fuentes de financiación que contribuyen a la descentralización de los circuitos de difusión y circulación.

As an integral part of the Experimentaclub LIMbO's complete proposal, the texts elaborate on a kind of vindication of collective actions in those passages providing a historic account of the artistic scenes in both continents as well as in those outlining the proposals that project and foster today's practices.

On the initial end of the string is the one offered by Norberto Cambiasso about today's Latin-American experimentation, where he recaps about the main background landmarks in the region (including artists, spheres and institutions) as well as about the spearheads of these musics, their influences, resistance and the different changes taking place since the times of scholastic tradition to the emergence of the most marginal proposals.

He pinpoints the underlying collective character in the field of sound experimentation in Argentina as well as he describes the detachment from orthodox music in the academic milieu as a very significant fact in the region.

He portrays an itinerary of the self-managed circuits, which comes to unveil inconsistency or total lack of cultural policies in connection with these artistic scenes.

This dialogue flows on to reach the other "virtual" coast with Miguel Alvarez-Fernandez' Outlook on Sound Art and Experimental Music at the Iberian Peninsula where he critically remarks the lack of communication in the region. His position even embraces the political and social situation during the Iberian Peninsula's recent past, which, according to the author, has helped strengthen the aforementioned disconnected relationship among artists, projects and other sound art related actions.

From a highly innovative standpoint, he moves on to explain the current problematic scenario facing the so-called art containers, those premises representing or used as art reservoirs - by (public or private) cultural policies (or lack thereof)- which are aimed at disseminating and showing these musics.

He concludes by focusing on the diverse and atomized sources of funding that pave the way to the decentralization of the circulating and diffusion centers.

Oriol Rosell unveils the fallacy behind the conception of globalization as an inclusive model and he takes a look at the relations among artistic, productive and communicational aspects of the new trends in experimental sound and electronic music.

According to the Catalan author, technology democratization in the music sphere and the new ways of market expression, are factors that hinder the tracing of ethnicity traits, which have been blurred among other factors, by the circulation and distribution ways related to the time-space dimension posed by the current communication patterns.

In connection with this new world order, the author argues that: "the Anglo-Saxon trading and symbolic capitalism is falling apart" in the electronic music context, thus signaling to the democratization of technologies as the cause of these manifestations.

He addresses the center-periphery dichotomy from an approach that is in critical opposition to the first world viewpoint, while he additionally takes a look at the context that leads to the almost invariable set-up of artistic proposals abroad.

Though unintendedly, this text is a turning point, since it engages in a dialogue with the previous texts while still allowing itself to expand its reflection sphere by noting a super structure which projects this issue onto the management field.

Appearing next in the line of articles is the writing by Marchiaro on management, shedding some light on these proposals from the cultural policies standpoint. From his role as a manager, Pancho Marchiaro tackles his own personal experiences and strategies a reflection which enormously contributes to those (management) models as have been standardized by the academic world.

This text undoubtedly casts a view on these artistic scenes from a standpoint where the cultural policies materialize, while also

Oriol Rossell desmonta la falacia de la globalización como modelo inclusivo y lo observa en relación a los aspectos artísticos, productivos y comunicacionales de las nuevas formas de arte sonoro experimental y música electrónica.

La democratización de las tecnologías en los entornos musicales y los nuevos modos en los que el mercado se manifiesta, son para el autor catalán señales que dificultan el encontrar el rasgo de etnicidad desdibujado, entre otros factores, por las formas de circulación y distribución relacionadas con la dimensión temporo-espacial planteadas en las comunicaciones actuales.

Dice el autor refiriéndose a este nuevo orden mundial: “que se desmorona la capitalidad simbólica y mercantil anglosajona” en el ámbito de la música electrónica. Encuentra así en la democratización de las tecnologías muchas de las causas de estas manifestaciones.

Plantea además, la dupla centro-periferia desde una perspectiva crítica a la visión primermundista. Y observa el contexto donde los artistas instalan -casi exclusivamente- sus propuestas artísticas fuera de sus países.

De manera involuntaria este texto actúa de bisagra, ya que dialoga con los textos que lo preceden y se permite expandir sus entornos de reflexión, observando una supra estructura, que proyecta la temática hacia el campo de la gestión.

La siguiente parte de los escritos comienza con el trabajo de Marchiaro sobre la gestión, dándole nitidez, desde las políticas culturales, a estas propuestas.

Pancho Marchiaro aborda desde su rol de gestor, las experiencias y estrategias -en primera persona- cuya reflexión supone un extensivo aporte a los modelos (de gestión) estandarizados por la academia.

Este texto es, sin duda, el que observa a estas escenas artísticas desde el lugar donde las políticas culturales se materializan, descentrando y proyectando la discusión. De manera tal que dialoga con las prácticas de autogestión de los artistas y señala los procesos de modelización de los públicos, ya no como *un homogéneo* sino como los perfiles que van conformándose a través de las prácticas institucionalizadas que priorizan estas propuestas en sus agendas.

Dentro de las manifestaciones audiovisuales, Rodrigo Alonso señala la des-definición del video arte dentro del ámbito latinoamericano como impulsor de la resemantización del término. Aborda tanto las producciones de artistas de la región, como también el involucramiento de las instituciones académicas y espacios culturales en el desarrollo de estas manifestaciones tanto en la estimulación de los vínculos tecnológicos como de las estrategias de circulación y exhibición de estas obras. Dando un marco referencial desde las márgenes de lo que pudiera denominarse, desde una visión hegemónica, tercer mundo.

Eduard Escoffet aborda en *Del texto a la voz*, un panorama de los circuitos donde la poesía sonora experimental se inscribe. Realiza una reseña de los festivales y exponentes más significativos de los últimos años y señala cuales son las resistencias para que estas manifestaciones aparezcan dentro del universo de lo sonoro, pudiéndose acercarse al estadio de desarrollo de lo visual dentro de estas escenas artísticas.

Señala aquellos factores relevantes para que la ausencia de experimentación sonora en el campo de la poesía -aunque atenuada en el tiempo- permanezca. Centra su perspectiva desde la producción y circulación en Brasil, México, Argentina y España como referentes importantes en el desarrollo de la poesía sonora experimental.

Todas las escuchas de estas *poéticas* -parafraseando a uno de los autores-, reflejan en un mismo prisma, amplificando las discusiones, los intercambios, las propuestas y los circuitos que, de manera excepcional, se van delineando. Así se permiten sostener el destino irresuelto e inacabado de lo experimental como aquello que sin pretensión de cristalizarse en un término clausurado se mantiene en las márgenes para seguir haciéndose escuchar.

decentralizing and projecting the discussion in such a way that engages in a dialogue with the artists' self-management practices and highlights audience profiling processes which are no longer constrained to one single homogeneous profile, but rather, outstretches into further ones that shape up on the basis of the institutionalized practices agendas where this kind of proposals are included.

Regarding audiovisual expressions, Rodrigo Alonso deals with the uprooting of the concept de-definition of video art in the Latin-American arena and boosts a refreshed semantic construction for the term.

He elaborates on the regional artistic productions as well as on the involvement of the academic institutions and cultural spaces in the development of these kinds of art, both in terms of the fostering of technological bonds and of the strategies employed in the circulation and exhibition of these artworks. He therefore provides a benchmark from the adjacent areas of what, seen from a hegemonic perspective, could be labeled as the "third world".

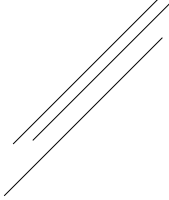
Meanwhile, *From text to voice* by Eduard Escoffet stands as an overview of the circuits where experimental sound poetry moves around and provides a summary of the festivals and the most relevant latest-time players while it additionally pinpoints the reluctant behaviors which prevent these expressions from coming onto the sound universe stage in an attempt to get closer to the development stages achieved by visual art in these artistic scenes.

He moves on to note the significant factors that contribute to the lack of sound experimentation in the poetry arena, which though mitigated along time, still prevails.

He centers his perspective on production and circulation activities in Brazil, Mexico, Argentina and Spain as beacons in the experimental sound poetry development.

Paraphrasing one of the authors, it might be argued that listening to all these poetic trends - becomes reflected upon the same prism, therefore providing opportunities for amplifying discussions, exchanges, proposals as well as the circuits which gradually though still exceptionally, get created.

It is on the above that the unsolved and unfinished destiny of experimental arena hinges, one which, while harboring no ambition to crystallize into a locked-up term, lingers on marginal grounds so as to make itself heard on and on.



Julieta Sepich (Buenos Aires, 1976)

Guionista. Editora responsable de Ensayos sobre la Imagen Centro de Estudios de Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

Consultora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMba).

Docente invitada en Maestría en Comunicación e Imagen de Archivos Audiovisuales en el Instituto Walter Benjamin de Buenos Aires. Docente de Teoría y Estética de los Medios Audiovisuales de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires*.

Docente Adjunta de Archivos de Imagen y Sonido de la *Licenciatura en Archivología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*.

Asesoramiento, Capacitación y Diagnóstico Documental en Archivos. Archivística. Especialista. Secretaria de Cultura de la Nación. Proyecto Rescate. Dirección de Patrimonio y Museos. Diseño y dirección: *Seminarios de Literatura y Cine "El cine, los libros y las bibliotecas"*, para la Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y de las primeras *Jornadas de Video Arte y Video Danza* de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

She is a script player and the editor responsible for the Essays on Image at the Design and Communication School Study Center of Palermo University, Buenos Aires, Argentina.

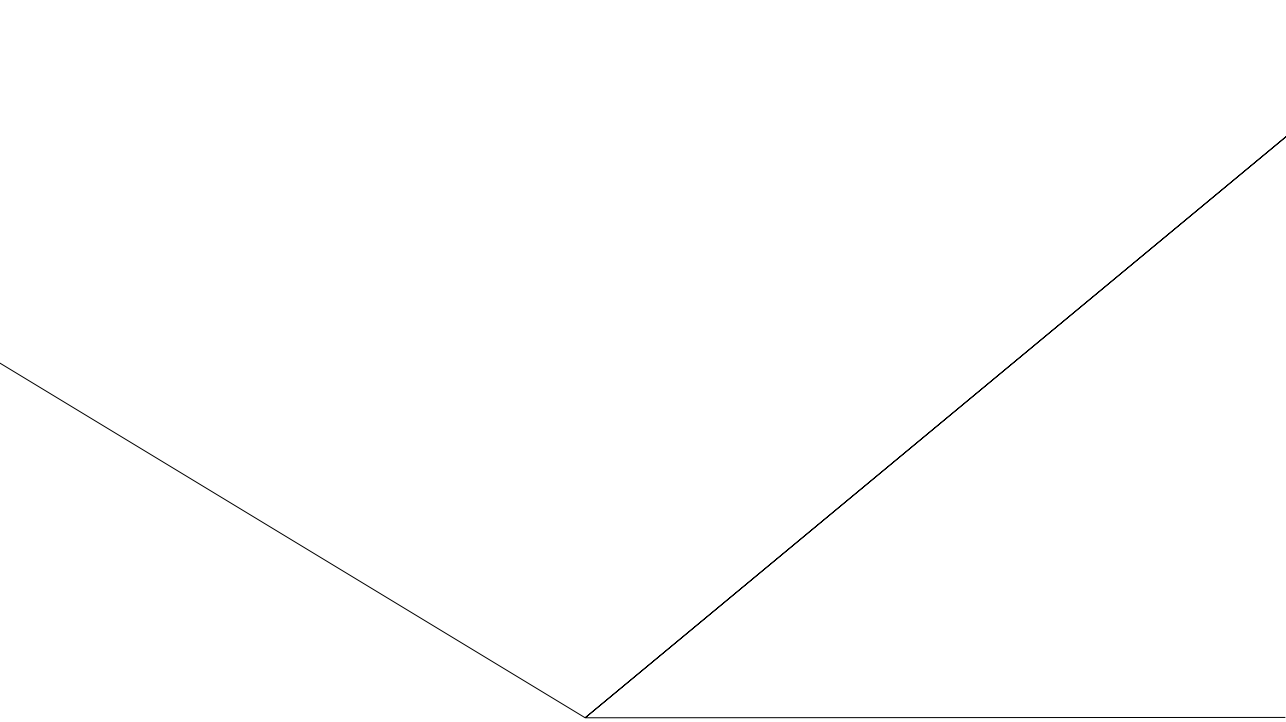
Also, she works as a consultant at Buenos Aires Museum of Modern Art (MAMba).

She serves as guest teacher at the Master in Communication, Image and Audiovisual Archival Science in Buenos Aires Walter Benjamin Institute as well as a professor on Theory and Audiovisual Means Aesthetics at the Image and Sound Design University course of the *Architecture, Design and Urbanism School of Buenos Aires University*.

She also works as an assistant professor at the Image and Sound Archives for the *Archival Science Degree at the Philosophy and Literature School of Buenos Aires University*.

She provides counseling, training and documentary diagnosis activities in Archives. An archivist and a specialist herself. She works on the "Programa Rescate" for the National Culture Secretary. Head office of Museums and Heritage.

She designs and leads *Literature and Film Seminars* e.g. "*Film, books and libraries*" for the *Head Office of Books and Reading promotion of Buenos Aires City Administration* as well as the *first Sessions on Video Art and Video Dance* at the Communication and Design School of *Palermo University*.



» 04. Textos. Texts

Breve panorama
de la experimentación
latinoamericana actual

Brief outlook
on the present Latin-American
experimentation scenario

Norberto Cambiasso

1.

No resulta tarea sencilla otorgarle a la música experimental en América Latina un acta de nacimiento. Sea por la amplitud del concepto, o porque la evolución musical en los diferentes países de la región, sometidos a vicisitudes políticas, económicas, sociales y culturales de índole diversa, dista mucho de coincidir. Pero la fundación del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) en Buenos Aires a comienzos de la década del 60, dependiente del Instituto Di Tella, podría aspirar a semejante honor.

Atrás quedan pioneros como el mexicano Silvestre Revueltas, los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, el uruguayo Eduardo Fabini, el brasileño Luciano Gallet y, un poco más adelante en el tiempo, el argentino Juan Carlos Paz y el alemán radicado en Brasil Hans-Joachim Koellreutter, animadores de la Agrupación Nueva Música y el Grupo Música Viva respectivamente, e introductores casi simultáneos del dodecafonismo en ambos países. Se trata, en todos los casos, de búsquedas individuales que no renuncian a la tradición de la música culta de vanguardia aunque sí parecen inclinarse hacia una identidad específicamente latinoamericana.

Tampoco la práctica musical de la mayoría de los becarios del CLAEM se aleja demasiado de los modernismos europeos que por entonces conforman el *canon* compositivo, a diferencia de un iconoclasta como Paz, quien sí lo hará en su período tardío. Pero una serie de características permiten identificar por primera vez un sintagma que alude por igual a lo experimental y a lo latinoamericano. Nunca hasta entonces se había producido una verdadera integración regional, con estudiantes que llegan de Guatemala y Costa Rica, de Ecuador y Colombia, de Chile y Uruguay, de Perú y Bolivia, de Brasil y, por supuesto, de Argentina. Y que cuentan con las posibilidades técnicas y los mejores profesores

1.

It is not an easy task to grant a birth certificate to Latin-American experimental music, whether because of the broadness of the concept or due to the dissimilar evolution of music throughout the different regional countries submitted to diverse political, economic, social and cultural incidents. However, back in the early 60's, the Buenos Aires CLAEM foundation (Latin-American Center for Further Studies in Music) under the jurisdiction of the Di Tella Institute, might have been eligible for an honoring appointment as the birthplace.

Far behind are pioneering names like the Mexican Silvestre Revueltas, the Cuban Amadeo Roldán and Alejandro García Caturla, the Uruguayan Eduardo Fabini, the Brazilian Luciano Gallet and, a further into the present, the Argentine Juan Carlos Paz and the German, settled in Brazil, Hans-Joachim Koellreutter, promoters of Agrupación Nueva Música (the New Music Group) and Grupo Música Viva (the Alive Music Group) respectively, and the ones responsible for the simultaneous introduction of twelve-tone-music in both countries. However, all of the above cases lie as individual searches that fail to relinquish the cultivated avant-guard music tradition, although they do seem prone to the development of a specific Latin-American identity.

Neither did CLAEM fellowship holders' music practices detach from the European modernism held as the composing canon of those times, except for Paz, an iconoclast who would indeed do so later in his career. However, a series of characteristics allowed us to identify for the first time a syntagma that equally refers to both experimental and Latin-American music. Never before had a truly regional integration occurred, with students coming from Guatemala and Costa Rica, Ecuador and Colombia, Chile and Uruguay, Peru and Bolivia, Brazil and of course, Argentina. They counted on the availability of the best conceivable technical possibilities and the most distinguished professors, icons of contemporary composition, like Messiaen and Xenakis, Nono and Maderna, Copland and Ussachevsky. Even though some kind of electro-acoustic music still connected with modern purism prevailed at that time, several initiatives anticipated a less formal kind of experimentation, which proved more oriented to open composition, graph scores and to the dear indeterminism principles of John Cage and the New York School. This is the case of the improvisation groups generated within it, which featured the membership of musicians whose later careers would take different paths but who would still leave their trace in the most experimental works created by Argentine artists such as Eduardo Kusnir, Alcides Lanza, Jorge Blarduni and Luis Zubillaga –the latter two being the co-founders of the "Grupo de Improvisación de La Plata (La Plata city improvisation group) along with Enrique Gerardi. It left its traces on the Peruvian artist Alejandro Nuñez Allauca, a member of the Movimiento Música Más (the More Music Movement) together with Guillermo Gregorio, Jaime Chavarri, Ramiro Larraín, Oscar Jaureguiberry and Roque de Pedro among others, which was held as the most similar movement to Fluxus that Argentina would ever produce in the 70's. Moreover, those traces are also identifiable in the convergence of music, performing and visual languages displayed by other fellowship holders like Peru's César Bolaños, Bolivia's Alberto Villalpando and Argentina's Miguel Ángel Rondano in close collaboration with the other two Di Tella centers: visual arts (CAV) and the audiovisual (CEA). A wholly new front would open up to them through the experience of other scholarship holders like Oscar Bazán from the University of Córdoba Center of Experimental Music brought about by the early introduction of randomized and non-directional texture blocks. Indeed, a review of the late road map of many of those who walked along the corridors of CLAEM or attended classes there, and their subsequent relevance in their own countries' music evolution such as is the case of Marlos Nobre and Jorge Antunes in Brazil, Jacqueline Nova in Colombia, Mesías Maiguashca in Ecuador, Gabriel Brncic in Chile and Coriún Aharonián in Uruguay-, will allow us to draw a partial though fairly accurate map of the trends of Latin-America's avant-guard sound.

However, as arises from the above snapshot, the early stages of sub continental experimentation have been virtually incidental: just a bunch of fleeting searches within the rigorous composing framework which artists, somewhat ashamed of the radical features attached to youth idiosyncrasy, would hasten flow back to. As far as Argentina is concerned the truly experimental meaningful work

imaginables: grandes de la composición contemporánea como Messiaen y Xenakis, Nono y Maderna, Copland y Ussachevsky. Si bien domina allí cierta electroacústica todavía ligada al purismo modernista, unas cuantas iniciativas anticipan un tipo de experimentación menos formal, más orientada a la composición abierta, a las partituras gráficas y a los principios de indeterminación tan caros a John Cage y la Escuela de Nueva York. Es el caso de los grupos de improvisación que se generan en su seno, de los que participan músicos de carreras posteriores muy disímiles, pero que dejarán su sello en la obra más experimental de argentinos como Eduardo Kusnir, Alcides Lanza, Jorge Blarduni y Luis Zubillaga -estos últimos dos cofundadores, junto a Enrique Gerardi, del grupo de Improvisación de La Plata-. También en el peruano Alejandro Nuñez Allauca, integrante del Movimiento Música Más junto con Guillermo Gregorio, Jaime Chavarri, Ramiro Larraín, Oscar Jaureguiberry y Roque de Pedro entre otros, lo más parecido a un grupo Fluxus que produciría Argentina en la década del 70. O en la confluencia entre lenguajes musicales, performáticos y visuales de otros becarios como el peruano César Bolaños, el boliviano Alberto Villalpando y el argentino Miguel Ángel Rondano, en estrecha colaboración con los otros dos centros del Di Tella: el de artes visuales (CAV) y el de experimentación audiovisual (CEA). Y un frente por entero distinto se abrirá a través de la experiencia de otro de los becarios, Oscar Bazán, en el Centro de Música Experimental de la Universidad de Córdoba, con la incorporación temprana del azar y de los bloques de texturas no direccionales. Más aún, si repasamos el derrotero posterior de muchos de los que atravesaron los pasillos y los cursos del CLAEM, la importancia que adquirieron en la evolución musical de sus correspondientes países -Marlos Nobre y Jorge Antunes en Brasil, Jacqueline Nova en Colombia, Mesías Manguashca en Ecuador, Gabriel Brncic en Chile, Coriún Aharonián en Uruguay-, obtendremos un mapa parcial pero bastante adecuado de los senderos de la vanguardia sonora latinoamericana.

No obstante, los inicios de la experimentación subcontinental, como se desprende de lo dicho hasta aquí, han sido casi anecdóticos. Unas cuantas búsquedas fugaces en el marco de un rigorismo compositivo al que la mayoría volvería rápidamente, un poco avergonzados de esa radicalidad que parece adherida a la idiosincrasia juvenil. Al menos en Argentina, la verdadera vocación experimental se ubicaría no sólo fuera del CLAEM sino también fuera del país: en la participación del pianista Carlos Roqué Alsina en el New Phonic Art, colectivo de improvisación que no renegaba de la composición, liderado por el trombonista esloveno Vinko Globokar; el extraordinario desarrollo de Mauricio Kagel, injustamente etiquetado como miembro de la segunda generación de Darmstadt pero capaz de las expresiones más extremas, del teatro instrumental al arte radiofónico y de la revisión erudita del pasado musical europeo a gestos que no desentonarían en el movimiento Fluxus y, por último, en la coherencia constructivista, aún en pleno progreso, de la obra de Guillermo Gregorio, síntesis exquisita del jazz, la composición y las artes visuales.

2.

Las dos últimas décadas atestiguan un crecimiento exponencial de experimentos musicales que parecen haberse sacudido por completo la pesada carga de la tradición que todavía flotaba como una sombra omnipresente en muchos de los precursores del 60. El acceso a la tecnología se ha democratizado y la revolución digital vuelve innecesarias, hasta cierto punto, las complejas consideraciones financieras e institucionales que caracterizaron al Di Tella. Una renovada frescura arranca a los nuevos músicos latinoamericanos del ámbito excesivamente profesionalizado de la composición culta y promueve una voluntad inédita de asociación, una especie de fiebre por colectivos, sellos y festivales autónomos y autogestionados.

would not just be undertaken somewhere other than at CLAEM, but we should go even further to sustain that it would even be undertaken somewhere other than in Argentina itself: illustrations of this are pianist Carlos Roqué Alsina being a member of the New Phonic Art, an improvisation collective led by the Slovenian trombone player Vinko Globokar that did not renounce composition, as well as the extraordinary development of Mauricio Kagel, who though unfairly profiled as a member of Darmstadt's second generation, turned out some of the most supreme expressions, in different fields, ranging from instrumental drama to radiophone art, and from the scholastic revision of the European musical background to gestures that would perfectly match the Fluxus movement. A final illustration may be found in the constructivist consistency of Guillermo Gregorio's work, which is still in full-steam progress, an exquisite synthesis of jazz, composition and visual arts.

2.

The last two decades bore witness to an exponential growth in the number of music experiments that seemed to have shaken off the heavy burden of tradition still hovering over many of the precursors of the 60's like a kind of omnipresent shadow. Following the democratization of technology accessibility, the digital revolution rendered somehow unnecessary the complex financial and institutional consideration that characterized Di Tella. A refreshed gust of air blew the new Latin-American musicians away from the excessively professional context of cultivated composition and promoted an unprecedented readiness for partnering, a kind of fever of collectives, labels and autonomous and self-managed festivals.

Detractors might argue that such effervescence would multiply a doubtful number of unshaped musics at the expense of quality, on the grounds that the latter turned out to be tarnished by intuitive attitudes and lack of formal rigor. However, it was just in response to this excessive rigor that experimental music would emerge in the first place: here (in Latin-America), there (in the developed world) and everywhere else. There is good and bad music among contemporary initiatives. Similarly, there were, and there still are, good and bad electro acoustic and serial music. Though this is not intended to arouse controversy, and despite the usual formalists' frowning disapproval, I will later in this text outline a very precise overview of some of the scenarios that have succeeded in rendering experimental music into a much more democratic and –at times- playful practice, very far from CLAEM's annoying elitism some of its heirs are relentlessly willing to reproduce. Some inevitable omissions and some of Argentina's typical local accent, rather than any disgusting sense of cultural superiority, may yet be identified in this overview.

3.

Tracing back the aforementioned readiness for partnering in history seems like a titanic task. In Argentina there is an underground and almost secret tradition involving collectives, which, more often than not, find themselves bound to the most various ways of improvisation. Only a handful listened to CLAEM's Improvisation Group, which included as diverse composers as Eduardo Kusnir, Gerardo Gandini, José Maranzano, Peru's Alejandro Nuñez Allauca and the Chile's Gabriel Brncic. And it was again only a few who were aware of the existence of the Grupo de Improvisación de la La Plata (La Plata city Improvisation Group) or the Movimiento Música Más (More Music Movement). Over the following decades and aware or not of this background, the Grupo de Improvisación Tercer Mundo (the Third World Improvisation Group) joined in (featuring Marcelo Peralta and Jorge Mancini, a staunch defender of non-language improvisation inspired by Derek Bailey), along with the Compañía de Música Imaginaria (the Imaginary Music Company) founded by Osvaldo Vázquez, and his later Grupo de Arte Provisorio (Interim Art Group) as well as the Mendoza's sound workers' union.

That initial half-hearted attempt to burst away the seams of the tight straight jacket imposed by the fanatic control over the music elements which was typical of modernism resulted, over time, in a vigorous genre heterogeneity that went beyond the clear-cut past

Los detractores dirán que tamaña efervescencia multiplica una dudosa cantidad de músicas amorfas a costa de la calidad, que esta última se resiente por las actitudes intuitivas y la carencia de rigor formal. Pero fue justamente contra ese rigorismo excesivo que la música experimental surgiría en primera instancia: aquí (América Latina), allá (el mundo desarrollado) y en todas partes. Hay buena y mala música en las iniciativas contemporáneas; también había (y sigue habiendo) buena y mala música electroacústica y serial. Sin ánimo de polemizar, y aunque los formalistas de siempre frunzan el ceño en señal de desaprobación, en lo que resta de este artículo trazaremos un apretado panorama -con las inevitables omisiones y con cierto acento argentino, producto de nuestro lugar de procedencia antes que de cualquier detestable sentido de superioridad cultural- de algunos escenarios que han terminado por convertir a la experimentación en una práctica mucho más democrática, lúdica por momentos, a años luz de ese fastidioso elitismo del CLAEM que varios de sus herederos todavía se empeñan en reproducir.

3.

Rastrear la historia de esa nueva voluntad asociativa de la que hablábamos resulta una tarea titánica. En Argentina hay una tradición subterránea, casi secreta, de colectivos que, en la mayoría de los casos pero no siempre, se encuentran ligados a formas de improvisación de lo más variadas. Pocos escucharon al Grupo de Improvisación del CLAEM, del que participaban compositores tan diversos como Eduardo Kusnir, Gerardo Gandini, José Maranzano, el peruano Alejandro Nuñez Allauca y el chileno Gabriel Brncic. Tampoco son muchos los que saben de la existencia del Grupo de Improvisación de La Plata o el Movimiento Música Más. Con o sin conciencia de estos antecedentes, en las décadas siguientes se sumarían el Grupo de Improvisación Tercer Mundo (con Marcelo Peralta y Jorge Mancini, defensor a ultranza de una improvisación no idiomática inspirada en Derek Bailey), la Compañía de Música Imaginaria fundada por Osvaldo Vázquez, su posterior Grupo de Arte Provisorio y el Sindicato de Obreros del Sonido en Mendoza.

Lo que comenzó como el tibio intento de arrancarse la camisa de fuerza del control fanático de los elementos musicales típico del modernismo, con el paso del tiempo redundaría en una heterogeneidad proteica de géneros que ha trascendido las distinciones antaño tan estrictas entre composición e improvisación, entre música culta y popular; para adoptar una versatilidad de denominaciones que confunde al no iniciado: *noise*, *lowercase*, reduccionismo, electrónica, industrial, arte sonoro, *free improvisation*, *hörspiel*, esculturas sonoras, instalaciones sonoras, música aleatoria, *no music*, microtonalismo, música concreta, electroacústica, *microsound*, acusmática, *post-rock*, partituras gráficas, indeterminación, *computer music*, minimalismo, *drone music*, *glitch*, *illbient*, *soundscapes*, *Fluxus*, plunderfonía y muchas otras etiquetas demuestran que los límites actuales tiende a ser fluidos, desordenados y hasta anárquicos si se quiere pero invariablemente democráticos. Es entonces como acaban impulsando mecanismos de integración regionales y hasta mundiales mucho más atractivos que ese pseudo internacionalismo del pasado financiado por fundaciones norteamericanas.

En ese aspecto, festivales, ciclos y sellos han sido providenciales, ayudados por las nuevas modalidades de interacción propias de la web. Pionero por estos lares ha sido Claudio Korembli, quien en un 1997 que ya se nos antoja lejano comenzó el festival Experimenta, probablemente el primero en su género en Latinoamérica. Supo reunir allí a luminarias de la experimentación primermundista con músicos argentinos ignorados en su propio país. Ese mismo año participarían del ciclo los brasileños Livio Tragtenberg, Wilson Sukorski, Chico Mello, Silvia Ocougne

distinctions between composition and improvisation, or between cultivated and popular music, to eventually adopt a labeling versatility that might sound confusing to non-initiates, e.g.: *noise*, *lowercase*, reductionism, electronics, industrial, sound art, *free improvisation*, *hörspiel*, sound sculptures, sound installations, random music, no music, *microtonalism*, concrete music, electroacoustic, microsound, acousmatic, *post-rock*, graph scores, indetermination, *computer music*, minimalism, *drone music*, *glitch*, *illbient*, *soundscapes*, *Fluxus*, plunderphonics and many other names that prove that today's boundaries are flexible, disorganized, and even anarchical if you like, and yet invariably democratic. So, it is in this way that they end up thrusting a regional or even a world integration mechanism which proves far more attractive than the past pseudo internationalism financed by American foundations.

In this regard, festivals, cycles and labels, aided by the new trends of interaction characteristic of the web, were providential. A pioneer in this region is Claudio Korembli, who, in a seemingly distant 1997, launched the Experimenta Festival, probably the first in its genre in Latin-America, where he was able to convene the stars of the first world experimental music as well as some Argentine musicians ignored in their own country. Musicians in the stature of the Brazilian Livio Tragtenberg, Wilson Sukorski, Chico Mello, Silvia Ocougne and the Bolivian Cergio Prudencio took part in that initial 1997 edition of the event. A major role over the late 90's and early 2000 was also played by the Mexican Sound Art Festival, curated by Manuel Rocha Iturbide. However, whenever a reference is made to sound art at regional level, this one tends to be almost a synonym of a more general and less specific experimentation than the one implied by the originating notion derived from the German term *Klangkunst*, which is associated with all kinds of electronic music but seldom shows any concern about the relationship between space and sound leading the evolution of the concept throughout continental Europe and the Anglo-Saxon countries.

This exemption having been mentioned, a note should be made as regards Mexico's rich though secret chain of developments in this field: from the pioneering times of Ulises Carrion to the 80's surge of a series of collectives related to performance art and multi-disciplinary art, such as Chamber Music, La Sonora industrial (Industrial Sound) and the Independent Center of Music Research and Multimedia (CIIIMM). This half-tone orientation would be reinforced by the Visual/Experimental Poetry International Biennial (1986) and the International Performance Festival (1992). From the abundant list of names, cited here are the ones appearing on RAS' (Sound Art Magazine) Issue nº7, a CD compiled by Iturbide himself: Carlos Jiménez Mabarak, Daniel Lara, Felipe Ehremberg, Germán Bringas, Guillermo Galindo and some more.

When it comes to contributing experimental skills, it is Aloardi, a label run by the Peruvian musician Christian Galarreta that has proved particularly prodigal. He himself works with generative tools and programming strategies aimed at producing an obsessive highway of sounds and has been responsible for the release of the works produced by some of his interesting countrymen artists, such as that by Paruro (dedicated to the assembly and disassembly of second-hand electronic devices he procures from the namesake well-known market). It is on these grounds that Aloardi has succeeded in gaining a reputation as the quintessential noise label. Actively engaged in editing since 1998, its releases are characterized by a strict share policy, that is, the possibility of accessing them through internet downloading. Among those worth citing are the 2005 compilation in which bands like the Ecuadorian Masochist Industry (a feedback-based amalgam), the Puerto Rican Cornucopia, the Colombian electronic AC and DC, the Brazilian The ABX, the already mentioned Galindo, as well as the Argentine artist Gabriel Paiuk, Sergio Merce, Pablo Reche and Galarreta himself were all included.

4.

To conclude, let us now briefly comment on two undertakings where the Argentine Jorge Haro is involved. Jorge Haro is a musician whose early career stages were related to the "Kraftwerk-like electropop", from which he moved on into some kind of obsessive sound experimentation which would paradoxically result in a crafty kind of music which does not deprive itself of the advantages posed by most state-of-the-art technologies.

y el boliviano Cergio Prudencio. También el Festival de Arte Sonoro de México, curado por Manuel Rocha Iturbide, tuvo su importancia entre fines de los 90 y comienzos del 2000. No obstante, cuando se habla de arte sonoro en nuestra región, la referencia tiende a ser casi sinónima de la experimentación más general, menos específica que la noción originaria en lengua alemana *Klangkunst*, ligada a la electrónica en casi todas sus vertientes pero sólo en ocasiones preocupada por la relación entre sonido y espacio que domina la evolución del concepto en Europa continental y en los países anglosajones.

Hecha esta salvedad, hay que decir que México posee una rica aunque subrepticia historia de desarrollos en ese sentido: desde el precursor Ulises Carrión hasta la eclosión en los 80 de una serie de colectivos relacionados con el *performance art* y la multidisciplinariedad artística: Música de Cámara, La Sonora Industrial y el Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia (CIIMM). Orientación intermedia que confirmara la Bial Internacional de Poesía Visual/Experimental (1986) y el Festival Internacional de Performance (1992). Los nombres abundan, mencionamos aquí a algunos de los que aparecen en RAS (Revista de Arte Sonoro) n° 7, un CD compilado por el propio Iturbide: Carlos Jiménez Mabarak, Daniel Lara, Felipe Ehremberg, Germán Bringas, Guillermo Galindo y varios más.

Un sello pródigo a la hora de sumar las destrezas experimentales de la región es Aloardí, detrás del cual se encuentra el músico peruano Christian Galarreta. Él mismo trabaja con herramientas generativas y programaciones destinadas a producir una autopsia obsesiva de los sonidos. Amén de editar a interesantes compatriotas suyos como Paruro (dedicado al ensamblaje y desensamblaje de artilugios electrónicos usados que obtiene en el célebre mercado del mismo nombre) ha sabido labrarse la reputación del *label* ruidista por excelencia. En actividad desde 1998, sus ediciones se caracterizan por una estricta política de *share*, esto es: la posibilidad de obtenerlas a través del *download* vía Internet. Citamos como ejemplo la compilación de 2005 en la que participaron bandas como la ecuatoriana Industria Masoquista (una amalgama hecha a base de *feedback*), los portorriqueños Cornucopia, los electrónicos colombianos de AC y DC, los brasileños The ABX, el mencionado Galindo, los jóvenes argentinos Gabriel Paiuk, Sergio Merce y Pablo Reche y el propio Galarreta.

4.

Resta apenas espacio para comentar dos emprendimientos en los que se halla involucrado el argentino Jorge Haro, un músico que en sus inicios se relaciona con el electropop “a la Kraftwerk” para pasar más adelante a una suerte de experimentación obsesiva con el sonido, con el paradójico resultado de una música artesanal que no se priva de las más modernas tecnologías.

El más reciente de sus proyectos, el sello discográfico-audiovisual Sudamerica Electrónica, en sociedad con Jorge Castro (aka Fisternni) quien ahora parece haber quedado a cargo, constituye un quién es quién de la electrónica experimental iberoamericana. Una comunidad integradora que reúne a artistas desde el Río Grande hasta el Río de la Plata. De muchos de ellos ya hemos hablado (Galarreta, Rocha Iturbide, Reche, Tragtenberg, Sukorski, Cornucopia); cabe agregar entonces al uruguayo Brian Mackern, los chilenos Félix Lazo y Mika Martini (quien impulsa un proyecto similar -Pueblo Nuevo netlabel- al otro lado de la cordillera), Juan Reyes y Ricardo Arias de Colombia, al venezolano Emiliano Hernández-Santana, Rodrigo Sigal y Rogelio Sosa de México, a los peruanos

One of his most recent projects, under the SudAmerica Electronic audiovisual record label in partnership with Jorge Castro (aka Fisterni) who seems to have been entrusted with the project leadership, stands as a "who-is-who guide" in the Ibero-American Experimental Electronic Music. It is an integrating community gathering artists from Rio Grande to the Rio de la Plata. Some of them having already been mentioned, (as is the case of Galarreta, Rocha Iturbide, Reche, Tragtenberg, Sukorski, Cornucopia), it is worth adding Brian Mackern from Uruguay, Félix Lazo and Mika Martini (who run a similar project –Pueblo Nuevo netlabel- on the other side of the Andes) from Chile, Juan Reyes and Ricardo Arias from Colombia, Emiliano Hernández-Santana from Venezuela, Rodrigo Sigal and Rogelio Costa from México, Rolando Apolo and Gabriel Castillo Agüero from Peru, Christian Proaño from Ecuador, and, lastly, Leonel Kaplan, Santiago Perenson (aka Yaco), Christian Dergarabedian, Sami Abadi, 1605 Munro, Nicolás Varchausky, among others, from Argentina. This community crosses the ocean to forge ties with their peers at the Iberian Peninsula, where the outstanding Ferrán Fagés is from.

Haro's other project is Experimentaclub + Limb0, an endeavor where his Ibero-American vocation shows up. He manages to sustain the Limb0 cycle (which has been included in the Buenos Aires Museum of Modern Art (MAMBA) program since 2002). Some time ago, he partnered with Javier Piñango, the *alma mater* of the Madrid Experimentaclub Festival. Given the area comprising the geographical scope for the publication of this article, no further remarks on this issue are required. Let us just note that it is not about a solitary undertaking but just the tip of the iceberg which additionally features two other cycles in Buenos Aires that have struggled their way for long time: an improvisation one, Instantes sonoros (Sound Instants) organized by Fabiana Galante and Jorge Mancini and a more electronic-type one, Fuga Jurasica, led by Luis Marte.

We are therefore faced with a process that gathers a countless variety of impulses and boldly incorporates the most diverse Influences, while still fostering tight collaboration between musicians and artists, who though increasingly globalized, do not give up on their vernacular and local idiosyncrasies. This is illustrated by the joint performances of Argentine musicians like Paiuk, Merce and Lucio Capece with Keith Rowe, Andrea Neumann or Axel Dörner; or the Reynolds band springboarding onto international stardom following a pirate sampling of a Pauline Olivero's concert that would make her its closest collaborator. And even one of its members, Alan Courtis, made all his way up to the very same Arctic to play right amidst immense empty surroundings in the company of Jaap Blonk, Kaffe Matthews and John Hegre. Moreover, Haro collaborates with Danish musicians in the pursuit of his own personal conception of the "end of the world" under which this would span from the Argentine city of Ushuaia to the Danish Skagen, while Circular (featuring Daniel Varela and José Marchi) edits pieces by Phillip Corner in fluent correspondence with the legendary composer. The least imaginable duets may be tracked down everywhere for instance, the one made up by Andrea Pensado and Greg Kowalsky or the one featuring Marcelo Aguirre and Michael John Fink-; while Nelly Boyd gives rise to a German-Argentine collective that came onto stage at Phil Niblock's New York Experimental Intermedia and Porto Alegre's improvised scene merges into a single one with the "porteña" scene. Every Latin-American city seems to follow suit with this pattern. And at the solitary time of creation in front of their computers, every musician will be connected to a thousand stimuli they will indeed be able to translate into ideas for any upcoming meetings with other artists (regardless of their being virtual or real, which in fact is a minor detail).

Being a member of CLAEM's exclusive and elitist fellowship holders' group brought about privileges. In today's networks, which the current experimentation scenario is fixated on building from their very foundations, involvement means learning to stripping yourself of those privileges in order to be in harmony with the needs and the interests of others. At the end of the day, what is being claimed for is our own music, which centuries of stark capitalism have lulled us into considering as proprietary of corporations. If the term underground still preserves any meaning, it would probably be closer to the idea of smoldering community action rather than to the puritan obsession of marginalization which was fashionable in the 70's. Time changes, and, fortunately, so does experimental music.

Rolando Apolo y Gabriel Castillo Agüero, y a Christian Proaño de Ecuador, los argentinos Leonel Kaplan, Santiago Perenson (aka Yaco), Christian Dergarabedian, 1605 Munro, Nicolás Varchausky y algunos más. Comunidad que atraviesa el océano para conectar con sus pares de la península ibérica, entre los que destaca Ferrán Fagés.

También el otro, la flamante colaboración Experimentaclub LIMb0, delata su vocación iberoamericana. Haro se las ingenia para sostener el ciclo Conciertos en el LIMb0 (inscripto en la programación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMba) desde 2002. Tiempo atrás se asoció con el español Javier Piñango, *alma mater* del festival Experimentaclub en Madrid. Dado el marco donde aparecerá este artículo, no es necesario abundar al respecto. Digamos apenas que no se trata de una empresa solitaria sino de la punta de un iceberg que en la propia Buenos Aires cuenta con otros ciclos que vienen batallando desde hace tiempo: uno de improvisación, Instantes Sonoros, organizado por Fabiana Galante y Jorge Mancini y otro más electrónico, Fuga Jurásica, liderado por Luis Marte.

Estamos entonces ante un proceso que reúne una ilimitada variedad de impulsos, incorpora de manera desvergonzada las influencias más diversas y promueve colaboraciones estrechas entre los músicos-artistas, cada vez más globalizados sin necesidad de renunciar a sus idiosincrasias locales y particulares. Argentinos como Paiuk, Merce y Lucio Capece tocan con Keith Rowe, Andrea Neumann o Axel Dörner; el grupo Reynolds accede a la celebridad internacional a partir del sampleo pirata de un concierto de Pauline Oliveros y la convierte en su más estrecha colaboradora; uno de sus miembros, Alan Courtis, trajina sus pasos hasta el mismísimo ártico para tocar ante la nada inmensa en compañía de Jaap Blonk, Kaffe Matthews y John Hegre; Haro colabora con artistas daneses en su propia idea de un fin del mundo que iría de Ushuaia a la ciudad de Skagen; Circular (Daniel Varela y José Marchi) monta piezas de Phillip Corner en estrecha correspondencia con el legendario compositor; abundan los dúos menos pensados -como el de Andrea Pensado con Greg Kowalsky o el de Marcelo Aguirre con Michael John Fink-; Nelly Boyd se convierte en un colectivo germano-argentino que aparece en el Experimental Intermedia neoyorquino de Phil Niblock; la escena improvisada de Porto Alegre se fusiona con la porteña y de repente se vuelven indistinguibles. Cada ciudad latinoamericana parece replicar este esquema, cada músico, solo ante su ordenador, conecta con miles de estímulos que sabrá traducir a ideas en el próximo encuentro (virtual o real, poco importa) con otros artistas.

En el sistema exclusivo y excluyente de becarios del CLAEM pertenecer tenía sus privilegios. En las nuevas redes que la experimentación actual se empeña en construir desde abajo, participar implica aprender a despojarse de esos privilegios para sintonizar con las necesidades e intereses de los demás. Para reclamar de una buena vez la música que nos corresponde, aunque siglos de craso capitalismo nos hicieran creer que ella pertenecía a las corporaciones. Si la palabra *underground* conserva todavía hoy algún sentido, probablemente se acerque más a esta idea de quehacer comunitario en constante ebullición, antes que a la obsesión puritana de la marginalidad per se que estaba de moda en los '70. Los tiempos cambian y, por fortuna, la música experimental cambia con ellos.

Norberto Cambiasso (Buenos Aires, 1965)

<http://esculpiendo.blogspot.com>

Fue editor y director de la revista *Esculpiendo Milagros*, pionera en lengua hispana en la difusión de músicas experimentales y rock europeo. Da clases de comunicación, estética y crítica cultural en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Quilmes, La Universidad Nacional de La Plata y el Conservatorio de Música Manuel de Falla. Es coautor del libro *"Días Felices: los usos del orden de la Escuela de Chicago al funcionalismo"* y coeditor del libro *Más Allá del Rock*. Ha escrito numerosos artículos sobre temas que van desde el teatro a la política internacional, aunque su principal interés consiste en las relaciones entre arte, música experimental y contextos socio-políticos. Actualmente codirige el proyecto Archivo sobre músicas experimentales argentinas para el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA). Integra el consejo de redacción de la revista española *Parabólica*.

He served as editor and director of the *Esculpiendo Milagros (Sculpting Miracles)* magazine, a Spanish-language pioneer in the diffusion of experimental music and European Rock. He teaches communication, aesthetics and culture review at the University of Buenos Aires, the University of Quilmes, the National University of La Plata and the Manuel de Falla Music Conservatory, and is the co-author of the book *"Días Felices: los usos del orden de la Escuela de Chicago al funcionalismo"* as well as co-editor of the book *Más Allá del Rock*. He has written extensively on topics ranging from drama or performing arts to international politics, however, his main interest lies on the relationships among art, experimental music and the socio-political contexts. Today, he co-directs the Argentine Archive of experimental musics Project for the Spanish Cultural Center in Buenos Aires (CCEBA) and sits on the *Parabolica Spanish* magazine editorial council.

Panorama del arte sonoro
y la música experimental
en la Península Ibérica

Outlook on Sound Art
and experimental Music
at the Iberian Peninsula

Miquel Álvarez-Fernández

Tarea imposible -afortunadamente-, la de resumir en unas pocas páginas lo que viene aconteciendo durante los últimos años en el interior de las categorías estéticas de arte sonoro y música experimental sobre la superficie de ese extraño apéndice geográfico de la Europa continental que llamamos Península Ibérica. Si podemos intentar perfilar aquí algunas líneas o caminos (a menudo, como se verá, aún en precario estado de construcción) que marcan la evolución de algunas propuestas sonoras recientes. No se trata, por tanto, de enumerar una selección de "los mejores artistas (o discos, o conciertos, o instalaciones...) del arte sonoro ibérico de nuestros días" -pocas cosas se alejan más del espíritu que entendemos como propio de la llamada música experimental-.

Más que en artistas u obras específicas del arte sonoro reciente, aquí nos interrogaremos acerca de las condiciones de posibilidad de esas manifestaciones estéticas, esto es, intentaremos vislumbrar por qué (y cómo) sucede lo que sucede, sin desdeñar una perspectiva crítica sobre todo ello. Esa voluntad, y no la de elaborar un acelerado catálogo, es la que guía la escritura de las páginas siguientes. Para acometer esta labor se hace necesario apuntar también algunas coordenadas generales (tanto estéticas como, en ocasiones, históricas o socio-políticas) que puedan permitirnos enmarcar apropiadamente esa parte de la realidad que pretendemos analizar.

El título de este texto, propuesto por los editores de esta publicación, se refiere valientemente a la ya mencionada Península Ibérica, y juxtapone (siquiera dentro de un bienintencionado paréntesis aclaratorio) los nombres de España y Portugal. Sobre la vergonzosa incomunicación que impide un conocimiento mutuo entre los artistas y demás agentes culturales de estos dos países resulta difícil -por lo ignominioso del asunto- escribir más allá del tópico. El desencuentro entre Portugal y España obedece a complejas razones que no pueden analizarse pormenorizadamente en estas páginas, pero sí señalaremos -si se nos permite arrojar una visión reconocidamente españolista del problema- que esa desatención mutua responde, en cierta medida, a que también dentro del

Fortunately, it is an impossible task to summarize in a few pages the latest years' developments in connection with the sound art and experimental music aesthetic categories all around the so-called Iberian Peninsula, this strange European geographic appendix. Indeed, this text will attempt to draw some road or pathway maps of the evolution of some of the recent sound proposals which in some cases, as will arise from our discussions here, will be found to be either in poor condition or still under construction. It is not just about listing a selection of "the best artists (or CDs, or concerts, or installations...) in today's Iberian sound art", in fact; there is virtually nothing in more direct opposition to the inherent spirit of the so-called experimental music.

On this article, we will ponder on the feasibility of these aesthetic expressions rather than on the artists themselves or on their recent and specific works on sound art. We will make an attempt at figuring out the reasons (and ways) behind the events taking place, while at the same time slipping in a critical approach over the matter. It is on the basis of this intention rather than on the purpose of hastily drafting a catalogue, that these pages have been written. In order to undertake this endeavor, it becomes necessary to set some general bearings (aesthetic as well as historical or socio-political in certain occasions) that may allow us to properly frame that part of reality we are trying to analyze.

The title of this text, proposed by the editors of this publication, makes a clear reference to the aforementioned Iberian Peninsula and it juxtaposes (at least between a pair of well intended clarifying brackets) the names of Spain and Portugal. It is difficult -since it is an ignominious issue- to write further about the shameful lack of communication that hinders mutual awareness between artists and cultural agents in these two countries. The failure on Spain and Portugal's side to find a cooperative way may be accounted for in very complex reasons that cannot be briefly explainable in this article. However, we will indeed highlight -if shedding some kind of Spanish-oriented light on the problem is allowed- that this mutual disregard derives from, to a certain extent, the enhanced appreciation of each region or autonomous district disparate cultural peculiarities bolstered by Spain over the last thirty years (which actually matches the onset of the democratic era), although, unfortunately this effort has so far failed to go hand in hand with a concern over the establishment of networks or links among these different territories. In other words, there is not enough communication- in the cultural sphere- between Spain and Portugal, as well as it fails to be effective among the diverse autonomous communities which make up the Spanish state.

Consequently, it would not be inadequate from our side to give our outlook a fragmented trait, if based on which the geographic divisions (or rather, the administrative ones) prevail over any other aesthetic division. On the other hand, this scenario may be on the change for example with the emergence of new proposals -as the book you have in your hands now-. Portugal and Spain represent different nodes interwoven into a larger network (which comprises the Latin-American countries as well) and it could be actually aimed at a more enriching and satisfying direction. Anyhow, this article shall methodologically refrain from engaging in any kind of asymmetric scanning of the different parts of the peninsula; in fact, the core of our interest lies in spotting aspects, patterns and, above all, common difficulties and problems throughout the various regions, rather than in highlighting the peculiarities - whether glorious or dull of every Iberian corner.

Before addressing the situation in the peninsula itself, another methodological point to note affecting Portuguese and Spanish musicians and sound artist alike is the fact that a large number of these artists develop their activity outside the Iberian Peninsula, following suit with a tradition that harkens back only a few generations into the past and which has turned out some iconic figures such as Robert Gerhard or Emmanuel Nunes, it may be observed that, in pursuing (or in preparing to pursue) the development of their career in our artistic milieu, many of these figures decided to travel abroad (or, in some unhappy cases, were forced to do so). The U.K., France, Germany and the Netherlands were some of most habitual destination countries picked by these emigrating artists, who, in spite of their distant place of residence, should not fail to be brought into this overview.

estado español el periodo histórico correspondiente a los últimos treinta años (esto es, la actual etapa democrática) ha testimoniado un creciente esmero en la puesta en valor de las muy diversas particularidades culturales de cada una de sus regiones o autonomías, si bien este esfuerzo no ha ido en absoluto acompañado de una preocupación paralela por el establecimiento de redes o vínculos entre esas diversas entidades territoriales. En otras palabras, no existe la suficiente comunicación -en el plano cultural- entre España y Portugal, como tampoco se da entre las diversas comunidades autónomas en las que se articula el propio estado español.

Por tanto, no resultaría inapropiado dotar a nuestro panorama de un carácter fragmentario, en virtud del cual las divisiones geográficas (o, más bien, administrativas) se impusieran ante otras de tipo estético. Pero quizá todo esto esté ya cambiando, y la aparición de propuestas -como el libro que tienen entre sus manos- en las que tanto Portugal como España representan nodos diferentes vertebrados dentro de una red mayor (que engloba también los países latinoamericanos) podría apuntar en una dirección más enriquecedora y reconfortante. En todo caso, aquí nos resistiremos metodológicamente a realizar un asimétrico barrido por las diferentes parcelas de la península, pues precisamente nos interesa más detectar aspectos, patrones y, sobre todo, dificultades y problemas comunes a las distintas regiones, que subrayar las peculiaridades -sean éstas gloriosas o escalofrantes- de cada rincón ibérico.

Otro apunte metodológico que se hace necesario antes de abordar la situación estrictamente peninsular, y que afecta de manera parecida a los músicos y artistas sonoros de Portugal y España, nos obliga a recordar que un buen número de ellos desarrollan su actividad fuera de la Península Ibérica. Continuando una tradición dentro de la que -sin remontarnos demasiadas generaciones atrás- podemos encontrar también a figuras como Robert Gerhard o Emmanuel Nunes, muchos de quienes intentan desarrollar una carrera artística (o prepararse para ello) en los ámbitos que nos ocupan deciden viajar (o se ven conminados a hacerlo, en los casos más tristes) fuera de sus países de origen. El Reino Unido, Francia (por señalar los destinos de las figuras antes mencionadas), Alemania o los Países Bajos figuran entre los países de acogida más habituales para unos emigrantes que, desde la distancia, también deben formar parte de este panorama.

Pero si nos concentramos ya en lo que ha venido aconteciendo durante las últimas décadas sobre el suelo estrictamente ibérico, quizá una de las transformaciones más notables que cualquier transeúnte notará al deambular por la península será la proliferación de cierto tipo de edificios destinados a convertirse -a falta de mejor expresión- en *contenedores de arte*. Como a veces el término “museo” hiere la sensibilidad de los responsables de estos centros, y ciertamente en algunos casos -aunque no tantos- este término no se adapta bien a la función de estos edificios tan típicos de los últimos años, pensamos que la locución “contenedores de arte” define mejor estas flamantes construcciones, muestra ejemplar de la arquitectura más “espectacular” -en el sentido debordiano de la expresión- de nuestros días. Y decimos contenedores no sólo porque el envoltorio constituido por estos costosísimos edificios suela gozar de más atención que lo que esas arquitecturas “de firma” albergan, sino también porque los gestores que gobiernan estos centros pocas veces piensan en algo más que en “contener” aquello que ya existe (y que a menudo ya se ha mostrado en otros centros extranjeros) y menos veces aún en facilitar la creación de nuevas obras, por mucho que la comunidad artística siga demandando centros de producción.

Estos problemas no sólo afectan al arte sonoro y a las músicas experimentales, pero sí es cierto que, al haberse convertido estos contenedores de arte en un nuevo refugio para este tipo de actividades, sus particulares características y dinámicas

If we are to focus on what has already been happening over the last decades on Iberian grounds in particular, maybe one of the most remarkable transformations that any pedestrian could notice while wandering about the peninsula, is the proliferation of a certain kind of buildings intended to be *art containers* (the best possible conceivable name to call them). Given that, sometimes, the term museum seems to hurt the feelings of some of the agents responsible for these centers and in some, though not so many cases, this term does not seem to match the function of these buildings, which have become a typical landscape over the latest years. The expression "*art containers*" more accurately defines these flamboyant constructions, which erect as quintessential examples of the most spectacular architecture of our times- in a debordian sense-. Moreover, referring to them as "containers" does not only result from the special attention drawn by the renown architecture type of façade of these costly buildings but it is also derived from what they house, because the officials in charge of the management of these centers seldom think about anything else but containing what already exists (pieces sometimes seen in other foreign centers) and even more rarely do they consider engaging in easing the creation of new works, totally disregarding the artistic community's outcry for production centers.

Sound art and experimental music were not the only ones affected by these problems. It should be conceded though that these art containers have become a new kind of sanctuary for this kind of activities and that their special characteristics and dynamics have, to a certain extent, marked the recent evolution of artistic practices at least in the Iberian Peninsula. Given the shortage of centers devoted to experimental music, the agendas, mainly those dedicated to sound production rather than to training and research programs, as well as the institutions that have sprung everywhere in the peninsula for the sake of the relevant regional political officials' success and show-off schedule (basically and undeniably because of their conviction that sound art is "fashionable") with performances by Portuguese and Spanish sound artists to fill up their agendas, which would otherwise have been empty, actually deserted. The typical methodology used to foster these particular approaches to sound art and experimental music is clearly the organization of a festival. The festival annual meeting lasts a few days (or weeks at the most) and it is usually managed by someone external to the center or "container" (this procedure is called outsourcing, a very clear example of today's capitalism).

As a result, sound artists and experimental musicians may, at best, earn a living by bouncing around from festival to festival, to present their works in farfetched places, and keep their fingers crossed so as not to have any overlapped appointments over the invariably busy May-October season. But it seems difficult for these artists to transcend this "gig" dynamics which entail only scattered participation opportunities instead of larger-scale projects which may at the same time be economically sustainable (let alone being profitable). From the festival organizers' point of view, the situation is not usually more promising: the organization of festivals takes months and it has to be capitalized in a few days -while, in turn, these days are subject to, likely overlapping with other similar events, weather conditions unpredictability and, speaking about setbacks, some also unexpected political changes or whims coming onto stage at the eleventh hour. Nor is the briefly described context of a festival the ideal framework to create spaces for reflection, review of the shared experiences or for the strengthening of the relationships among the different artists that may pave the way towards new common projects.

Finally, from the perspective of the *container* centers themselves; the already mentioned outsourcing processes-the practice through which these festivals' organization is commissioned to external agents- come to hamper the development of its own discourse (or a local one, in the best sense of the word) which should revolve around these creative manifestations or around the integration of these aesthetic proposals into a consistent conceptual line, or even around forging ties -other than the coincidental ones- between these festivals contents and the other activities programmed by these institutions.

han venido determinando en buena medida la evolución reciente de estas prácticas, al menos en la Península Ibérica. A falta de centros dedicados a unas agendas -las referidas expresamente a la creación sonora (por no hablar ahora de la investigación o la formación), las instituciones que han florecido por los más diversos rincones de la península, para mayor gloria y lucimiento de los respectivos dirigentes políticos regionales, acogen en sus programaciones (muy puntualmente, y, para qué negarlo, siguiendo la convicción de que "el arte sonoro está de moda") eventos que han venido rellenando, en los últimos años, las agendas de los artistas sonoros españoles y portugueses- que, de otro modo, habrían quedado vacías, desérticas. La metodología típica a través de la cual se configuran esos acercamientos puntuales al arte sonoro y a las músicas experimentales es, cómo no, la del festival. El festival entendido como cita anual, de unos pocos días (o semanas, como mucho) de duración, y a menudo gestionado por alguien ajeno a la plantilla del centro que oficia como "container" (un ejemplo claro de esa práctica tan propia del capitalismo de nuestros días que es la externalización).

Resultado de lo anterior: los artistas sonoros y músicos experimentales pueden, en los casos más afortunados, ganarse la vida yendo de festival en festival, presentar sus trabajos en lugares que a veces les cuesta ubicar en el mapa, y mantener los dedos cruzados para que no se superpongan los compromisos en los siempre saturados meses de mayo y octubre. Pero resulta muy difícil, para esos artistas, trascender la dinámica del "bolo", de la intervención puntual, y acometer proyectos de más envergadura que, a la vez, sean económicamente sostenibles (no digamos ya rentables). Desde el punto de vista de los organizadores de esos festivales, a menudo la situación no es mucho más halagüeña: meses de trabajos preparativos deben capitalizarse en unos pocos días -días sometidos a las veleidades de la climatología, a las posibles coincidencias temporales con propuestas semejantes, o, hablando de veleidades, a impredecibles cambios o caprichos políticos de última hora-. Tampoco el contexto de un festival, descrito en estos acelerados términos, constituye el marco idóneo desde el cual generar espacios para la reflexión, para la crítica de lo compartido y experimentado, o para que las relaciones entre los diversos artistas participantes puedan germinar y propiciar, en su caso, nuevos proyectos comunes.

Finalmente, y desde la perspectiva de los propios centros contenedores, los mencionados procesos de subcontratación -a través de los cuales se delega en agentes externos la organización de estos festivales- impiden desarrollar un discurso propio (o "local", en el mejor sentido de esta expresión) en torno a estas manifestaciones creativas, o integrar esas propuestas estéticas dentro de una línea conceptual coherente, o establecer conexiones -más allá de lo azaroso- entre los contenidos (y, por extensión, el público) de estos festivales y las otras actividades programadas por esas instituciones.

Los centros donde se concreta este modelo salpican, como decíamos, toda la geografía peninsular. Desde meteoritos como La Laboral, que apenas consigue aún dialogar con su contexto social, cultural y humano más próximo -el de Asturias-, hasta el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (que se limita a alojar propuestas como Zeppelin -un par de días al año-, o una sección del Sónar -cuyos contenidos se alejan cada vez más del título de este artículo, por mucho que la expresión "música avanzada" siga apareciendo en el subtítulo de la propuesta-), pasando por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) -que ha llegado a calificar como "música vanguardista" la del grupo Fangoria-, y llegando al centro peninsular, con ejemplos como La Casa Encendida (que nos ofrece cada año una pequeña dosis -tan intensa como breve- de Experimentaclub, y puntuales citas a veces tan audaces como la que en marzo de 2009 combinó músicas de Feldman y de Schubert) o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (donde la música llamada experimental ha llegado muy recientemente -equipo de Borja-Villel-, con tintes tan discotequeros como los que ofreció en 2009 el microfestival Hypersounds). Dos excepciones dentro de esta línea que venimos comentando son, por

Other centers operating under this pattern are spread all over the peninsula; they range from alienated ones, such as La Laboral that can hardly establish any communication with its social, cultural and human context, or Las Asturias, to the Barcelona Contemporary Culture Center (confined to staging proposals like Zeppelin a couple of days a year); or a section of the Sonar, whose contents move increasingly farther away from our article title (even though the expression "advanced music" may still appear on the proposal subtitle), Castilla and Leon Museum of Contemporary Art (MUSAC), which has dared rank the Fangoria group music as "avant-guard". Eventually, we reach the heart of the peninsula to find La Casa Encendida (The Burning House) which, year in year out, offers us little doses of ExperimentaClub –both brief and intense- as well as some other, at times daring, events, like the 2009 one which combined music by Feldman and Schubert; or the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Queen Sofia National Museum of Art) where the so-called experimental music has only recently made its first steps under the guidance of Borja-Ville's team, which features some discotheque-like traits as shown at the 2009 Hypersounds micro-festival. There are two exceptions to the previously mentioned pattern, on the one hand, the Contemporary Music Cycle, with its 11th Edition being held in 2009, which is annually hosted at the Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. The center peculiarities, together with the closeness of Wolf Vostell, its founder, to sound creation, pave the way to allow the consistent incorporation of the sound makers convened for the cycle purposes every year into the museum general discourse. On the other hand, there is About:Blank, that poses itself as an independent element in the Observatory-of- Valencia Festival-, the last stop in our tour of the various festival locations that leads us up to another festival paradigm which will be brought under review below ...

Together with the previously described model, another approach to the concept of festival has emerged and thrived over the past years, which, rather than directly tied to one single blanket-institution, branched into multiple headquarters and is usually born out of a partnership or an artistic collective. In-Sonora, Madrid's interactive sound exhibition, which held its fifth edition in 2009, stretches out to fifteen different spaces (both public and private) and stands as a quintessential example of this model, as is also the case of Ex Machina (MEM) in Bilbao or ERTZ in several places of Navarra and the Basque Country. The main setbacks these proposals face have to do with their financial dependability on the various forms of state funding and (to a lesser extent) on private sponsorships which, enable the annual organization of these events. In fact, the great number of headquarters could be partly considered as a reflection of the necessary diverse funding sources for each project development. In 2008, a financial issue caused the moving of the Nits de Aielo i Art Festival-organized by Llorenç Barber- from Aielo de Malferit to Valencia and, similarly, the SONIKAS festival -organized by the Vallecas Todo Cultura, Klangmaschine and CRC associations- also experienced several successive movings (invariably within the Madrid neighborhood of Vallecas, though) throughout its seven editions.

As concerns the Portuguese context in particular, we can find a festival model which is not exclusively dedicated to experimental music or sound art, but rather a more comprehensive one devoted to digital art in general. Such is the case of Olhares of Outono (which celebrated its tenth edition in 2009), or the self-managed STFU festival, both headquartered in Oporto. This multidisciplinary inclination is shared as well by other proposals like MADEIRADIG, held annually on the Atlantic island as of 2004, or, for further illustration purposes, the Experimental Music Meetings- run by Vitor Joaquim and held at several venues since 2000- both of which, though, still present visual music and sound installations - even though, as happens in the far more concentrated Sonic Scope of Lisbon- the contents revolve around sound creation. Based on the above-described grounds, it is regrettable that finding any Spanish artist listed among the guests to any of these festivals may be just as unlikely as finding a Portuguese name in a Spanish one program is.

Our review of the ways sound art and experimental music are staged should be supplemented with a necessarily brief account of the ways of making, learning and thinking sound art together with an account of the production, training and research centers. This makes a brief chapter indeed, since the list abridged to include only some exceptional cases such as Arteleku Audiolab (San Sebastián),

un lado, el Ciclo de Música Contemporánea que, alcanzando su undécima edición en 2009, se celebra anualmente en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres -pues el carácter singular de este centro y la cercanía de su fundador Wolf Vostell con la creación sonora facilitan que los sonidos convocados cada año por este ciclo se incorporen de manera coherente al discurso general del museo- y, por otro lado, About:Blank, que se configura como un elemento independiente dentro del festival Observatori de Valencia -y que, al haber transitado por diferentes sedes, nos aproxima a otro paradigma de festival, que analizaremos a continuación-.

Junto al modelo anteriormente descrito, existe -y también prolifera, desde hace unos años- otra aproximación al concepto de festival, en este caso no directamente vinculado a una sola institución-paraguas, sino más bien ramificado en múltiples sedes, y a menudo surgido a partir de una asociación o colectivo artístico. In-Sonora, la muestra madrileña de arte sonoro e interactivo que alcanzó en 2009 su quinta edición, y que se extiende a través de una quincena de espacios (tanto públicos como privados), representa un caso paradigmático de este modelo, al igual que Musica Ex Machina (MEM) en Bilbao o ERTZ en varios lugares de Navarra y el País Vasco. Los principales problemas que experimentan estas propuestas tienen que ver con la dependencia de las diversas ayudas públicas y (en mucha menor medida) patrocinios privados que, cada año, hacen posible la celebración de estos eventos. De hecho, la mencionada multiplicidad de sedes puede entenderse -al menos en parte- como un reflejo de la diversificación de fuentes de financiación necesarias para el desarrollo de cada proyecto. Estas cuestiones motivaron en 2008 el traslado del festival Nits de Aiello i Art -organizado por Llorenç Barber- desde Aiello de Malferit a Valencia y, dentro de esta misma línea, el festival SONIKAS -organizado por las asociaciones Vallecas Todo Cultura, Klangmaschine y CRC- también ha encontrado sucesivos emplazamientos (siempre, eso sí, en el madrileño barrio de Vallecas) a lo largo de sus siete ediciones.

Si nos circunscribimos al entorno estrictamente portugués, es frecuente encontrar un modelo de festival no exclusivamente dedicado a la música experimental o al arte sonoro, sino -más ampliamente- a las artes digitales. Tal es el caso de Olhares de Outono (que en 2009 celebró su décima edición), o del festival autogestionado STFU, ambos con sede en Oporto. También comparten esta vocación multidisciplinar propuestas como MADEIRADIG, que acontece en la isla atlántica anualmente desde 2004, o, por poner otro ejemplo, los Encontros de Música Experimental -dirigidos por Vitor Joaquim desde el 2000 en diversas sedes-, que igualmente incorporan músicas visuales e instalaciones sonoras, si bien -al igual que sucede en el mucho más concentrado Sonic Scope, de Lisboa- los contenidos gravitan en torno a la creación sonora. Aún debemos lamentar, abundando en argumentos presentados anteriormente, que es tan difícil encontrar artistas españoles entre los invitados de cualquiera de estos festivales como dar con un nombre portugués en el programa de un festival español.

Nuestro repaso de los modos de presentarse en vivo el arte sonoro y la música experimental debe complementarse con una referencia, forzosamente breve, a los modos de hacer, aprender y pensar el arte sonoro, esto es, a los centros de producción, formación e investigación. Capítulo breve, porque -básicamente- la nómina se reduce a casos tan excepcionales como el Audiolab de Arteleku (San Sebastián), Phonos/IUA (Barcelona), Binaural (Nodar, Portugal) o -ya sin estar específicamente centrados en el ámbito de lo sonoro- Medialab-Prado (Madrid) o Hangar (Barcelona). Cabe esperar que el incipiente proyecto KREA (Vitoria), asesorado en el ámbito de la creación sonora por el colectivo Espacio Sinkro, pueda sumarse a este listado en un futuro muy próximo.

Phonos/UA (Barcelona), Binaural (Nodar, Portugal), or some others like Medialab-Prado (Madrid) or Hangar (Barcelona) (which are not specifically centered on the sound context). The emerging KREA project (Vitoria) whose counselor on sound creation is the Espacio Sinkro collective- may be expected to eventually join this list in the foreseeable future.

When focusing on the training aspect a reference should be made as to the importance of the great efforts made by distinguished researchers and professors such as Miguel Molina (University of Valencia), José Antonio Sarmiento (University of Castilla-La Mancha, in Cuenca), Inmaculada Cárdena (University of Santiago de Compostela), Mikel Arze (University of the Basque Country) or Marta Cureses (University of Oviedo), among others, aimed at successfully incorporating sound art reflection and research into our stiff and old-fashioned university curricula (worth noting is the fact that this happened in the face of the conservatories' total lack of involvement).

If the advent of sound art at universities as of the 90's is to be labeled as revolutionary - though within a radically conservative context-, some years later, the publishing sector would bear witness to the surprising and promising surge of some sound art and experimental music related publications. Although embarrassing, it should be as well noted, that it was only in 2002 that Ardora, the courageous publishing house, released a Spanish version of *Silence*, the book by John Cage which had been originally published in 1961. And moreover, it was not until 2006 that we were able to read a Spanish version of *Experimental Music: Cage and beyond*, the illustrious text by Michael Nyman published in 1974. The proliferation text publishing in the peninsula since the beginning of this century is staggering.

In fact, not too long before "grandad" Cage's Spanish version of *Silence* - Carmen Pardo, had, only three years earlier, prepared the release and translation of *Writings*, a compilation of Cage-like texts of diverse origins (however surprising this may sound published by the Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia (Murcia's Official association of technical architects). Far behind lie collection landmarks such as brief biographies published by the Circle of Fine Arts in the mid 80's (with titles dedicated to *John Cage* and *Mauricio Kagel* -both by Llorenç Barber-, to *Luigi Nono* -by José Iges-, to *Edgar Varèse* or to *Charles Ives* -both by Javier Maderuelo, author of *Music of the 80's*, published in 1981-) or, strangely enough, the translation of *Noise. Essay on the Political Economy of Music* by Jacques Attali, published by the essential Ruedo Ibérico house in 1977, right the same year of its original publication in French.

In 2002, the highly impacting, *Loops Una historia de la música electronica (An account of electronic music)* came into light, featuring outstanding contributions by Oriol Rossell and Anna Ramos together with Roc Jiménez, and a year later - though in a more academic context- Javier Ariza published *Las imágenes del sonido (Sound Images)*, an ambitious and well intentioned close up to the relations between sound and visual arts in the 20th Century. Unfortunately, not only a few works would try to continue encouraging the theorizing or even the history-oriented undertakings in Spanish language bolstered by the already mentioned titles. Some of the already cited peripheral centers would be responsible for the publication of exhibition-project catalogues that would enable channeling theoretical reflection about experimental sound creation. In this regard, let us highlight the volumes and attached CDs of *Disagreements* (a Joint Project undertaken by Arteleku, the José Guerrero center, the MACBA and the University of Sevilla), or the catalogue of the Spanish Sound Art Exhibition (MASE), curated by José Iges in Lucena and Córdoba during 2006. It is worth pointing out as well the catalogues of two sound art exhibitions curated by Iges at San Sebastian Koldo Mitxelena. *The sound space* and *The time span of a look and Sound Dimension* (hosted in 1999 and in 2007 respectively).

This Publishing boom seems to have continued or even expanded over the latest years: in 2008 the Museum of Contemporary Art of Vigo (MARCO) published *Audio Hacklab*, a volume originated from a namesake project led by the Galician Escoitar.org collective, where we can find abundant reflections on the present scenario of sound and sound audiences related practices. In 2009, two significant, though

Al fijar nuestra atención en el apartado estrictamente formativo, es difícil sobreestimar la importancia de los enormes esfuerzos que investigadores y profesores de la talla de Miguel Molina (en la Universidad de Valencia), José Antonio Sarmiento (en la Universidad de Castilla-La Mancha, en Cuenca), Inmaculada Cárdenas (en la Universidad de Santiago de Compostela), Mikel Arze (en la Universidad del País Vasco) o Marta Cureses (en la Universidad de Oviedo), entre otros, han llevado a cabo para incorporar en los anquilosados planes de estudios de nuestras universidades la reflexión e investigación sobre el arte sonoro (todo ello, dicho sea de paso, ante el silencio rotundo de los conservatorios).

Si la irrupción del arte sonoro en la universidad a partir de los años noventa puede tildarse de revolucionaria -dentro de un contexto, insistimos, acendradamente conservador-, unos pocos años después el ámbito editorial contemplará una eclosión de publicaciones relacionadas con el arte sonoro y la música experimental igualmente sorprendente y esperanzadora. Debemos recordar -intentando disimular el sonrojo- que no fue hasta 2002 cuando la valiente editorial Árdora publicó una versión en castellano de *Silence*, el libro de John Cage originalmente aparecido en 1961. Y todavía habría que esperar a 2006 para leer en nuestro idioma *Música experimental: De John Cage en adelante*, el señero texto de Michael Nyman publicado en 1974. Pero la profusión de textos editados en la península desde que empezó este siglo puede llegar a generar una cierta sensación de vértigo.

Ciertamente, y sin alejarnos del “abuelo” Cage, tres años antes de ese *Silence* en español Carmen Pardo había preparado la edición y la traducción de *Escritos al oído*, una recopilación de textos *cageanos* de diversa procedencia (publicada, agárrense, por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia). Atrás quedaban hitos como la colección de escuetas biografías editadas por el Círculo de Bellas Artes en la segunda mitad de los años ochenta (con títulos dedicados, por ejemplo, a *John Cage*, a *Mauricio Kagel* -ambos por Llorenç Barber-, a *Luigi Nono* -por José Iges-, a *Edgar Varèse* o a *Charles Ives* -ambos por Javier Maderuelo, quien también fue autor de *Una música para los ochenta*, aparecido en 1981-) o, aún más extrañamente, la traducción de *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, de Jacques Attali, publicada por la imprescindible Ruedo Ibérico en el mismo año de la aparición del original francés, 1977.

En 2002 aparece un título que gozará de una amplia difusión: *Loops. Una historia de la música electrónica*, con destacables contribuciones de Oriol Rossell y Anna Ramos junto a Roc Jiménez, y un año después -en un contexto más académico- Javier Ariza publica *Las imágenes del sonido*, un ambicioso y bienintencionado acercamiento a las relaciones entre lo sonoro y las artes visuales en el siglo XX. Desgraciadamente, no serán tantas las obras que intenten continuar, desde nuestro idioma, el esfuerzo teorizador -o siquiera historicista- emprendido en títulos como los mencionados. Algunos de esos centros de arte “periféricos” a los que nos referíamos anteriormente serán los encargados de publicar catálogos que, derivados de proyectos expositivos, sirvan para canalizar la reflexión teórica acerca de la creación sonora experimental. Destaquemos, en este sentido, los volúmenes (y CDs adjuntos) de Desacuerdos (un proyecto conjunto de Arteleku, el centro José Guerrero, el MACBA y la Universidad de Sevilla), o el catálogo de la Muestra de Arte Sonoro Español (MASE), comisariada por José Iges en Lucena y Córdoba durante 2006. Cabe también recordar aquí los catálogos correspondientes a dos exposiciones de arte sonoro que Iges comisarió en el Koldo Mitxelena de San Sebastián: El espacio del sonido, El tiempo de la mirada, y Dimensión sonora (celebradas, respectivamente, en 1999 y en 2007).

Este impulso editorial parece continuar -o incluso amplificarse- en los últimos tiempos: en 2008 el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) publica *Audio Hacklab*, un volumen derivado del proyecto homónimo conducido por

maybe slightly anti-ethical publications- delivered a review of Spanish experimental poetry evolution (in both cases also in the form of a relevant exhibition related catalogue): on the one hand, *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, (Freewheeling writing. Spanish and Spanish-American experimental poetry over the 20th Century). curated by José Antonio Sarmiento for the Cervantes Institute, and, on the other hand, *Escrito está. Poesía experimental en España*, (And so it is written. Spanish Experimental Poetry) curated by Fernando Millán for Artium (Vitoria) and the Museum Patio Herreriano (Valladolid). Hopefully, the two publishing projects in progress during 2009/2010 may prove that this encouraging trend will actually keep flowing forward until its eventual crystallization: *La mosca tras la oreja (The fly behind the ear). De la música experimental al arte sonoro en España (From experimental music to sound art in Spain)*, an ambitious book (including four CDs) by Llorenç Barber and Montserrat Palacios, sponsored by the Fundacion Autor (the "Author" Foundation) on the one hand, and the Spanish version of *Ruido y Capitalismo (Noise and Capitalism)*, a collective piece sponsored by Arteleku AudioLab and edited by Mattin and Anthony Iles on the other.

This optimistic publishing profusion, contrasts starkly with the still prevailing shortage of regular publications presenting and analyzing current experimental sound creation. It is unreasonable that the space engaged by a magazine like *The Wire* which covers the experimental arena of the English-spoken world may still fail to venture into our own language, Spanish. Of course there exist some worthy publications like *Oro Molido* (Ground gold, a magazine engaged in a continuous bridging of Spain with Portugal) directed by Chema Chacon and centered on the improvisation milieu. However, it becomes apparent that this void is expected to be filled. Meanwhile, the active internet platforms such as <http://mediateletpos.net>, <http://artesonoro.org> o <http://modisti.com>, currently stand as the speediest way to follow-up on the Iberian Peninsula's sound art.

As regards the Internet, we should also make a reference to the paramount disseminating task undertaken by multiple net-labels in recent years and in various locations around the peninsula. Although an analysis of this active and complex scene would require a whole paper itself, and probably one even longer than this, it is worth providing some illustrative references that may contribute to creating a picture of this issue: <http://alg-label.com>, <http://con-v.org>, <http://cronicaelectronica.org>, http://xedh.org/larraskito_netlabel...

As a wrap-up of this article, let us note how radio -whether in its traditional format or in the form of podcasts- stands as the most valuable ally of sound art and experimental music research, production and diffusion. Projects born out of local radio broadcasts such as *Música Difícil –Hard Music* (led by Chema Chacón aired by Onda Latina and Radio Rivas), *Onda Sonora* (on Circulo Radio) -both in Madrid-, or *El Musicántropo* (led by Antonio Murga on the Sevillian Radiópolis FM broadcast) co-exist with art center-linked projects such as *Cápsula* (directed by Toña Medina and Ángeles Oliva for La Casa Encendida), or Barcelona's Museu d'Art Contemporani (MACBA) radio web, which features spaces such as *AVANT*, run by Anna Ramos and Roc Jiménez; while *Ars Sonora* (on the "Classical Radio" broadcast on Spain's National Radio) celebrates its twentieth anniversary in 2010.

This necessarily hasty and equally simplifying outlook has come to its end. Countless well-known name omissions should be justified on the grounds that the intention behind this article is to allow readers to perceive where sound art and experimental music are heading for in the Iberian Peninsula (as well as where it comes from) Nevertheless, the best we could do -as usual- is to prick up our ears and keep listening.

el colectivo gallego Escotar.org, donde abundan las reflexiones sobre el estado actual de las prácticas relacionadas con el sonido y sus escuchas. Ya en 2009 aparecen dos significativas -aunque, en cierta medida, antitéticas- publicaciones que repasan la evolución de la poesía experimental en español (ambas, de nuevo, en formato catálogo, y vinculadas a sendas exposiciones): de un lado, *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, comisariada por José Antonio Sarmiento para el Instituto Cervantes, y, de otro lado, *Escrito está. Poesía experimental en España*, comisariada por Fernando Millán para Artium (Vitoria) y el Museo Patio Herreriano (Valladolid). Anotemos, siquiera como augurio de que esta alentadora tendencia prosiga hasta consolidarse, dos proyectos de edición en curso (2009-2010): *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, un ambicioso libro (acompañado de cuatro CDs) de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, a cargo de la Fundación Autor, y la versión española de *Ruido y capitalismo*, una obra colectiva auspiciada por el Audiolab de Arteleku y editada por Mattin y Anthony Iles.

El optimismo que se deriva de esta profusión editorial encuentra su contrapunto en la ausencia, todavía hoy, de publicaciones periódicas que presenten y analicen la actualidad de la creación sonora experimental. Incomprendiblemente, el espacio que una revista como *The Wire* cubre en el ámbito angloparlante está aún virgen en nuestro idioma. Existen, efectivamente, publicaciones tan valiosas como *Oro Molido*, dirigida por Chema Chacón, y centrada en el ámbito de la improvisación (una revista que, entre otras virtudes, nunca ha dejado de tender puentes entre España y Portugal). Pero resulta evidente que ese vacío aún espera ser colmado. Mientras tanto, plataformas en Internet tan activas como por ejemplo <http://mediateletpos.net>, <http://artesonoro.org> o <http://modisti.com>, representan actualmente la forma más ágil de seguir los desarrollos del arte sonoro en la Península Ibérica.

Sin abandonar Internet, debemos también referirnos a la fundamental tarea de difusión que vienen realizando, en los últimos años, múltiples netlabels radicados en diversos puntos de la península. Aunque un análisis de esta compleja y activa escena exigiría un artículo monográfico aún más extenso que éste, señalemos aquí algunas referencias, a modo de ejemplo, que permitan tantear el estado de la cuestión: <http://alg-label.com>, <http://con-v.org>, <http://cronicaelectronica.org>, http://xedh.org/larraskito_netlabel...

Apuntemos, ya al final de nuestro panorama, cómo la investigación, la producción y la difusión del arte sonoro y la música experimental también encuentran en la radio -sea en formato tradicional o en *podcast*- uno de sus mejores aliados. Proyectos surgidos desde emisoras locales, como *Música Difícil* (dirigido por Chema Chacón en Onda Latina y Radio Rivas), *Onda Sonora* (en Radio Círculo) -ambas en Madrid-, o *El Musicántropo* (dirigido por Antonio Murga en la emisora sevillana Radiópolis FM) conviven con proyectos vinculados a centros de arte, como *Cápsula* (dirigido por Toña Medina y Ángeles Oliva para La Casa Encendida), o la Radio Web del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), con espacios como *AVANT*, dirigido por Anna Ramos y Roc Jiménez, mientras que *Ars Sonora* (en Radio Clásica, de Radio Nacional de España) cumple, en 2010, veinticinco años de existencia.

Ponemos aquí fin a este panorama necesariamente acelerado y -en esa misma medida- simplificador. Las numerosas omisiones de nombres propios deben quedar justificadas por el deseo de trazar líneas más generales, que permitan intuir hacia (y desde) dónde avanzan el arte sonoro y la música experimental en la Península Ibérica. Aunque lo mejor -como siempre- será mantener los oídos bien abiertos, y seguir escuchando.

Miguel Álvarez-Fernández (Madrid, 1979)

<http://itinerariosdelsonido.org>

<http://dissonoiSEX.org>

<http://mediateletipos.net>

<http://arssonora.es>

Trabaja como artista sonoro, musicólogo, comisario y productor radiofónico. No le gusta asistir a bodas ni otro tipo de ceremonias matrimoniales. Estudió composición en el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), así como en otros centros españoles (Aula de Música de Alcalá de Henares, LIEM/CDMC...) y alemanes (Darmstadt, Kürten...). Le gusta leer tebeos. Fue comisario del proyecto "Itinerarios del sonido", en colaboración con María Bella. Ha impartido clases en la Universidad de Oviedo (España) y la Technische Universität de Berlín (Alemania), donde residió entre 2005 y 2008. El arroz está entre sus comidas favoritas. Junto con Stefan Kersten y Asia Piascik, forma parte del trío DissoNoiSex. Desde 2008 dirige y presenta en Radio Clásica/Radio Nacional de España el programa semanal "Ars Sonora", dedicado al arte sonoro y la música experimental.

A sound artist, musicologist, commissary and radio producer, he claims not to be very keen on going to weddings though indeed keen on reading comics. He studied composition at the Conservatory of San Lorenzo de El Escorial (Madrid), as well as at other Spanish Centers (Aula de Música de Alcalá de Henares, LIEM/CDMC...) and German (Darmstadt, Kürten...) ones. He served as commissary of "Itinerarios del sonido" (sound itineraries), in collaboration with María Bella and has also taught at the University of Oviedo (España) as well as at the Technische Universität of Berlin (Germany), where he lived from 2005 to 2008. Rice ranks among his favorite meals. Together with Stefan Kersten and Asia Piascik, he makes up the DissoNoiSex trio. Moreover, since 2008 he has directed and hosted the weekly sound art and experimental music "Ars Sonora" radio broadcast aired by the Spanish Radio Clásica/Radio Nacional.

El Nuevo Orden Mundial

New World Order

Oriol Rossell

Tras más de medio siglo de hegemonía anglo-estadounidense, el mapa de la música popular se ha visto radicalmente transformado. Desprendida de referentes locales de raíz folklórica o idiomática, la música electrónica ha favorecido la instauración de un nuevo orden internacional donde las voces de países creativa y comercialmente mudas hasta hace poco tiempo, dictan las pautas del desarrollo de un lenguaje que no entiende de lenguas. O quizás, sí: Londres, Nueva York y Los Ángeles han dejado de ser los puntos neurálgicos desde donde se definen las tendencias globales en favor de París, Berlín o Helsinki.

Pero el mapa consecuente de este desplazamiento de poderes ha generado nuevas periferias, nuevos espacios marginales en tanto que ignorados en el foro informativo global. No se trata de páramos creativos ni, en la mayoría de casos, económicos, pues nos hallamos ante escenas locales prósperas y autorreguladas por sus propias idiosincrasias, sino de nuevos prejuicios que, paradójicamente, se cimientan, como los viejos, en un manejo deliberado de la información.

En un plano donde, supuestamente, el acceso a la información se ha democratizado gracias a las nuevas tecnologías ¿Por qué seguimos enterándonos antes de -y prestando más atención a- la música producida en Reykiavik o Tokio que a la que proviene de Buenos Aires o Atenas?

Cuando en la década de los noventa se agiliza el proceso de abaratamiento de dispositivos tecnológicos -lo que desde una perspectiva de clase media alta, esencialmente blanca y primermundista suele definirse como "democratización de la tecnología"- y, simultáneamente, se instaura Internet como medio global para la distribución informativa, el mercado de la creación musical contemporánea se ve sometido a una reformulación integral cuyas consecuencias se antojan, en principio, revolucionarias. Pero no lo serán tanto, como a continuación veremos.

After more than half a Century of Anglo-American hegemony, the map of popular music has been radically transformed. Having shaken off its local language and folk referents, electronic music fuelled the creation of a new international order where the, until recently, creatively and commercially mute country voices set forth the development guidelines of a language with no awareness of lingos. Or perhaps it does: London, New York and Los Angeles are no longer the backbone of global trends definition, which generally favor Paris, Berlin or Helsinki.

However, the map resulting from this shift in power-holding has generated peripheries and marginal spaces that are neglected in the global informative forum. It is neither about barren creative fields nor, as in most of the cases, economically stricken countries, but it is about new prejudices that, as applies to the old ones are paradoxically cemented by the deliberate management of information. As a result, we are before prosperous local scenes which are self-regulated by their own idiosyncrasies.

At a stage where the access to information has been allegedly democratized thanks to state-of-the-art technologies; why do we still learn first about – or pay more attention to- the music produced in Reykjavik or Tokyo rather than that made in Buenos Aires or Athens?

Back in the 90's the process to make technological devices affordable hastened something that from the mostly white-skinned and first-world higher-middle classes standpoint is usually defined as “the democratization of technology”. Meanwhile, internet gets rooted as a global means to disseminate information and the contemporary music creation market seems submitted to comprehensive reformulations whose consequences were initially considered revolutionary. Eventually they will turn out not to be that revolutionary as will be discussed in the following section.

Towards a global scene...

The fall in production costs during the first stage of this revolutionary process leads us to a phenomenon that could be described as the radical horizontalization of creative activity. The access to technological devices, barely affordable before, was significantly broadened through the replacement of analogue technology for the more economical, friendly and versatile¹ digital one. Within a surprisingly short² period of time, synthesizers, sequencers, rhythm boxes and even recording studios were substituted by a wide range of *hardware and software* affordable for any (virtually) kind of budget.

Cheaper, more effective and featuring an implicit transformation of the experience-dedication-result³ relation, electronics spread rampantly to rank as the means preferred by hundreds of thousands artists and “witchcraft apprentices” to channel their creative desires.

1 As concerns this issue, I should insist on duly contextualizing this phenomenon. Reference is made as to the developed capitalist framework and to the so-called “emerging economies”. The perpetual reductionist vision of First World citizens has led to a global-approach understanding of the process whereas, actually, two thirds of the planet are totally foreign to it.

2 Actually, it is not so surprising: that the fast-paced establishment of digital technology in replacement of the analogue one emerges in response to purely corporate interests rather than to real popular demand. A similar scenario is observed in the case of cyclical changes in format and information support devices.

3 Given the availability of suitable technology, it is relatively easy to sound “good” or “professional” without the need of great knowledge or effort: the presets available in most of the devices replace hours of Basic music theory and/or rehearsal, and the homogeneity of the equipment to be used by both professional and amateur artists, significantly scales down the technical differences between both collectives.

Hacia una escena global...

En una primera fase de este proceso revolucionario, la rebaja de los costes de producción nos sitúa ante un fenómeno de horizontalización radical de la actividad creativa. El acceso a los equipamientos tecnológicos, hasta entonces notablemente restrictivo, se amplía significativamente con el relevo de la tecnología analógica por la digital: más económica, manejable y versátil¹. En un lapso de tiempo sorprendentemente breve², sintetizadores, secuenciadores, cajas de ritmo e incluso estudios de grabación son suplantados por una amplia gama de *hardware* y *software* al alcance de (casi) cualquier bolsillo.

Más barata, efectiva y con una transformación implícita de la ecuación relacional entre experiencia, dedicación y resultados³, la electrónica se establece, de manera igualmente rauda, como el medio preferido por decenas, centenares de miles de artistas y “aprendices de brujo” para dar salida a sus inquietudes creativas.

Pero más allá de la saturación del mercado y la puesta en crisis de la jerarquía gremial, lo realmente importante de esta horizontalización de la producción es la carga de connotaciones que porta.

A diferencia de otras formas del arte, la música electrónica es formalmente ajena a su contexto socio-cultural, político y económico. Dicho de otro modo, el suyo es un discurso que nace de una coyuntura tecnológica antes que de una circunstancia cultural⁴. Es un fenómeno nuevo, que emplea códigos nuevos, que se hace y se escucha de una nueva forma y, en consecuencia, se establece en un espacio también nuevo⁵. Un espacio transnacional y abstracto donde el factor local se diluye hasta su práctica desaparición: es música no vocal -se supera la barrera idiomática- y generada con medios globalizados. Por tanto, resulta prácticamente imposible adivinar la procedencia de sus productores, pues apenas permite trazo alguno de etnicidad.

Si en el mercado de la música pop, claramente dominado tanto a nivel comercial como iconográfico por el contexto anglófilo, un artista procedente de, por ejemplo Israel, México o Finlandia resulta ante todo “exótico”: valor que se

1 Insisto en este punto en la debida contextualización del fenómeno: hago referencia al marco capitalista desarrollado y las llamadas ‘economías emergentes’. La sempiterna visión reduccionista de los ciudadanos del Primer Mundo ha conducido a entender el proceso desde la perspectiva global cuando, en realidad, dos tercios del planeta son totalmente ajenos a él.

2 En realidad, no tan sorprendente: la veloz instauración de la tecnología digital en sustitución de la analógica responde, antes que a una demanda popular real, a intereses netamente corporativos, como sucede, de igual modo, con los cambios cíclicos de formato y soporte de la información.

3 Con la tecnología adecuada es relativamente fácil ‘sonar bien’ o ‘profesional’ sin necesidad de grandes conocimientos o esfuerzos: los presets disponibles en la mayoría de dispositivos sustituyen las horas de solfeo y/o ensayo, y la uniformidad de los equipos empleados tanto por artistas profesionales como por amateurs reduce de manera notoria las distinciones técnicas entre ambos colectivos.

4 Ciertamente, una coyuntura tecnológica es también producto de un contexto cultural, y sobre todo político y económico, determinados. No obstante, en raras ocasiones se ha dado una proyección de los valores locales en la tecnología. No así en su uso o promoción, pero esa es otra historia.

5 Cabe aclarar, en este aspecto, que parto de la concepción de la música electrónica como código radicalmente medial. No entiendo por música electrónica aquella simplemente hecha con determinados dispositivos tecnológicos, sino la que sólo puede existir a partir de la existencia de estos dispositivos. Excluyo, pues, empleo de estos desde cualquier perspectiva compositiva ‘tradicional’ y cualquier fusión con sonidos ‘no electrónicos’.

But beyond the market glut and the unions hierarchy crisis, the paramount feature of this production horizontalization is the load of connotations it bears. Unlike other artistic expressions, electronic music is formally an alien in its socio-cultural, political and economic context. In other words, its discourse stems from a technological juncture rather than from cultural circumstances⁴. It is a new phenomenon using new codes, which is subject to new fashions in creating and listening, and which therefore also sets a new⁵ space. It is a transnational and abstract space where the local factor is diluted into almost total disappearance, it is non-vocal music – that trespasses the language barrier generated on the basis of globalized means. It therefore appears as virtually impossible that the origin of its creators may be somehow guessed, given that barely any ethnicity traces may be pinpointed-.

In the pop music market, which is clearly dominated both at commercial and iconographic level by the anglophile context, an artist from Israel, Mexico or Finland for e.g. may be considered "exotic" to say the least. And this feature prevails over any other critical parameter, since it belongs to an "outer" world as well as to a space foreign to the dominant one. This appreciation is left aside in the electronics milieu.

In the mid 90's thanks to electronic music, the Anglo-Saxon symbolic and trading hegemony collapses. Artists from what had up to that time lay as invisible mute countries, in the international arena⁶, are suddenly brought into a newly-born geography that dares conceive a global scenario where specific aesthetic or economic hegemony are no longer an option.

..Or maybe not

The new artistic and trading scene alternatives would not have been feasible without the significant revamping in communications. Thanks to the Internet the time spent on information dissemination is cut down to virtually none and the distance between sender and recipient fades away and in turn crystallizes into a subsequent suppression of space.

In the virtual ambiance, origin and destination overlap onto one single plain, thus causing the sense of center and periphery to merge into one single communal space. This context proves suitable for the market paradigms total transformation, which have been so far governed, as has been noted, by the domination-subjugation relationship existing between the influence hubs and the peripheral reception sites.

In addition to this "media" turning point, the emergence of the businessman-artist figure/institution should be mentioned as well. The Internet allows music producers to manage their work by themselves, with no need for intermediaries involvement, some sort of a vis-à-vis with the potential listener/consumer enabled by the new audio compression formats and the direct distribution of

⁴ For sure, the technological turning point also derives from the cultural context and, above all, it is defined by the political and economic ones. Nevertheless, seldom have local values been projected onto technology; whereas the opposite case applies to its use and promotion, but that is a different story.

⁵ In this regard, it is worth noting that my base idea is that of electronic music as a radical media code. To me, electronic music is not restrained to the one made with certain technological devices but it additionally covers that music whose creation depends entirely on the existence of those devices. I would therefore discard the use of any of these devices for any traditional composing style or any "non-electronic sound" fusion.

⁶ I mainly refer to the dancing music scenario that would come to conquer the young idleness contexts for over two decades. It becomes apparent that in the experimental scene things are somewhat different-though not that different indeed: the dominance of American pop music can be easily compared with the German avant-guard front-.In a nutshell, we are dealing with two different fields, like filmmaking and painting which are equally submitted to a clear and undeniable business-oriented idiosyncrasy.

antepone a cualquier otro parámetro crítico en tanto que pertenece a un mundo 'otro', a un espacio externo al dominante. Esta apreciación queda fuera de consideración en el ámbito de la electrónica.

A mediados de los años noventa gracias a la música electrónica, se desmorona la capitalidad simbólica y mercantil anglosajona: artistas de países hasta entonces mudos en el contexto internacional⁶ son súbitamente reubicados en una nueva geografía que anima a pensar en la posibilidad de una escena global, desprendida de focos específicos de dominio estético o económico.

...O no

La posibilidad de un nuevo escenario artístico y mercantil no habría sido factible sin una dinamización significativa de las comunicaciones. Gracias a Internet el tiempo empleado en la transmisión informativa se reduce hasta la práctica inmediatez, aboliendo la distancia entre emisor y receptor y, cristalizando en consecuencia, en una supresión del espacio.

En el entorno virtual, origen y destino se solapan en un único plano, por lo que centro y periferia son conceptos cuyo sentido se desdibuja por completo en un único lugar comunitario. Contexto idóneo, pues, para la transformación total de los paradigmas del mercado, hasta ahora determinados, como observamos, por la relación de dominio y sumisión entre centros de influencia y puntos periféricos de recepción.

A esta coyuntura "medial" cabe sumar, además, el asentamiento de la figura del artista-empresario. Internet permite al productor musical gestionar su obra sin necesidad de intermediarios; un vis a vis con el oyente/consumidor potencial sustentado en los nuevos formatos de compresión de audio y la distribución directa de bienes culturales en la red. Los *netlabels* y el intercambio de archivos *online*, por no hablar del fenómeno de la piratería *offline* en soportes de grabación digitales, provocan el derrumbe del mercado discográfico tradicional, incapaz de reaccionar ante la rápida sucesión de acontecimientos. Al derrumbe le sigue una completa disgregación de la escena musical, cuyo desarrollo se da, por una vez, al margen de los hasta entonces obligados lugares de edición y distribución: "lugares" en el sentido literal del término.

No obstante la red, elemento inicialmente desestabilizador de las estructuras tradicionales del mercado⁷, acaba revelándose, paradójicamente, como el organismo restaurador de su supuesta víctima. Tras el primer "boom" de la autogestión *online*, la alegre atomización del circuito inicia un retorno a las viejas formas -esto es, a la supremacía

6 Me refiero principalmente a la escena de la música de baile, que dominará el ámbito del ocio juvenil durante más de dos décadas. Evidentemente, en el escenario experimental las cosas son algo distintas -aunque no tanto: la supremacía estadounidense del pop es fácilmente analogable a la de Alemania en el frente vanguardista-. Por decirlo de algún modo, hablamos de dos campos tan distantes como el cine y la pintura pero, como estos, igualmente sometidos a una idiosincrasia mercantil clara e indiscutible.

7 Inicial y teóricamente, para qué engañarnos. Al fin y al cabo, los mismos grupos empresariales que ven afectada una rama de sus actividades mercantiles por la red son poseedores de la mayor parte de los recursos que se emplean *online*. Lo mismo sucede, por ejemplo, con la piratería discográfica: una de las principales multinacionales del disco perjudicadas por la copia y comercialización en CD-R, Philips, es a su vez titular de la patente del formato grabable, por lo que, indirectamente, saca beneficio de cada copia ilegal vendida.

cultural assets on the web. Resources such as *net-labels* and the *on-line* file exchange capabilities, let alone the phenomenon of *off-line* piracy on digital recording devices, have caused the traditional music market to collapse due to its inability to react in the face of the quick succession of events. The aftermath of this collapse was a total disintegration of the musical scenario, whose development happens far away from the up to that time mandatory distribution and editing places, "places" in its most literal sense.

Notwithstanding the initial status of the web as a factor of destabilization for the traditional market⁷ structures paradoxically ended up revealing itself as the resorting agent for what was in fact "an alleged victim". After the first *on-line* self-management "*boom*", the carefree circuit atomization flows back into its old ways- that is, the supremacy of some power agents- through the creation of some information filters with absolutely distinctive business-oriented interests. Social networks/media- such as *MySpace*, *YouTube* y *Facebook*, among others- are the main agents for this ground re-distribution, and they skyrocket into the favorite gurus of "*preferences*" for millions of cybernauts, and incidentally, into beacons of light that represent a very concrete value-load for their choosing criteria.

MySpace, held as the alleged heyday of the market horizontalization process, provides the new international cultural order parameters. Eventually, it seems that *nothing- or almost nothing-* has happened here. The Anglo-Saxon discourse, more literal in its meaning than even before following the incorporation of Germany, Europe's most powerful economy, to the traditional Great Britain-USA power-holding axis, imposes itself blatantly in an electronic village whose global features have been boiled down to merely the politically-wise speech. Why is it then that most of the phenomena that have *transcended the MySpace micro universe-* from Arctic Monkeys to Kate Nash- are of Anglo-Saxon origin unfailingly, when, in fact, anyone is supposed to be able to create them? Who decides which artists are the beneficiaries of the promotions in the *banners* and campaigns flooding the net? How many non Anglo-Saxon artists *have been able to significantly impact on the international arena* in the internet age without resorting to their ethnicity or exoticism?

Are we in the Information Age? Or rather in the age of ONE track Information?

Articulated on the basis of social networks, the call to step back to the days of the so-called old order, enjoys the endorsement of the another major authority in "taste"-related issues: the specialized press, whether in its online or offline. It is this group which sustains the validity of the "current trend" concept, one that should have by now been removed from our agendas at least to its largest extent, given the shared timeframes, spaces and discourses we are exposed to in our daily lives as a result our technological context.

Prior to the advent of the Internet, the power of the press lay in the possession of information. Nowadays, with information being at "anybody's" reach, today's news should logically be a subjective map of cultural stimuli, i.e. a list of personal bookmarks in our emotional and intellectual playlist index. However, the seemingly lineal flow of phenomena, genres and scenarios where action

7 To start with and in theoretical terms, what is the point of fooling ourselves? At the end of the day, it is the very same corporate groups that witness how a line of their own trading business is affected by the net, the ones who own the bulk of the resources used on line. The same applies for instance to disc piracy: one of the most important multinational record companies, Phillips, has been harmed by CD-R's copying and trading, and yet, Phillips is the holder of the recordable format patent, and is indirectly ripping benefits from every illegal copy sold.

de determinados órganos de poder- mediante la constitución de filtros de información con intereses comerciales muy determinados. Las redes sociales -*MySpace*, *YouTube* y *Facebook*, entre otras- principales agentes de esta reterritorialización, se convierten en un tiempo récord en guías del *gusto* para millones de cibernautas. Y evidentemente, en tanto que faros, imprimen una carga de valores muy concreta en su criterio de selección.

Con *MySpace*, supuesto cénit del proceso de horizontalización del mercado, se delimitan los nuevos parámetros del orden cultural internacional. Finalmente resulta que *aquí no ha pasado -casi- nada*: el discurso anglosajón -en su acepción semántica más literal, pues al tradicional órgano de poder que conforma el eje Gran Bretaña- Estados Unidos se suma ahora Alemania, la economía más potente del continente europeo- se impone con rotundidad en una aldea electrónica a la que de global no le queda más que el discurso de lo políticamente correcto. ¿Por qué, si no, todos los fenómenos que han *trascendido el micro universo MySpace* -de Arctic Monkeys a Kate Nash- son de origen indefectiblemente anglosajón, cuando se supone que cualquiera puede hacerlo? ¿Quién decide qué artistas se promocionan en los *banners* y campañas que inundan la red? ¿Cuántos artistas no anglosajones han logrado impactar de manera significativa a nivel internacional en la era Internet sin recurrir a su etnicidad, su exotismo?

¿La era de la información? La era de UNA información.

La llamada al viejo orden, articulada desde las redes sociales goza, además, del respaldo de otra importante autoridad del gusto: la prensa especializada, sea *online* o no. Es ésta la que mantiene vigente el concepto de "actualidad", el cual, al menos en un sentido extensivo, debiera haber desaparecido de nuestra agenda dada la convivencia solapada de tiempos, espacios y discursos en la que vivimos gracias a nuestro contexto tecnológico.

Hasta la irrupción de Internet, el poder de la prensa radicaba en la posesión de la información. Hoy, cuando la información está al alcance de "cualquiera", la actualidad debiese ser, por lógica, un mapa subjetivo de estímulos culturales; una lista de *bookmarks* personales en nuestro índice de reproducción intelectual y emocional. Sin embargo, la aparente fluidez lineal de fenómenos, géneros y escenas donde encontramos la acción mantenida por el pulso periodístico⁸ ha acabado imponiéndose en el inconsciente colectivo por encima de la resistencia valiente, pero finalmente sólo romántica, de algunos *bloggers* a la contra⁹.

Será tentador, llegados a este punto, culpar de la situación precisamente al colectivo. Acusarlo de su incapacidad de adaptación a las circunstancias tecnológicas y los cambios de pensamiento que debieran comportar. Pero el colectivo ha reaccionado, en realidad, con una mayor conciencia de su propia modernidad que los medios; especialmente mediante la construcción de grupos identitarios con los que establece nuevos factores diferenciales, nuevas etnicidades ajenas a la tradición.

⁸ Me niego, por coherencia discursiva, a hablar de pulso *informativo*.

⁹ Como en su momento hicieron los *fanzineros*. Insisto: han cambiado los canales, pero no las dinámicas.

is found to lean on the press pulse or is found to flow at the press pace, journalistic⁸ pulse, has ended up imposing itself on the collective unconscious despite the fierce though eventually romantic resistance mounted by some opposing⁹ bloggers.

At this point, it might be tempting though, to lay the blame on the collectives and accuse them of being unable to adjust to the technological circumstances and to the changes in opinion they are supposed to represent. But, actually, the collective has responded by displaying greater awareness of their own modernity than that displayed by the media, especially through the creation of identity groups with which it defines new differential factors as well as new ethnicities which are not linked to tradition.

Anthropologist Manuel Delgado¹⁰ points out that "identity is a kind of structure no matter that, emotionally speaking, it may come out in the form of essence". The use of the pronoun "we", which proves unifying and homogeneous in time and space thus allowing individuals to feel somehow integrated, stands as an interconnected chain of institutions, rituals, myths and so on.

And it is precisely that collective capacity of establishing identity structures under new parameters that has contributed to the geography-related aesthetical hyper- fragmentation. The fast-paced emergence of local communities defined by variables which are thoroughly related to their production contexts, namely, "electronics"- than to the regional or national cultural legacy, does indeed allow us to envisage a new world atlas of creation¹¹.

The most radical *computer music* spot appearing on this map is Vienna; whereas the 250bpm rhythms one would be Rotterdam, childish fragility would be spotted in Tokyo *and so on, in a never-ending list of places around the globe*.

However, it is again the global networks the ones that hinder the equal dissemination of this load of information. The success at international level of a Chilean artist like Ricardo Villalobos with non-Chilean music that is, a type of music whose sole and renewed commitment is to its time and unique space to which it conceptually belongs- is not surprising; neither is that such success spawned at one of the most media-attracting platforms such as the minimalistic stage of Berlin.

The most striking fact is that many of his countrymen engaged in identical endeavors have instead failed to go beyond the boundaries of their own cities. To conclude, let ourselves be surprised in the face of the perpetuation of cultural peripheries into an era in which they should not be even considered.

8 For the sake of discursive consistency, I refuse to talk about the information pulse.

9 Such as the fanzineros in turn did. I should insist on the following: the channels have changed but the dynamics have not.

10 Quoted by Joseph Martí in *Beyond Art. Music as the driving force of social realities*.

11 As was the case of local punk and hardcore scenes: From Boston's deadly velocity to Barcelona's melodic loving or Helsinki's crust toughness. This is the only legitimate analogy that the author can embrace in the face of the hackneyed comparison of electronic music with "the new punk".

BIBLIOGRAPHY

Delgado, Manuel (1990) *Luoghi Sacri E Spazi Della Santità*. Translation for the text published by Sofia Boesch & Lucetta Scaraffia, Rosenberg & Sellier, Turin, pp. 209-218.

Martí, Joseph. (2000) *Beyond Art. Music as the driving force of social realities*. Deriva Editorial. Barcelona.

Señalara el antropólogo Manuel Delgado¹⁰ que “la identidad es una estructura, por mucho que sentimentalmente pueda presentarse bajo el aspecto de una esencia. El “nosotros”: único y homogéneo en el tiempo y espacio en el que los individuos se consideran de algún modo integrados, resulta de una masa conectada de instituciones, de rituales, de mitos, etc.”.

Y es justamente la capacidad del colectivo de establecer estructuras identitarias bajo nuevos parámetros lo que ha contribuido a la hiper fragmentación estética ligada a la geografía. La rápida eclosión de escenas locales definidas por constantes completamente referenciadas a su medio de producción -esto es, la electrónica- antes que al legado cultural nacional o regional sí permite perfilar un nuevo atlas mundial de la creación¹¹.

La *computer music* más radical señala, en este mapa, a Viena; los ritmos a 250 bpm a Róterdam; la fragilidad infantil a Tokio; y así un largo planetario etcétera.

Sin embargo, son nuevamente las redes globales las que impiden la difusión igualitaria de este cúmulo informativo. Que un artista chileno como Ricardo Villalobos, por ejemplo, triunfe a nivel mundial haciendo música no chilena -es decir, nueva y únicamente comprometida con su tiempo y espacio único al que conceptualmente pertenece- no sorprende, ya, a nadie. Como tampoco que lo haga desde una plataforma en el blanco de todas las miradas mediáticas como es la escena minimalista de Berlín.

Lo que debiese sorprender es que muchos compatriotas suyos, haciendo seguramente lo mismo, no puedan trascender los límites de sus ciudades. Sorprendámonos, pues, de esta perpetuación de las periferias culturales en un tiempo donde no debieran tener cabida.

¹⁰ Citado por Josep Martí en *Más Allá del Arte. La Música como Generadora de Realidades Sociales*.

¹¹ Como en su momento sucedió con las escenas *punk* y *hardcore* locales: de la velocidad terminal de Boston a la querencia melódica de Barcelona o la brutalidad *crust* de Helsinki. Esta es la única analogía legítima que el autor contempla ante la socorrida comparación de la música electrónica como “el nuevo punk”.

BIBLIOGRAFÍA

- Delgado, Manuel (1990) *Espacio sagrado, espacio de la violencia. El lugar del sacrificio en un ritual taurino en Cataluña (El corre-de-bou de Cardona)*. Traducción del artículo publicado por Sofia Boesch y Lucetta Scaraffia, eds., *Luoghi sacri e spazi della santità*, Rosenberg & Sellier, Turin, pp. 209-218.
- Martí, Joseph. (2000) *Más Allá del Arte. La Música como Generadora de Realidades Sociales*. Deriva Editorial. Barcelona.

Oriol Rosell (Barcelona, 1972)

<http://myspace.com/oriolrosell>

<http://oriolrosell.wordpress.com>

Productor de música electrónica, periodista y programador cultural. Durante una década Rosell ha investigado las posibilidades dramáticas del sonido en producciones de teatro, danza y performance junto a directores, coreógrafos y compañías como Juan Carlos García (L'Anònima Imperial), Àlex Rigola (Teatre Lliure), Àngels Margarit, Carlota Subirós, Roger Bernat, Ferran Carvajal o el Ballet Gulbenkian, entre otros. Es fundador del colectivo de danza y acción Derivat junto a Anna Roblas y Keith Morino. Como programador y comisario es co-director del festival OFFF, director artístico de Digressions, miembro del Consejo Asesor de Programación de Sonar y comisario de ciclos de música contemporánea y experimental en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Actualmente es director de contenidos y del programa de formación y pedagogía del MediaEstruch, centro para la convergencia de las nuevas tecnologías y las artes escénicas integrado en la Fábrica de Las Artes en Vivo L'Estruch (Sabadell-Barcelona).

An Electronic music producer, journalist and cultural programmer, he has been engaged in a decade research into sound drama prospects in theatre, dance and performing productions, together with directors, choreographers and companies such as: Juan Carlos García (L'Anònima Imperial), Àlex Rigola (Teatre Lliure), Àngels Margarit, Carlota Subirós, Roger Bernat, Ferran Carvajal or Ballet Gulbenkian, among others. Orioll founded the Deviat dancing and action collective alongside Anna Roblas and Keith Morino. As a programmer and commissary, he serves as co-director of the OFFF festival, artistic director of Digressions, member of the Advisory Council of the Sonar Programming and commissary of contemporary and experimental music seasons held at the Barcelona Museu d'Art Contemporani (MACBA). He currently serves as curricula director as well as he holds the direction of the training and pedagogy program at MediaEstruch, the center for the convergence of new technologies and performing arts at the L'Estruch Live Factory of Arts. (Sabadell-Barcelona).

Gestión para poéticas excepcionales
(Experiencias de gestión en el campo
del sonido y las músicas
no convencionales en Argentina)

Exceptional poetics Management
(Management experiences in the sound field
and non conventional musics of Argentina)

Pancho Marchiari

Semionautas viajando a la velocidad del sonido

La producción escrita de un hombre es una ínfima devolución de lo que ha leído. Con suerte, de cada diez o veinte lecturas puedes sacar un puñado de líneas lúcidas. De hecho, seguís un autor por años sin que te entregue algo realmente valioso, o por el contrario puede que un solo libro, una sola página, te sacuda lo suficiente para obligarte a reescribir mucho de lo que tenías en borrador para un texto -como es el caso de este-. Eso me pasó recientemente con *Radicante*, de Nicolás Bourriaud¹, autor francés que anteriormente editó *Estética relacional* y luego *Postproducción* conformando una trilogía *bourriana* íntegramente traducida al español. Este material, más allá de las críticas que le caben, define a la perfección a muchos de los artistas del proyecto, de los proyectos, que se han vinculado con Experimentaclub LIMbO.

La definición de lo *radicante*, extraída de la botánica, remite a la hiedra² como referencia de una especie (de creadores) “cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los radicales cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo.” Estos nuevos autores radicales, siempre según Bourriaud, están construyendo un esperanto nómade resultado de su “laboratorio de identidades”, que surge del peregrinaje propio de las nuevas

1 Nicolás Bourriaud, Francia, 1965. Director del reconocido Palais de Tokyo y fundador de la revista *Documents sur l'art d'ici*, ha sido curador y gestor de la Bienal de Lyon, representó a Francia en la Bienal de Venecia de 1990 y actualmente dirige el Tate Britain de Londres. Como teórico es reconocido y criticado con intensidad.

2 La hiedra (*Hedera helix*), es el mejor ejemplo de una especie radicante. En los manuales de botánica, esta especie está definida como una planta trepadora con variantes venenosas o medicinales de numerosas raíces adventicias por medio de las cuales se sujeta a piedras, paredes y troncos. De hojas coriáceas y lustrosas, flores agrupadas en umbelas, y bayas negras por frutos, no es una planta parásita aunque su denso follaje, cuando está orientado al norte (¡vaya ironía!), puede ahogar un árbol.

Semionauts travelling at sound speed

A man's written production is but a faint reflection of his own readings. Actually, out of ten or twenty texts one can rescue only a handful of bright lines at the most. In fact, you may stick to an author for years without him contributing anything valuable to you or, on the contrary, it could be just one book, just one page that shakes you wildly enough to make you rewrite much of what you had drafted for a text, and this is precisely the case of this text. Something like that happened to me recently, upon my encounter with *Radicant*, by Nicolás Bourriaud¹, a French author who had previously published *Relational Aesthetics*, which, along with the subsequent publication of *Postproduction*, would make up a Bourrian Trilogy which, fortunately, would be later fully translated into Spanish. Despite any criticisms that may apply to this material, it provides a perfect profile of several of the artists involved in the projects linked to Experimentaclub LIMbO.

The definition of radicanant as taken from Botany, refers to the ivy² as a reference of a species (that of creators) "whose roots grow as they advance, contrary to the case of radicals, whose evolution is determined by how firmly they are rooted in the soil". According to Bourriaud, these new radicanant authors are building up a nomadic Esperanto language spawned at their "laboratory of identities" that emerges from the very pilgrimage of contemporary art new conditions. Creation will, therefore, become some sort of a trail, an itinerary that goes through various territories, more precisely, those of experimentation and exhibition circuits, as if networks were made by highly conductive elements in total disregard of institutional resistance concept.

A semionaut, in Bourriaud's words, or, *several semionauts* in my own words, travel at sound speed.

The art of dodging prejudice

Today's cultural management and artistic project production are above all, mediators in a rhizomatic³ world. This mediation takes place among citizens, whether or not digital natives and increasingly unusual creators. When it comes to reflecting upon the conditions for audio art works' exhibition and circulation, the challenge posed by this task lies in contributing towards bridging the gap to the viewer, thus giving rise to greater closeness that may enable the spectator to intensely experience the proposals before him and that may eventually boost their incidence in the areas included in the itinerary arranged for such proposal, one which will sow seeds in local audiences and future artists.

1 Nicolás Bourriaud, France, 1965. Director of the renowned Palais de Tokyo, Paris. Founder of *Documents sur l'art d'ici* magazine. Curator and manager of the Lyon Biennale. He represented France at the 1990 Venice Biennale. He runs the Tate Museum in London. As a theorist, he is both widely well-known and strongly criticized.

2 Ivy (*Hedera helix*), is the best example of a radicanant species. In Botany books, this plant is defined as a ground-creeping type with various toxic or medicine sub-species; it features numerous clinging aerial rootlets through which it clings onto stones, walls and tree bark. The stems bear leaves with three to five lobes, flowers in bunches, and kind of black berries as fruits. Though not a parasite, its dense foliage can stifle a tree to death if facing north (how ironic!).

3 VVAA., 2007, *Collective Unconsciousness: Producing and managing culture from the periphery*, Foundation ABACO / Univ. UBP. (Chapter 1). Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980) *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Introduction. Ed. Pre-Textos.

condiciones del arte contemporáneo. La creación, entonces, será una estela, un itinerario que recorre geografías, y más precisamente circuitos de experimentación y exhibición como si las redes estuvieran constituidas por elementos de alta conductividad, haciendo caso omiso de la resistencia de las instituciones. Un semionauta dice Bourriaud, unos semionautas que en este caso -digo yo- viajan a la velocidad del sonido.

El arte de eludir el prejuicio

Hoy la gestión cultural, la producción de proyectos artísticos es antes que nada una labor de *mediación* en un mundo *rizomático*³. Esta mediación tiene lugar entre ciudadanos, nativos digitales o no, y creadores cada vez más atípicos. El desafío de esta labor a la hora de pensar las condiciones de exhibición y circulación de obras de arte sonoro consiste en contribuir con una reducción del espacio hasta el espectador posibilitando una mayor cercanía, para que las propuestas se alcancen a vivenciar con intensidad y se incremente su incidencia en las áreas incluidas en su itinerario. Un itinerario que dejará germinaciones en públicos y futuros hacedores locales. Para tal fin pocas cosas serán tan importantes como el diseño de la estrategia comunicacional, léase gestión de prensa y herramientas de publicidad⁴.

Estas acciones se emprenden desde equipamientos culturales vinculados a cada instancia del proyecto y no deben quedarse en el tradicional círculo de críticos más o menos académicos, o los referentes periodísticos habituales. Habrá que conformar un modelo de armado conceptual de la actividad distinto. Incluir conferencias de corte divulgativo, donde se deberá potenciar el esfuerzo didáctico -por parte del equipo de gestión y de los propios artistas- en talleres horizontales o encuentros destinados a hacedores locales, e instancias formativas de transferencia de técnicas y tecnologías.

En el SXXI pensar presentaciones, sesiones, o *performances* aisladas es una condena al fracaso, parafraseando de manera inversa algún momento infeliz de la historia política de la Argentina.

La construcción real y fértil (sostengamos un tiempo más el carácter botánico del comienzo del texto) demanda de acciones cruzadas articuladas sobre redes internacionales preexistentes, así como de redes locales que funcionen como mallas de contención para vincular la dimensión académica, con la noche y el ocio. La experimentación por su parte, se complementará con donaciones de material a mediatecas y centros de documentación, clases en universidades, conferencias y talleres. Vale también resaltar la importancia de pensar el diseño de este tipo de actividades paralelas a los espectáculos imponiéndose como gestor, no sólo la interdisciplinariedad a la que nos tiene acostumbrados la alter modernidad, sino también una relación de cruce de ciencias en un momento de

³ VVAA, 2007, *Inconsciente colectivo: producir y gestionar cultura desde la periferia*, Fundación ABACO / Univ. UBP (Capítulo 1). Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980) *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Introducción. Pre-Textos.

⁴ Entendida ésta en el sentido de hacer público, de que la comunidad se apropie. Referenciado por Susana Reinoso en la nota publicada por el diario La Nación. 11 de septiembre de 2008: *Gestión cultural, marca ciudad y presupuesto* del catalán Toni Puig Picard.

In order to achieve that goal, barely any other aspect will stand as more relevant as the role of the communication strategy design, namely that of press management and advertising tools⁴.

These tasks are undertaken by cultural teams linked to every stage of the project, and they should not be restricted to the traditional circle of fairly academic critics or the usual press-related authorities only. A different activity conceptual pattern should be designed. Talks with the aim of spreading knowledge should be included, where the didactic endeavor- on the side of management teams and artists themselves- should be focused on horizontal workshops or meetings targeted to local players as well as on techniques and technologies know-how training courses.

As an inverse paraphrasing of some disgraceful times of Argentina's political history, consisting on the arrangement of isolated presentations, sessions or performances in this 21st century, is doomed to complete failure.

Following suit with the botanical shades displayed in our initial lines, fertile and real construction demands cross-functional actions articulated on pre-existing international networks, as well as on local ones that work as contention meshes to link the academic dimension with nightlife and idleness. Experimentation, in turn, will be complemented with material donations to the media-theques and documentation centers, as well as with university classes, talks and workshops. It is additionally worth mentioning the importance of conceiving the design of this kind of performance-parallel activities not only as a cross-functionality factor usually brought to our sight by alter modernity, but also as a criss-cross of sciences at a time of promiscuous knowledge. Many of the projects currently underway could be included in art, as well as in engineering, communication, journalism or mathematics programs curricula.

There are some cases which, by having been satisfactorily measured through management indicators, have become highly helpful in depicting what was in turn stated in Córdoba. One of them could be Francisco Lopez' first visit back in 2003 in the framework of the alliance with LIMb0. The concert blew it (literally, it is no metaphor), leaving a footprint of *noise* in the city and its influential areas. Immediately after finishing the session, the artist closed the event with a talk where he unveiled his technique to a large share of the audience. Noise music was therefore landing in Cordoba, a Mediterranean city. What lied as most appealing about that event was not just the willingness to program sound music (on the side of Bayardo) but also the press management that included a wide range of media and succeeded in gathering people from all walks of life, age groups and social backgrounds. A great deal of those people, moved by the intensity of the experience, decided to stay on (the working team clearly recalls the attendance of several senior people to the after-show conference) and went even further by making enquiries about the "Other musics" collection at the Spanish Cultural Center's (CCE-C) "Enterate" media-theque.

Another precious example may be traced in Jose Manuel Berenguer's Autofotovoros interdisciplinary workshop on light-capturing objects that the Catalan artist lectured in 2004 to eight groups of local experts, made up by individuals from the industrial design, visual arts and music fields. This training stage eventually resulted in the organization of an exhibition featuring Andres Oddone and Gonzalo Biffarella, which came to stand as a turning point in the production of this kind of object-pieces, due to the acuity

⁴ It being understood in the sense of making public, for the community to own it. Reference by Susana Reinoso in an article published by the Nacion newspaper, 11th September 2008, *Cultural Management, city brand and budget* by the Catalan Toni Puig Picard.

promiscuidad de saberes. En la actualidad, muchos de los proyectos emprendidos pueden ser insertos tanto en currículas de arte como de ingeniería, comunicación y periodismo o matemática.

Existen algunos casos que han sido medidos satisfactoriamente a través de indicadores de gestión, y que sirven para ilustrar lo anteriormente dicho en Córdoba. Uno de ellos puede ser la primera visita de Francisco López allá por 2003 en el marco de la misma alianza con LIMbO. El concierto fue una explosión (no es una metáfora, es literal) que marcó el *noise* en la ciudad y su área de irradiación. Inmediatamente después de finalizar la sesión, el artista coronó las actividades con una conferencia donde describió su técnica para un importante porcentaje de los asistentes. El ruidismo acababa de desembarcar en Córdoba, una ciudad sin mar. Lo llamativo de esa ocasión no sólo fue el gesto -Bayardo- de programar ruidismo, sino la gestión de prensa que incluyó un amplio abanico de medios y que consiguió seducir a personas de extracciones sociales y edades muy diversas. Además, muchas de estas personas, conmovidas por la intensidad de lo vivido decidieron quedarse (hay un recuerdo nítido por parte del equipo de trabajo de varias personas muy mayores en la conferencia posterior al concierto) e inclusive consultar, en días siguientes la colección de “otras músicas” en la mediateca *Enterate* del Centro Cultural España-Córdoba (CCE-C).

Otro ejemplo valioso ha sido el taller transdisciplinario de José Manuel Berenguer *Autofotóvoros*, de objetos comedores de luz que el artista catalán impartió en 2004 a ocho grupos de referentes locales compuestos por individuos provenientes de campos como el diseño industrial, las artes visuales y la música. La instancia formativa derivó en una exposición que contó con la colaboración de Andrés Oddone y Gonzalo Biffarella, que representó un punto sin retorno en la producción de piezas objetuales de este tipo en la región, por la profundidad de las capacidades instaladas que se diseminaron. En cualquier caso esta iniciativa contó con el aporte de diferentes instituciones y el diseño interinstitucional, que es la forma adecuada para abordar estas iniciativas.

Otro tipo de proyectos que pueden ser pensados para contribuir con estos proyectos o estéticas pueden ser radios *online*, ámbitos naturalmente más receptivos a la experimentación o modelos de programas de radio/arte y que, de la mano de un abaratamiento de la tecnología así como un desarrollo de las posibilidades de los equipos domésticos (una *laptop* estándar “de supermercado” puede hacer más que un ordenador profesional pensado para manipular sonidos hace 5 años). Lo mismo sucede con las herramientas de *software* necesarias que antes costaban fortunas y que hoy cuentan con opciones libres, gratuitas y en algunos casos, abiertas.

Las cuestiones atinentes a la producción técnica para este tipo de actividades demandaría de, no un capítulo, sino un libro entero. Abordar la dedicación, profesionalidad y especialización que se demanda en esa área de los equipamientos receptores es lanzarse a la captura de un “Moby Dick tétrico”, que se escabulle en un mar de tecnicismos inabarcables y de una actualización demasiado vertiginosa. Vale sí reconocer su labor y esperar el próximo libro de Experimentaclub LIMbO para, invitación de por medio, hacerse arponero de esas cuestiones.

of the rooted capabilities it contributed to disseminating in the region. It should be additionally pointed out that the initiative counted on the support of different institutions as well as with the cross-institutional management design, the one that best suits the approach to this kind of initiatives.

Another source of contribution to the development of this type of projects or aesthetics lies in on-line radios, contexts which welcome experimentation more enthusiastically or the radio/art program models, coupled with more affordable technology, as well as with enhanced household devices (for instance, a regular "supermarket" laptop can do fairly much more than what a professional computer conceived to operate sounds was able to do 5 years ago). And this holds equally true when it comes to the necessary software tools that used to be too pricey but have now become free and, in some cases also open options.

It would take not only a whole chapter, but probably a whole book to elaborate on the technical production issues involved in this kind of activities. Tackling the dedication, professionalism and the specialization required in the field of receptive devices would be tantamount to undertaking the hunt of a virtual Moby Dick, which ducks into an infinite sea of giddy-speed updating technical terms. Yet, its work is to be acknowledged and hopefully the publication of Experimentaclub LIMbO's upcoming book may give us the chance, upon invitation to do so, of harpooning into these matters.

Sharing

Using the subtitle of a musical piece by Bugge Wesseltoft, an artist who has nothing to do with the aesthetics of this text, is like teasing the editors so as to measure their tolerance levels. But it is above all, a vindication of a practice that is inherent to the new habits of cultural consumption and points to the path to be followed in terms of the production of this kind of projects. As suggested in the previous section, the task of building a diverse, multicultural, pluri-aesthetical and heterogeneous scene and proposal range does not boil down to the mere availability of a great number of artists and their consequent scholastic commitments. It is all about training and updating audiences so that they may develop the skills to enjoy such experiences or, maybe helping them relinquish fearfulness of experimentation and its potential benefits. The recommendation in this case goes well beyond procedures, and rather states that spawning and sustaining upward inertias in experimental grounds is directly linked to not only the ability for single events management, but also to the possibility of achieving the continuity and subsequent consistency of daring programming trends.

In his definition of the *Theory of Art*, Arthur Danto states that one of the greatest enlightments of the 21st Century philosophy has been the "discovery" of a type of art which may good though not beautiful or, to put it in less rigorous terms, of a type of art responding to other concepts of beauty or to "new appreciation of aesthetic possibilities"⁵.

Now, if we were to make an attempt at measuring or somehow formally representing the results of the closer approach on the side of culture consumers to other beauties we would be in dire straits and at risk of being engulfed by the swampy grounds of

5 Danto, Arthur (1995), *The Abuse of Beauty* - Paidós, Buenos Aires.

Sharing

Usar como subtítulo el nombre de una pieza musical de Bugge Wesseltoft, artista que nada tiene que ver con las estéticas en juego en este texto, es casi una provocación para corroborar el ancho de la tolerancia de los editores. Pero por sobre todas las cosas es la reivindicación de una práctica propia de los nuevos hábitos de consumo cultural que también señala un camino a seguir en materia de producción para este tipo de proyectos. Como se viene proponiendo en el apartado anterior, la labor de construcción de una escena y oferta heterogénea, diversa, multicultural y pluriestética no se reduce a la disposición de un número importante de artistas y sus consecuentes compromisos escolásticos. Se trata de formar e informar públicos capaces de acceder a esas experiencias o, en todo caso, ayudarlos a abandonar actitudes temerosas de la experimentación como beneficiario. La recomendación en este caso excede los procedimientos y nos habla que generar y sostener inercias ascendentes en terrenos experimentales está directamente vinculado a la capacidad, no sólo de gestión en una ocasión, sino de darle continuidad y por consiguiente consistencia a las líneas programáticas atrevidas.

Arthur Danto propone -en su definición de *La Teoría del Arte*- que una de las grandes aclaraciones de la filosofía del arte del SXX ha sido “el descubrimiento” que hay arte bueno no bello, o de forma menos rigurosa, que responde a otras bellezas, a una “revalorización de las posibilidades estéticas”⁵.

Ahora bien, intentar medir, o poder exteriorizar formalmente los resultados de esa aproximación por parte de los consumidores de cultura a las otras bellezas suele ser problemático, y hundirse en el fango de lo cuantitativo. El desafío es entonces la construcción de indicadores de gestión específicos para estos proyectos, que alcancen a dimensionar -justamente como se viene proponiendo en este aporte- las diversas áreas de incidencia y su derrame.

Los talleres y las piezas desarrolladas posteriormente, su aplicabilidad en otros contextos creativos y profesionales, el crecimiento de la brecha estética en la crítica y lo periodístico, -evidente pero no excluyentemente el flujo de público-, y la proporción año a año de la esfera local son algunos patrones que deben ser tenidos en cuenta a la hora de pensar y re-pensar el impacto de las actividades en el campo del sonido y las músicas no convencionales en Argentina.

La ciudad como caja de resonancia

En *Lacrimae rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*⁶ el autor sugiere que una situación abierta en términos de obra, cuando “los otros resultados posibles no quedan simplemente cancelados sino rondando la realidad como espectros” colisiona con la linealidad de ciertas formas narrativas que eran lo frecuente en la creación. Pareciera reclamarse, transpolando las ideas de Zizek, nuevas formas de funcionar, y un planteo que no exhiba estas

5 Danto, Arthur (1995), *El abuso de la belleza* - Paidós, Buenos Aires.

6 Zizek, Slavoj, (2006) *Lacrimae rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate. España.

quantification. The challenge facing us then lies in succeeding in developing specific management indicators for these projects so that, as proposed herein, we may be able to have a dimension of the diverse areas of incidence and their related scope.

The workshops and the pieces developed later on, together with their applicability to other professional and creative contexts, the widening aesthetic gap in the reviews and in journalism- evident but not excluding the flow of public- and the year-after-year local sphere proportion are some of the patterns to be taken into account at the time of thinking and rethinking the impact of activities on the field of sound and non conventional musics in Argentina.

The city as a resonance chamber

In *Lacrimae rerum, essays on modern filmmaking and the cyberspace*⁶, the author suggests that an open situation in terms of a piece of work where "other possible results do not simply disappear but remain hovering over reality like specters" clashes with the linearity of certain narrative types which used to be the fashion in terms of creation. Quoting Zizek's views, this appears as an outcry for new ways of working and for actions which may refrain from displaying these musics, whether spectral or not, as mere eccentricities. This reference is also applicable to issue these non- conventional phenomena, whether in terms of their role in the set of disciplines or artistic possibilities, or in terms of the activity management methods. For example, seizing museums, showrooms, patios, commercial venues rather than physical places is the new challenge posed to mediators and creators. Understanding what goes on inside cultural institutions and what their deficits in the traditional art exhibition spaces are calls for a look from outside, that is, leaving the organization aside for a while in order to be able to change what goes on inside. The need to seize the urban space will undoubtedly spring from the outside as well, both as a way to absorb its gasping no-rhythmic and sticky melody and to ultimately contribute a unique piece back to it, one that, more often than not, adjusts when it is the city itself that serves as its resonance chamber. Seen this way, churches, households or traffic lights erect as the new auditoriums at the time of scheduling the talk pending with creators and mediators in terms of new sound experiences.

Incidentally, it could be claimed that these urban actions are also intertwined with a series of measures that artists, media activists⁷ and managers have presented so as to counteract the privatization of public activities and spaces which we are immersed into and submitted to.

An interesting example of this kind of projects, where the city plays a key role, is Jorge Haro's *the city and its acoustic dimension* workshop, held in 2009 for the CCE-C. The project not only poses the query of re thinking the role of spaces, but also depicts the previously mentioned continuity factor. The accumulation of several past programs just as if it were bricks piling up, enabled the achievement of highly ambitious goals and has mirrored the interest the discipline has aroused. Besides gathering very significant

6 Zizek, Slavoj, (2006) *Lacrimae rerum, Essays on modern film and cyberspace*, Debate. Spain.

7 Term given by the Manual on the Copyleft Use, Traficantes de sueños, 2006.

músicas, espectrales o no, como excentricidades. Esta referencia es aplicable a la problemática de estos fenómenos no convencionales, ya desde su rol en el conjunto de las disciplinas o posibilidades artísticas, ya desde la manera de gestionar la actividad. Invadir el museo y las salas de exposiciones, patios, espacios comerciales y no lugares es el nuevo desafío de creadores y mediadores. Entender qué pasa dentro de las instituciones culturales y cuáles son sus déficits en los espacios tradicionales de exhibición de arte, demanda salir afuera, darle la espalda a la organización por un momento, para poder cambiar lo que pase dentro. Sin dudas, desde afuera también crecerá la necesidad de apropiarse del espacio urbano, tanto para absorber su melodía jadeante, arrítmica y pegajosa, como para devolverle una pieza única. Una pieza que en muchos casos encaja mejor cuando la propia ciudad es su caja de resonancia. Entendido así, iglesias, casas de familia o semáforos, son los nuevos auditorios a la hora de concertar esa conversación que creadores y espectadores se deben en torno a las nuevas experiencias sonoras.

Eventualmente se podría considerar que estas acciones urbanas también se entroncan en una serie de medidas que artistas, *mediactivistas*⁷ y gestores han dispuesto para contrarrestar esa privatización de lo público en la que nos sentimos inmersos o sometidos.

Un ejemplo interesante de este tipo de proyectos, donde la ciudad fue protagonista, es el taller que ofreciera Jorge Haro en 2009 para el CCE-C denominado *La ciudad y su dimensión acústica*. El proyecto no sólo nos habla de repensar el lugar de los lugares, sino que también ilustra aquello de la continuidad antes mencionado. La acumulación de diversos programas en años anteriores, como si se hubieran apilado ladrillos, permitió alcanzar objetivos muy altos, reflejando el interés que la disciplina ha ido despertado. Además de indicadores cualitativos muy significativos, como la gran diversidad de formaciones que tenían los aspirantes al taller, obtuvieron una serie de obras primas interesantes, así como *works in progress* en el contexto de una capacidad de cursantes completamente agotada.

¿Para qué están aquí?

Comenta Mc Mullen⁸ en *Arte prosperidad y alienación* que un autor elevado, que se precie de su altura, utilizará recursos fríos y distantes evitando el uso de niveles lingüísticos elementales, familiares, y cálidos que acerquen, interioricen y afecten personalmente a los receptores. Todo lo contrario ocurre con la antipoética que caracteriza la modernidad, y nos habla al oído. Mc Mullen, en este texto de los sesentas, pareciera responder a la pregunta que años después haría Bárbara Kruger⁹ es su obra *¿Why are you here?* de 1991. La obra contiene un enorme rostro femenino con gafas, que desde un cartel recibe a los visitantes del Wexner Center of the Arts preguntándole uno a uno ¿para qué están aquí?.

7 Término propuesto por el Manual de uso del copyleft, Traficantes de sueños, 2006.

8 McMullen, Roy, filósofo e historiador autor de numerosas publicaciones entre las que destacan *Victorian Outsider (A Biography of J. A. M. Whistler; Mona Lisa: The Picture and the Myth* (Da Capo Paperback) y otros.

9 Bárbara Kruger, EEUU, 1945. Artista cuya obra se caracteriza por criticar estereotipos y lugares comunes apropiándose de imágenes y palabras y reflexionando sobre la inclusión y la exclusión.

qualitative indicators, such as the different training backgrounds shared by the workshop attendees, certainly interesting opera primas as well as several *works in progress* were turned out, all in a full-house course population context.

Why are you here?

In Art, Affluence and Alienation Mc Mullen⁸ remarks that a distinguished author, when self-respecting, would use cold and aloof resources while avoiding elemental, household and warm linguistic levels that may lead to a closer and more intimate approach to recipients and eventually touch them in personal terms. Absolutely the opposite is the case of anti-poetry that characterizes modernity and speaks into our ears. In this text which dates back to the 60's Mc Mullen seems to answer the question posed some years later by Bárbara Kruger⁹ in her 1991 work entitled *Why are you here?*. The piece featured a sign displaying a huge woman's face with glasses, which would welcome the visitors to the Wexner Center of the Arts and would ask each of them: *why are you here?*

Transforming these proposed poeties into public activities by means of this emerging line of Ibero-American creators that wander around circuits with unusually electric intensity is a kind of professional provocation that brings about a conceptual consequence and customized initiative management design patterns. Along with this kind of management, the very own language of every piece of work will arise so that, as proposed by Mc Mullen and Kruger, attendees may feel touched and somehow transformed.

⁸ McMullen, Roy, philosopher and historian, author of countless publications such as *Victorian Outsider (A Biography of J. A. M. Whistler; Mona Lisa: The Picture and the Myth* (Da Capo Paperback) among others.

⁹ Bárbara Kruger, USA, 1945. Artist, whose work is aimed at criticizing stereotypes and common places through images and words reflecting upon inclusion and exclusion.

BIBLIOGRAPHY

- Bourriaud, Nicolás. (2009) *Radikant*. Collection Los sentidos artes visuales. Ed. Adriana Hidalgo.
- Danto, Arthur (2005), *The Abuse of Beauty*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980) *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Introduction*. Ed. Pre-Textos.
- McMullen, Roy (1969) *Art, Affluence and Alienation*. Ed. Monte Ávila.
- W.A.A. (2007) *Collective Unconsciousness: Producing and managing culture from the periphery*. Foundation ABACO/Univ. UBP. (Chapter 1)
- W.A.A. (2006) *Term given by the Manual on the Copyleft Use*. Ed. Traficante de sueños.
- Zizek, Slavoj (2006) *Lacrimae rerum, Essays on modern film and cyberspace*. Ed. Debate. Spain.

Transformar en actividades públicas las poéticas propuestas por esta línea emergente de creadores iberoamericanos que recorre los circuitos con una intensidad eléctrica inusual, es una provocación profesional que impone una consecución conceptual y un diseño de la gestión a la medida de cada iniciativa. De la mano de esa gestión surgirá también el lenguaje propio de cada obra para conseguir que los asistentes, como proponen Mc Mullen y Kruger, queden afectados y transformados.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, Nicolás (2009) *Radicante*. Colección Los sentidos artes visuales. Ed. Adriana Hidalgo.
- Danto, Arthur (2005), *El abuso de la belleza*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2002) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Introducción*. Ed. Pre-Textos.
- Mc Mullen, Roy (1969) *Arte prosperidad y alienación*. Ed. Monte Ávila.
- VV.AA. (2007) *Inconsciente colectivo: producir y gestionar cultura desde la periferia*, Fundación ABACO / Univ. UBP (Capítulo 1).
- VV.AA. (2006) *COPY-LEFT. Manual de uso*. Ed. Traficantes de sueños.
- Zizek, Slavoj (2006) *Lacrimae rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ed. Debate. España.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

<http://wexarts.org> - <http://gestioncultural.org.ar> - <http://ccec.org.ar>

Pancho Marchiario (Córdoba, 1976)

<http://marchiario.blogspot.com>

Gestor cultural. Director del Centro Cultural España-Córdoba (organismo mixto dependiente de AECID y la Municipalidad de Córdoba).

Docente. *Titular del Taller horizontal de Producción y Gestión cultural*. Ministerio de Educación de Córdoba, Escuela Roberto Arlt. Coordinador Diplomatura en Gestión cultural (orientación Artes) y Titular de *Introducción a la Gestión cultural*. Universidad Católica de Córdoba. Profesor invitado en FLACSO.

Miembro honorario de Fundación Ábaco.

Autor del libro *Cultura de la Gestión*, Forum UNESCO 2005.

Cultural Manager. Director of the Centro Cultural España (Spanish Culture Center). Córdoba (a mixed entity under the jurisdiction of AECID and the municipality of Córdoba).

Professor. Head Professor of *the Horizontal of Production and Cultural Management Workshop*. Ministry of Education of Córdoba, Roberto Arlt School. Coordinator of the Cultural Management Undergraduate program (major in Arts) and Head professor of the *Introduction to Cultural Management subject*. Catholic University of Córdoba. Guest Professor at FLACSO.

Honorary Member of the Abaco Foundation.

Author of the book *The Culture of Management*, UNESCO 2005 Forum.

Hacia una des-definición del video arte

Towards a de-definition of video art

Rodrigo Alonso

Cuando los artistas empezaron a usar el video, su posición dentro del mundo del arte era claramente ambigua. Cualquier producción realizada por un artista con una videocámara era considerada una pieza dentro de la nueva categoría "video de artista". No importaba si era la documentación de una *performance*, una visión lírica de la realidad o el resultado de la manipulación técnica de imágenes; la presencia de un artista tras la cámara era suficiente para que fuera considerado video arte.

Durante los 80, el video arte quedó nítidamente definido como investigación experimental con la imagen electrónica. Esta tendencia experimental se separó de otros usos del video y construyó su propio circuito de exposiciones y festivales. Algunos artistas se convirtieron en referentes y un diferenciado grupo de críticos y comisarios apoyaron la autonomía del nuevo medio.

Pero en los últimos años sobran motivos para decir que el video arte está en un proceso de des-definición. Por un lado, la tecnología digital ha ensanchado el foco para confrontarlo con las nuevas formas digitales. El video tiene que competir ahora con el *net.art* y los *streaming media*, la animación digital y los CDs interactivos. La mayor parte de los festivales de video se han convertido en muestras de *media art*, ofreciendo al video como una más de sus atracciones.

En las universidades la investigación en arte y tecnología también se ha mudado al campo de lo digital. Por otra parte, el video ha florecido entre las artes visuales, pero su aproximación a menudo ignora la especificidad y la historia del video arte. Muchos artistas visuales se mueven con soltura en el circuito de bienales y galerías, donde las video instalaciones se prefieren a las piezas monocal, mientras los video artistas tradicionales tienen dificultades para mover sus piezas. Finalmente, la introducción del video en la industria del cine ha seducido a algunos video artistas a probar suerte en ese mundo.

When video began being used by artists, its position within the art world was clearly ambiguous. Any production made by an artist with a video camera was considered an art piece within the newly born category of "artistic video". It didn't matter if it was the documentation of a performance, a lyrical view of reality or the result of electronic image manipulation; an artist behind the camera was enough to turn it into video art.

During the 80's, video art was clearly defined as an experimental research tool with electronic image. This experimental trend separated from other uses of video and built its own circuit of exhibitions and festivals. Some artists became icons and a distinct group of critics and curators supported the autonomy of the new media.

But in the last years, there are countless reasons to state that video art is in a process of de-definition. On the one hand, digital technology has widened its scope thus confronting new digital forms. Today, video has to compete against net.art and streaming media, digital animation and interactive CDs. Most video festivals have turned into media art exhibitions posing video art as one of the many attractions.

Moreover, at universities, technological art research has also moved to the digital field. On the other hand, video has spawn among visual artists, but its approach often neglects specificity and video art history. Most of these artists move easily in the milieu of galleries and biennials, where video installations are preferred to mono-channel pieces, while traditional video artists have a hard time to do so. And eventually, the introduction of video into the film industry has seduced some video art makers to try their luck in the films world.

Latin-America is not an exception to the rule. The same trends are developing inside the video art world hardly constructed during the 80's and the early 90's. VideoBrasil, the oldest festival in the continent, includes today all kinds of electronic production, while festivals born in the 90's like the Video Biennial of Santiago and the International Video Art Festival of Peru changed quickly from video to media art. Events devoted only to video like the Latin-American-French Festival on Video Art and the South Cone Video Festival have disappeared.

Similarly, a growing number of Latin-American artists show their videos in solo and group exhibitions in galleries and museums, many of them have also been national representatives in art biennials and other international events. Some of the artists who have had an outstanding participation in video art festivals are Eder Santos and Lucas Bambozzi (Brazil), Gabriela Golder, Marcello Mercado and Charly Nijensohn (Argentina) or Manolo Arriola and Ximena Cuevas (Mexico), just to mention a few. Others have always wandered between video art festivals and visual arts exhibitions, among them Jose Alejandro Restrepo (Colombia), Carlos Trilnick (Argentina), Rosangela Renno (Brazil), Jose Antonio Hernandez-Diez (Venezuela) or Lotty Rosenfeld (Chile). But the artists that move around better within the art circuit of exhibitions are sometimes newcomers, young creators that just begin their careers or older ones that dare venture into using video. Most of these artists have a visual arts background or training. The list is endless, but some examples are: Martin Sastre, Pablo Uribe (Uruguay), Miguel Calderon, Yoshua Okon, Ruben Gutierrez, Fernando Llanos (Mexico), Carolina Saquel (Chile), Priscila Monge (Costa Rica), Angie Bonino, Ivan Esquivel, Jose Carlos Martinat, Roger Atasi (Peru), Ana Claudia Murena, Andres Burbano, Freddy Arias (Colombia), Brooke Alfaro (Panama). Their works include video, installations, performances and digital technologies, refusing any easy categorization.

It should be noted, that one of the main trends in Latin-American video art is politically oriented -in its broad sense- though from

América Latina no es una excepción a este panorama. Las mismas tendencias continúan desarrollándose en el mundo del video arte regional, construido con dificultad durante los ochenta y los primeros noventa. VideoBrasil, el festival de más larga trayectoria del continente, incluye hoy toda clase de producciones electrónicas, mientras que festivales nacidos en los noventa como la Bienal de Video de Santiago de Chile y el Festival Internacional de Video Arte de Perú se han desplazado rápidamente del video al *media art*.

Asimismo, eventos dedicados en exclusiva al video como el Festival Franco-Latinoamericano de Video Arte y el Festival de Video del Cono Sur han desaparecido.

Simultáneamente, un creciente número de artistas latinoamericanos exhiben video en exposiciones individuales y colectivas en galerías y museos. Algunos de esos artistas han tenido una presencia sobresaliente en festivales, como Eder Santos y Lucas Bambozzi (Brasil), Gabriela Golder, Marcelo Mercado y Charly Nijensohn (Argentina) o Manolo Arriola y Ximena Cuevas (México), por mencionar sólo a unos pocos. Otros han oscilado entre festivales de video y exposiciones de artes visuales, como José Alejandro Restrepo (Colombia), Carlos Trilnick (Argentina), Rosangela Renno (Brasil), José Antonio Hernández-Díez (Venezuela) o Lotty Rosenfeld (Chile). Pero los artistas que mejor se mueven dentro del circuito son a menudo recién llegados: jóvenes creadores en el inicio de sus carreras, o bien otros más curtidos que han empezado recientemente a hacer video. La mayoría de ellos tienen una trayectoria o una formación dentro de las artes visuales. La lista es interminable, pero ejemplo significativo de ello son: Martín Sastre, Pablo Uribe (Uruguay), Miguel Calderón, Yoshua Okon, Rubén Gutiérrez, Fernando Llanos (México), Carolina Saquel (Chile), Priscila Monge (Costa Rica), Angie Bonino, Iván Esquivel, José Carlos Martinat, Roger Atasi (Perú), Ana Claudia Murena, Andrés Burbano, Freddy Arias (Colombia), Brooke Alfaro (Panamá). Sus obras incluyen video, instalaciones, *performances* y tecnologías digitales, rechazando cualquier categorización superficial.

Una de las principales corrientes en el video arte latinoamericano es el tópico político -entendido en sentido amplio- desde un punto de vista poético.

En cierto modo, es posible decir que Latinoamérica ha sido un laboratorio de propuestas para probar las diferentes maneras en las que el discurso artístico se dirige a referentes políticos o puede considerarse como un discurso político en sí mismo.

Algunos autores chilenos son paradigmáticos en este sentido. En un país donde el responsable de la muerte, tortura y desaparición de personas durante los setenta, Augusto Pinochet, era aún parte del gobierno, donde las clases dirigentes y un amplio sector de la sociedad intenta aun borrar la memoria de aquel tiempo; la insistencia de Edgar Endress, Guillermo Cifuentes, Claudia Aravena y Lotty Rosenfeld en recordar a través de su producción esos actos, no puede entenderse sino como una afirmación política: una postura que se afirma en la memoria de un país que lucha por olvidar.

La confrontación del pasado y el presente es central para muchos otros artistas. José Alejandro Restrepo ha recurrido a la historia colombiana en sus videos y video instalaciones para develar las raíces históricas de algunas prácticas cotidianas. Pablo Uribe ha señalado la influencia de la tradición en la imaginería histórica y Álvaro Zavala ha confrontado la vida despreocupada de la juventud peruana acomodada con el legado inca.

En los últimos años, un grupo de artistas argentinos ha trabajado con imágenes de los hechos violentos que

a poetic point of view. Then, to a certain extent, it could also be said that Latin-American video art has long been a laboratory of proposals to test the different ways the artistic discourse may address to political figures or in other words, it could be considered a political discourse in itself.

Some Chilean authors are paradigmatic in this sense. Chile is a country where the responsible for the death, torture and disappearance of people during the 70's, Augusto Pinochet, is still part of the government, and where both the ruling classes and a great part of the society are still trying to erase those years from the collective memory, Edgar Endress, Guillermo Cifuentes, Claudia Aravena and Lotty Rosenfeld's endeavor on recalling those times through their work cannot be understood in any other way but as a political assertion, a firm stance in the country's memory that struggles to forget.

The confrontation between the past and the present is the core issue to many other video artists. Jose Alejandro Restrepo has resorted to Colombian history in his video and video installations to unveil the historical roots of some everyday practices. In their respective videos, Pablo Uribe has tackled the influence of tradition through historical imagery and Alvaro Zavala has confronted the careless life of wealthy Peruvian youth with the Inca legacy.

Lately, a group of Argentine artists has worked with the images of the violent events that broke out after the 2001 institutional crisis, and some video makers have recovered the tradition of militant films in a series of activist videos. Documentary has a rich heritage in Latin-American film and it is still the basis of many Argentine artists, like Ivan Marino and Hernan Khourian.

The political outlook has a very different appeal in the work of some young artists. They prefer parody and irony to denounce and give testimony so as to show their social concerns and criticize stereotypes. This has been the approach chosen by Mexican Yoshua Okon and Minerva Cuevas to reflect on authoritarianism and violence, or by Uruguayan Martin Sastre to comment on the lack of opportunities of Third World artists in the international art arena. Gaston Duprat and Mariano Cohn have cultivated a deep sarcastic viewpoint on some typical Argentine behaviors and attitudes, while Priscila Monge has focused on stereotypes and commonplaces to inquire about the position of women in contemporary societies.

Brazilian artists have often devoted to highlight the sensorial aspects of electronic media in a way that seems to recover the legacy of key figures from the 60's such as Helio Oiticica and Lygia Clark. This sensorial trend is also visible in many developments in the area of digital arts and interactive installations, where artists like Gilberto Prado, Diana Domingues, Suzette Venturelli or Rejane Cantoni have long researched on ways to improve audiences' involvement with electronic works through sensibility and emotion.

Digital media and interactivity are widening the relationships between people and electronic productions. Brazilian Marcia Vaitsman has created a non-linear video on DVD that allows the user to choose his/her own path through the narrative, while Argentine Ivan Marino has done more or less the same but using streaming technology and the world wide web, so any user connected to Internet is invited to build his/her own story from video footage recorded by the artist.

In the sphere of interactive installations the artworks also require people's participation, not only by intervening on the flow of images or the construction of stories but mainly acting physically. Many different techniques have been tested in order to improve people's involvement; some of them required the development of new interfaces and complex technological systems.

Brazilian artists count on a solid technological structure provided by the universities. Their works are often very sophisticated and have a tendency to rely on data and objects manipulation. Argentine Mariano Sardon prefers to use mapping techniques to induce interaction; people produce changes in the piece by walking or moving within a controlled space where technology is hidden. His

tuvieron lugar tras la crisis de 2001, algunos han recuperado así la tradición del cine militante en sus videos activistas. El documental tiene una larga tradición en la filmografía latinoamericana y es aún la base de muchos artistas argentinos, como Iván Marino y Hernán Kourian.

La mirada política tiene un atractivo muy diferente en los trabajos de algunos artistas jóvenes. Estos prefieren parodiar e ironizar, con la intención de exponer sus preocupaciones sociales y criticar estereotipos en lugar de utilizarlo como un instrumento testimonial o de denuncia. Ese es el acercamiento elegido por los mexicanos Yoshua Okon y Minerva Cuevas para reflejar el autoritarismo y la violencia, o por el uruguayo Martín Sastre para comentar la escasez de oportunidades de los artistas del tercer mundo en el circuito artístico internacional. Gastón Duprat y Mariano Cohn han cultivado un punto de vista profundamente sarcástico sobre algunos comportamientos y actitudes típicamente argentinos; mientras Priscila Monge se ha centrado en estereotipos y tópicos para preguntarse sobre la posición de la mujer en las sociedades contemporáneas.

Los artistas brasileños se han dedicado a subrayar los aspectos sensoriales de los medios electrónicos de una manera que parece recuperar el legado de figuras clave de los sesenta como Helio Oiticica y Lygia Clark. Esta tendencia sensorial también es visible en muchos desarrollos en el área de las artes digitales y las instalaciones interactivas, donde artistas como Gilberto Prado, Diana Domínguez, Suzette Venturelli o Rejane Cantoni han investigado largamente vías para mejorar la participación del público en las obras electrónicas a través de la sensibilidad y la emoción.

Los medios digitales y la interactividad están ampliando las relaciones entre el público y las producciones electrónicas. La brasileña Marcia Waitsman ha creado un DVD no lineal que permite al usuario elegir su ruta a través de la narración, mientras el argentino Iván Marino ha hecho algo similar usando tecnología de *streaming* e Internet, de manera que cualquier usuario es invitado a construir su propia historia a partir de las filmaciones de video del artista.

En la esfera de las instalaciones interactivas, las obras piden la participación del público no sólo interviniendo en el flujo de imágenes o la construcción de historias sino, principalmente, mediante acciones físicas. Se han probado diversas técnicas para aumentar la implicación del espectador; algunas han precisado el desarrollo de nuevas interfaces y de sistemas tecnológicos complejos.

Los artistas brasileños cuentan con una sólida estructura tecnológica proporcionada por las universidades. Sus trabajos son a menudo muy sofisticados y tienden a apoyarse en la manipulación de datos y objetos. El argentino Mariano Sardón prefiere usar técnicas cartográficas para inducir a la interacción: la gente produce cambios en una pieza al pasear o moverse en un espacio controlado, donde la tecnología permanece oculta. Su producción es una rareza en Argentina, pero instituciones más recientes como Fundación Telefónica y Centro Hipermediático Experimental de Latinoamérica (CheLa) auguran un futuro prometedor para las artes tecnológicas nacionales.

El Centro Multimedia de México es el polo que congrega y promueve el crecimiento de las artes electrónicas y digitales en ese país. En sus laboratorios se ha desarrollado un grupo de obras que emplean robótica, imágenes estereofónicas, realidad aumentada y múltiples formas de interactividad. La Universidad de Los Andes, en Colombia y Venezuela (pero sin conexión entre ellas) anima a la producción electrónica y digital centrándose en la relación

production is quite rare in Argentina but recent institutions like Fundacion Telefonica and CheLa (Latin-American Experimental Hyper-Media Center) foresee a very promising future for Argentine technological arts.

The Mexican Multimedia Center is the pole that convenes and promotes the growth of national electronic and digital arts. In its premises, a number of works have been developed using robotics, stereophonic images, magnified reality and multiple forms of interactivity. The University of Los Andes, both in Colombia and Venezuela (no relation whatsoever between the two), encourages electronic and digital production focusing on the relationship between art and science. Other important institutions in Colombia are the University of Javeriana and the University of Caldas, which have created a significant International Image Festival. Andean High Technology of Peru contributes to this scenario managing recourses to foster national and international artists to find their way in these kinds of technological productions.

The Latin-America scene is being completed by a myriad of Latin-American institutions, artists and theoreticians involved in the expansion of electronic and digital fields towards a de-definition of video art.

Published by:

ISEA Newsletter, # 100, April-May 2005.

entre arte y ciencia. Otras instituciones importantes en Colombia son la Universidad Javeriana y la Universidad de Caldas, que ha creado un importante Festival Internacional de la Imagen. En Perú, Alta Tecnología Andina contribuye a este panorama gestionando recursos para estimular a los artistas nacionales y extranjeros a encontrar su camino en este tipo de producciones.

El panorama latinoamericano se va completando junto a una miríada de instituciones, artistas y teóricos implicados en la expansión de los campos electrónico y digital hacia una des-definición del video arte.

Publicado en:

ISEA Newsletter, # 100, Abril-Mayo 2005.

Rodrigo Alonso (Buenos Aires, 1965)

<http://roalonso.net>

Licenciado en artes, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios. Teórico e investigador en el terreno del arte tecnológico, es un referente de la historia y la actualidad de esa producción en América Latina. Ha publicado numerosos ensayos y libros sobre el tema, y colabora regularmente en periódicos, revistas de arte y catálogos. Es profesor en carreras de grado y postgrado en universidades de Latinoamérica y Europa. Como curador independiente ha organizado exposiciones en importantes instituciones argentinas y extranjeras. Se desempeña también como jurado y asesor de concursos, premios y fundaciones internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires y Barcelona.

He holds a Master's degree in Arts majored in Contemporary Art and New Media. He works as a researcher and theoretician in the field of technology-based arts. In this field, he is an up-to-date icon in the history of Latin-American production. He has published several essays and books on the subject, and he regularly collaborates in newspapers, art magazines and catalogues. He is a graduate and post graduate professor at Latin-American and European universities. As an independent curator he has organized exhibitions in important Argentine and foreign institutions. Also, he serves as a juror and as a contest, awards and international foundations consultant. He lives and works in Buenos Aires and Barcelona.

Del texto a la voz

From text to voice

Eduard Escoffet

En 2009 tuvo lugar en Lima la primera edición del festival *Inventar la voz*, dedicado a la poesía sonora y a la voz. En él participaron poetas, músicos y artistas como Reynaldo Jiménez, Mario Montalbetti, Luz María Bedoya, Carlos Estela y Daniel Kudó, cuyas piezas recoge un CD publicado con motivo del evento y que, en su género, es una de las aportaciones más interesantes de los últimos años en Latinoamérica. Aunque centrado en la producción peruana, este festival aparece como un punto importante por dos motivos: por la argumentación teórica -que va más allá de las buenas intenciones de enseñar algo- y por la aproximación al trabajo sonoro de la voz desde múltiples ópticas -no sólo la de la poesía experimental-.

Porque hay un rasgo que comparten España e Iberoamérica: un extenso trabajo en el campo visual de la experimentación poética y una ausencia alarmante de experimentación sonora de los poetas de vanguardia. Esa diferencia es evidente tanto si se la compara con Francia, Alemania o Suecia como si se lo hace con Estados Unidos y Canadá. Hay un elemento tecnológico que puede explicar en parte este fenómeno, ya que al menos en Francia, Alemania y Suecia los estudios de las radios nacionales se abrieron a los artistas e hicieron todavía más accesible el trabajo con cinta magnetofónica y otros elementos de grabación y edición de audio a partir de los años sesenta. Creo que también hay aspectos culturales importantes que lo explican, como la influencia de la cultura visual barroca y una fuerte tradición oral con menor potencia en España.

En Brasil se produce un caso similar, aunque con la excepción de un nombre, Philadelpho Menezes (1960-2000), que en los noventa articuló uno de los trabajos de investigación más importantes en la poesía sonora americana. A él debemos muchos estudios sobre la poesía experimental y la poesía sonora en concreto, de un alto nivel y de fuerte influencia tanto en el resto de América y Europa. Él fue el responsable de dos discos que me parecen fundamentales: *Poesía sonora*.

In 2009 *Inventar la voz* (Bringing voice to life), a voice and sound poetry themed Festival took place for the first time in Lima. Poets and artists, such as Reynaldo Jiménez, Mario Montalbetti, Luz María Bedoya, Carlos Estela and Daniel Kudó, whose pieces are included in a CD released for the festival, became engaged in it. This CD is one of the most interesting contributions turned out by Latin-America over the recent years. Although the festival spotlight was on Peruvian production, it stands as a major landmark for two reasons: on the one hand, there is theoretical argumentation- that goes beyond the good intentions involved in the training on a certain particular issue-, whereas, on the other, there stands the closeness to the sound work of voices from various standpoints- rather than restricting to the experimental poetry one only-.

There is a feature that Spain and Ibero-America share: their extensive work on the audiovisual field of experimental poetry and a very alarming lack of sound experimentation on the side of the avant-gard poets. Such remarkable difference arises when making a comparison with France, Germany or Sweden or the USA and Canada. There is a technological element that could in a way explain this phenomenon, since France, Germany and Sweden opened up their national radio studios to the artists thus rendering the work with magnetic tapes and other recording and editing devices of the 60's even handier. I am in the thought that there are important cultural aspects accounting for it, like the influence of Baroque visual culture and a very strong oral tradition which, though, does not prove that powerful in Spain.

The scenario is found to be similar in Brazil, except for the emergence of one resounding name: Philadelpho Menezes (1960-2000). In the 90's, he articulated one of America's most important sound poetry works. We owe him many of the high level and highly influential studies on experimental poetry and concrete sound poetry in the rest of America and Europe. He accounts for two CDs that I consider paramount: *Poesia sonora. Do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996) y *Poesia sonora hoje - Sound Poetry Today* (1998). In the former he gathered new versions of Hugo Ball and Christian Morgenster's poems as well as poems by the Poéticas da Voz group which were mostly performed by Menezes y Milton Ferreira; some of the poems stem from excerpts by James Joyce, T.S. Eliot and Dante Alighieri. The latter is an anthology including poets from Germany (Carlfridrich Claus, Oskar Pastior, Valeri Scherstjanoi), Argentina (Carlos Estévez, Fabio Doctorovich), Brazil (Alex Hamburger, Dora Mendes/Ferreira/Hélio Ziskind, Jamil Jorge, Menezes), The USA (Harry Polkinhorn, Jac and Adelle Foley, Jake Berry, Karl Young, Michael and Nathalie Basinski), Holland (Jaap Blonk) and Italy (Enzo Minarelli, Luigi Pasotelli, Maurizio Nanucci).

I might argue that this choice is not the most suitable but still it is the first important bridge to bring together sound poets from Europe and America.

After two decades of international, though Europe-restricted diffusion, the bridging between both sides of the Atlantic finally occurred. In a way, that process had already been tried back in 1975, with *10+2:12 American Text Sound Pieces*, where American artists and poets echoed the ideas as well as the title of European sound artists (French, Swedish, Belgium, English and German). However, that initial attempt fell through, since the European ideas on sound poetry never reached the heart of American poets. In Menezes project, though, there was at last, a real mixture and exchange. In my opinion, only the German, Argentine and Dutch selections seem to be precise and complete. But still today it is a very important point and the reference keeps proving very significant.

Regarding Brazil, it is worth noting the sound and permutation features of the Brazilian concrete artists vis-à-vis the concrete poets from other Latin-American countries, and even from Spain and Portugal. The point was that there was not a real need or will to work on recording as the means which enables more complex writing patterns than those provided by books or plain texts. Thus, we sustained that Menezes "invented" a sound tradition that was virtually inexistent.

The work currently performed in Brazil by the poets Ricardo Domeneck, Ricardo Aleixo and Márcio-André keeps this poetry-sound

Do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz (1996) y *Poesia sonora hoje - Sound Poetry Today* (1998). En el primero recoge reinterpretaciones de poemas de Hugo Ball y Christian Morgenstern, y poemas del grupo Poéticas da Voz, interpretados en su mayoría por Menezes y Milton Ferreira. Algunos de los poemas parten de fragmentos de James Joyce, T.S. Eliot y Dante Alighieri. El segundo es un antología con poetas de Alemania (Carlfridrich Claus, Oskar Pastior, Valeri Scherstjanoi), Argentina (Carlos Estévez, Fabio Doctorovich), Brasil (Alex Hamburger, Dora Mendes/Ferreira/Hélio Ziskind, Jamil Jorge, Menezes), Estados Unidos (Harry Polkinhorn, Jac y Adelle Foley, Jake Berry, Karl Young, Michael y Nathalie Basinski), Holanda (Jaap Blonk) e Italia (Enzo Minarelli, Luigi Pasotelli, Maurizio Nanucci).

Considero quizás que la selección no es la más acertada, pero es el primer puente importante entre poetas sonoros de Europa y América.

Después de décadas de circulación internacional pero siempre en el marco de Europa, por fin se produjo el cruce entre ambos lados del Atlántico. En parte ese proceso ya se intentó en 1975 con *10+2:12 American Text Sound Pieces*, en el que artistas y poetas americanos se hacían eco de las ideas y la nomenclatura de los poetas sonoros europeos (franceses, suecos, belgas, ingleses y alemanes, básicamente). Este intento se quedó allí, ya que las ideas europeas sobre poesía sonora nunca llegaron a calar hondo en los poetas estadounidenses. En el proyecto de Menezes había, por fin, una mezcla e intercambio reales. En mi opinión, sólo la selección de Alemania, Argentina y Holanda me parecen acertadas y completas, pero aun así es un punto muy importante y la referencia sigue siendo a día de hoy muy significativa.

Respecto a Brasil, también cabe remarcar la vertiente sonora y permutacional de los poetas concretos brasileños, más destacada que en los poetas concretos de otros países latinoamericanos y de España y Portugal. El problema es que no había una verdadera necesidad o voluntad de trabajar la grabación como soporte que permite una escritura más compleja de la que ofrece el libro y el texto plano. Así pues, puede decirse que Menezes “se inventó” una tradición sonora que antes era casi inexistente.

Actualmente, en Brasil, el trabajo de poetas como Ricardo Domeneck, Ricardo Aleixo y Márcio-André mantiene vivo este pulso de la poesía con el sonido. Domeneck (quien vive en Berlín desde hace unos años) es, además, uno de los poetas que más está ayudando a dar a conocer en Brasil la historia de la poesía fonética y las propuestas que actualmente se desarrollan en Europa y América. Este trabajo de difusión es sumamente importante, dada la escasez de materiales sobre el tema en español y portugués.

Algo parecido al caso de los poetas concretos brasileños sucedió en España a lo largo del siglo XX. Los poemas de Juan Eduardo Cirlot tienen una fuerte carga sonora, pero fueron para ser publicados y Cirlot no ahondó nunca en la plasmación sonora de esos textos (fue Javier Maderuelo, entre otros, quien puso voz finalmente a esos textos). Otros, como el surrealista catalán J. V. Foix, hizo algunos pocos juegos fonéticos (uno dedicado a Tàpies) y aún podemos rastrear algún poema fonético en las primeras vanguardias, pero siempre para ser publicado.

En España no es hasta los ochenta que aparecen dos discos que cambiarán esta dinámica: *Voice Tracks* de Carles Santos (Nueva York, 1981) y *Grosso modo* de Flatus Vocis Trio (publicado en 1990, grabado en 1989 después de años de colaboración entre Fátima Miranda, Llorenç Barber y Bartolomé Ferrando), representan las aportaciones

joint pulse alive. Domeneck (who has lived in Berlin for years) is one of the poets who has been most cooperative in making phonetic poetry and the proposals currently developed in Europe and America today, well known in Brazil. This diffusion is remarkably important given the shortage of this kind of material in Spanish and Portuguese.

Something similar to the Brazilian concrete poets case happened in Spain over the 20th Century. Though endowed with a strong sound load, Juan Eduardo Cirlot's poems were made only to be published and Cirlot never went further beyond the sound expression of those texts (it was Javier Maderuelo, among others, who finally voiced these texts). Others, like the Catalan surrealist J.V. Foix, experienced with a few phonetic games (one of them dedicated to Tàpies) and we can still today trace back a few other phonetic poems in the early avant-garde trends which, however were only made for publication purposes.

It is not until the 80's that two CDs were released in Spain which would come to change this dynamics: *Voice Tracks* by Carles Santos (New York, 1981) and *Grosso modo* by Flatus Vocis Trio (released in 1990, recorded in 1989 as a result of years of collaborative work with Fátima Miranda, Llorenç Barber and Bartolomé Ferrando), they stand as the most important Spanish contributions to sound poetry, besides being two CDs not to be missed in the history of poetry. As from that time, Carles Santos has continued producing various vocal pieces, most of them integrated into his shows, while the three members of the Flatus Vocis Trio have carried on separate careers. Fátima Miranda stood out for her virtuosity as well as for her rigorous and eclectic research; Fernando was among the best to blend *performance* and phonetic improvisation (while also making inroads into permutational sound pieces) and, as concerns Llorenç Barber, he has, though maybe less predominantly, still included voice in various of his music proposals.

Argentina has turned out one of the handful poets that has focused his research on sound: Carlos Estévez. Frequently on the basis of featuring very little editing work, Estevez is one of the few poets in Latin-America that has most focused on sound work (rather than on the visual or textual aspects). Reynaldo Jimenez, born in Peru though also living in Argentina wanders about reciting and sound experimentation.

In Spain, the voice and text sound experimentation scenario has normalized as of 90's, above all, owing the influence of the poly poetry theory (by Enzo Minarelli, whose first manifesto was published in Valencia in 1987) brought about a greater openness to foreign artists and a sedimentation of the aforementioned authors. The city of Barcelona stands out as the epicenter of a very important renewal of poetry during that decade. It was right Barcelona which witnessed the emergence of such poets as Xavier Sabater, *Accidents Polipoètics* and Josep Ramón Roig, who, in my opinion, rank among the most interesting of the period. Sabater excelled in the use of technology as well as in the use of the "aloof effect" for text decoration purposes, besides being of paramount importance in the incorporation of sound poetry proceeding from the rest of Europe (as well as in the diffusion of the term poly poetry). *Accidents* is outstanding for its capacity of taking poetry to new audiences and exploiting with no effects the double voice combination without resorting to any effects at all.

Finally, Josep Ramon Roig represents a particular case with a few but bright pieces which he himself defined as "spoken music" and which show a very personal style of understanding sound poetry. The works of Pere Sousa (through his reciting of the phonetic poetry classical pieces), Jon Andoni Goikoetxea (aka Goiko) and Nel Amaro (through his combination of visual poetry, *performance* and sound poetry) have additionally stood out over those years and lately and up to present date.

españolas más importantes a la poesía sonora y, además, dos discos ineludibles de la historia de ella. A partir de aquello, Carles Santos ha continuado produciendo piezas vocales, la mayoría integradas en sus espectáculos, y los tres miembros de Flatus Vocis Trio han seguido carreras en solitario: Fátima Miranda se ha destacado por su virtuosismo e investigación rigurosa y ecléctica; Ferrando se ha movido como pocos entre la *performance* y la improvisación fonética (pasando también por piezas sonoras permutacionales) y Llorenç Barber, quizás de manera menos predominante, ha incluido la voz en muchas de sus propuestas musicales.

En Argentina, encontramos uno de los contados poetas que ha centrado su investigación en la parte sonora: Carlos Estévez. A menudo con un escaso trabajo de edición, Estévez es uno de los pocos casos en Latinoamérica de poeta centrado en el trabajo sonoro (por delante de los aspectos visuales o textuales). También en Argentina reside Reynaldo Jiménez, originario de Perú, que transita entre el recitado y la experimentación sonora.

En España, la situación respecto a la experimentación sonora con la voz y el texto se normalizó a partir de los años noventa, sobre todo por el influjo de la teoría de la polipoesía (de Enzo Minarelli, cuyo primer manifiesto se publicó en Valencia en 1987) una mayor apertura al exterior y la sedimentación de los autores antes mencionados. En esa década destaca la ciudad de Barcelona como epicentro de una importante renovación de la poesía. Ahí empezaron poetas como Xavier Sabater, *Accidents Polipoètics* y Josep Ramón Roig, que es mi opinión de los poetas más interesantes de ese período. Sabater se destacó por la utilización de la tecnología y por el uso del "efecto alejado" de la decoración del texto, además de ser una de las piezas fundamentales en la recepción de la poesía sonora del resto de Europa (y también en la difusión del término polipoesía). *Accidents...*, por su capacidad de llevar la poesía a nuevos públicos y por trabajar, sin efectos, las capacidades de la combinación de dos voces.

Finalmente, Josep Ramón Roig significa un caso singular con pocas y brillantes piezas, definidas por él como "música hablada" y que suponen un estilo muy propio de entender la poesía sonora. En esos años y posteriormente, también destacan los trabajos de Pere Sousa (reinterpretando clásicos de la poesía fonética), Jon Andoni Goikoetxea (aka Goiko) y Nel Amaro (combinando poesía visual, *performance* y poesía sonora) entre muchos otros.

Actualmente, en ambos lados del Atlántico, pareciera que la situación está cambiando. Nacen nuevos festivales, se conoce cada día más la historia de la poesía sonora a la vez que se la entiende -por fin- como algo más allá del recital y los poetas, por tanto, se acercan con mayor comodidad a la experimentación con la voz. En Chile el Foro de Escritores lleva unos años agitando las aguas de la poesía experimental y se destacan los trabajos sonoros de Felipe Cussen y Martín Bakero. En Argentina, Nicolás Castro intenta abrir los círculos respecto a estas propuestas. Juan Pablo Villa, en México, es actualmente uno de los vocalistas experimentales más valorados del panorama internacional (colaborador también de poetas y de festivales de poesía como *En voz alta*). En Brasil, como ya he señalado, Domeneck y Aleixo están desarrollando un trabajo creativo muy interesante. En España finalmente, están apareciendo abundantes propuestas, aunque demasiado cercanas al recital tradicional, pero con una marcada intención de abrir nuevas sendas. Es el caso de Sandra Santana, que como pocas conoce la historia y la teoría de la poesía experimental.

The situation on both Atlantic coasts today seems to be on the change. With the emergence of new festivals and the history of sound poetry becoming more and more widely known; sound poetry has become finally understood as a concept going beyond recitals and poets themselves, thus allowing more comfort in voice experimentation. In Chile, the Writers Forum has been agitating the waters of experimental poetry, with the sound works of Felipe Cussen and Martin Bakero standing out. In Argentina, Nicolas Castro is trying to open spaces for the development of these proposals. The Mexican Juan Pablo Villa is currently one of the most highly appreciated experimental vocalists in the international arena (he collaborates with poets and poetry festivals like *En voz alta*). In Brazil, as it has been already pointed out, Domenek and Aleixo are developing a very interesting work while, finally, in Spain, a great deal of proposals are springing, which, though being too much in the traditional recital style, still feature an intention to opening up new trends. That is the case of Sandra Santana, one of the few artists who is truly knowledgeable in the history and theory of experimental poetry.

Given the current scenario, the coming years promise to bring along new and powerful sensations in the voice and sound poetry milieu. This article presents only a few of the various names which though with little visibility, still engage in creative sound experimentation endeavors. Those days of scarce sound poetry experimentation that marked Hispano-American poetry will be soon gone for good.

Con esta perspectiva, los próximos años prometen nuevas y potentes sensaciones en el ámbito de la voz y la poesía sonora. En este artículo sólo aparecen algunos de los muchos nombres que, con poca visibilidad, están creando en este ámbito sonoro. Pronto podremos olvidar, pues, esa ausencia de experimentación poética sonora que ha marcado la poesía hispanoamericana del siglo XX.

Eduard Escoffet (Poblet, Barcelona, 1979)

<http://propost.org/escoffet>

<http://myspace.com/xtndedtext>

Poeta y agitador cultural. Ha practicado varias vertientes de la poesía (poesía visual, escrita, instalación, poesía oral, performance poética), siempre con un espíritu de investigación. Sus influencias van desde la poesía sonora de los años cincuenta a la poesía catalana medieval, pasando por el *text/sound* sueco, la poesía concreta y la experimentación del barroco español.

Es co-fundador de *Projectes poètics sense títol* (propost.org), entidad dedicada a la difusión de las prácticas poéticas contemporáneas y sus campos de fusión. Ha organizado exposiciones de poesía visual, recitales y el ciclo estable de poesía *Viatge a la Polinèsia* (1997-2000) así como el festival internacional de poesía y polipoesía PROPOSTA (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2000-2004).

En el ámbito teatral, ha presentado ¡Wamba va!, escrita y dirigida con los poetas Gerard Altaió, Josep Pedrals y Martí Sales (Mercat de les Flors, Barcelona, 2005); Puaj./Ecs., escrita con Grard Ataió y Josep Pedrals (Reus, Madrid, Barcelona, 2005); y La belbel underground, escrita con Carles Hac Mor y Gerard Altaió (Mercat de les Flors, Barcelona, 2006).

No hace libros.

As a poet and cultural agitator, his uneasily inquisitive spirit paved his way into various forms of poetry (visual, written, installations, oral poetry, poetry performance). His influences range from sound poetry of the 50's to medieval Catalan poetry, thorough the swedish text/sound trend concrete poetry and the spanish baroque experimentation.

He is co-founder of *Projectes poètics sense títol* (propost.org), an organization dedicated to the diffusion of contemporary poetic practices and their concurring areas. He has organized visual poetry exhibitions, recitals, as well as the *Viatge a la Polinèsia* poetry stable season (1997-2000) and the PROPOSTA poetry and poly poetry international festival (Contemporary Culture Center of Barcelona, 2000-2004).

In the performing arts sphere, he has staged the following pieces: ¡Wamba va!, written and directed in collaboration with poets Gerard Altaió, Josep Pedrals and Martí Sales (Mercat de les Flors, Barcelona, 2005); Puaj./Ecs., together written with Grard Ataió and Josep Pedrals (Reus, Madrid, Barcelona, 2005); and La belbel underground, written along with Carles Hac Mor and Gerard Altaió (Mercat de les Flors, Barcelona, 2006).

He does not make books.

05. Memoria de actividades
2007. 2008. 2009

Record of events
2007. 2008. 2009

2007

mayo. may

27

» *Performance* y proyección de video-poemas de Silvana Franzetti (Argentina). Festival de Poesía y Polipoesía Yuxtaposiciones. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Performance and screening of video-poems by Silvana Franzetti (Argentina). Poetry and Poly poetry Yuxtapositions Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

septiembre. september

28

» *Concierto de María Durán (España). Festival Niu. Córdoba, Argentina.*

» Concert by María Durán (Spain). Niu Festival. Córdoba, Argentina.

29

» *Concierto de María Durán (España) Conciertos en el LIMbO. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, Argentina.*

» Concert by María Durán (Spain) Conciertos en el LIMbO. Museum of Modern Art. Buenos Aires, Argentina.

octubre. october

5

» *DJs en continuidad: Andrés Oddone (Argentina) y Jorge Haro (Argentina). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.*

» Djs in continuity: Andrés Oddone (Argentina) and Jorge Haro (Argentina). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

6

» *Charla-coloquio sobre el proyecto Experimentaclub LIMbO a cargo de Javier Piñango (España) y Jorge Haro (Argentina) Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.*

» Lecture on Experimentaclub LIMbO Project in charge by Javier Piñango (Spain) and Jorge Haro (Argentina). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

» *Concierto de Zort (Andrés Oddone, Andrés Zunino y Adrián Bertol) (Argentina). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.*

» Concert by Zort (Andrés Oddone, Andrés Zunino and Adrián Bertol) (Argentina). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

» Concierto audiovisual de Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Audiovisual Concert by Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

7

» Conciertos de María Durán (España) y Cooptrol (Uruguay). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Concerts by María Durán (Spain) and Cooptrol (Uruguay). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

9

» Conferencia a cargo de Jorge Haro (Argentina): "Espacio Sonoro". Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

» Lecture in charge by Jorge Haro (Argentina): "Sound Space". Complutense University, School of Fine Arts. Madrid, Spain.

» Sesiones en la Terraza: *dj Andrés Oddone* (Argentina). Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Sessions on the Terrace: *dj Andrés Oddone* (Argentina). VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain.

10

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) y Jorge Castro (Argentina) del sello Sudamérica Electrónica. Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Presentation given by Jorge Haro (Argentina) and Jorge Castro (Argentina)

from the Sudamérica Electrónica label. VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain.

» Conciertos de Pablo Reche (Argentina) y Andrés y Ralf (Argentina). Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Concerts by Pablo Reche (Argentina) and Andrés and Ralf (Argentina). VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain

» Sesiones en la Terraza: *dj session de Pablo Reche* (Argentina). Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Sessions on the Terrace: *dj session by Pablo Reche* (Argentina). VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain.

11

» Mesa redonda a cargo de Jorge Haro (Argentina) y Andrés Oddone (Argentina): "Sudamérica: promoción y difusión de músicas no convencionales". Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Round table led by Jorge Haro (Argentina) and Andrés Oddone (Argentina): "South America: promotion and diffusion of non conventional musics". VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain.

» Conciertos de Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) y Jorge Haro (Argentina). Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Concerts by Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) and Jorge Haro (Argentina). VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain.

» Sesiones en la Terraza: *dj Ralf* (Argentina). Festival VivAmérica. Casa de América. Madrid, España.

» Sessions on the Terrace: *dj Ralf* (Argentina). VivAmérica Festival. Casa de América. Madrid, Spain.

noviembre. november

15

» Concierto de Adán Durán Vázquez (España). Ciclo de Investigaciones Sonoras. Centro Cultural de España.

Montevideo, Uruguay.

» Concert by Adán Durán Vázquez (Spain). Sound Research Season. Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

17

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) y Javier Piñango (España) de Experimentaclub LIMbO.

Conciertos en el LIMbO. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, Argentina.

» Presentation given by Experimentaclub LIMbO's Jorge Haro (Argentina) and Javier Piñango (Spain). Conciertos en el LIMbO. Museum of Modern Art. Buenos Aires, Argentina.

» Conciertos de Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) y Adán Durán Vázquez (España). Conciertos en el LIMbO. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, Argentina.

» Concerts by Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) and Adán Durán Vázquez (Spain). Conciertos en el LIMbO. Museum of Modern Art. Buenos Aires, Argentina.

2008

mayo. may

9

» Concierto audiovisual de Jorge Haro (Argentina). Festival OFFF. LX Factory. Lisboa, Portugal.

» Audiovisual Concert by Jorge Haro (Argentina). OFFF Festival. LX Factory. Lisbon, Portugal.

10

» Concierto audiovisual de Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). Festival OFFF. LX Factory. Lisboa, Portugal.

» Audiovisual Concert by Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). OFFF Festival. LX Factory. Lisbon, Portugal.

13

» Conferencia de Jorge Castro (Argentina). Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense. Madrid, España.

» Lecture by Jorge Castro (Argentina). Complutense University, School of Fine Arts. Madrid, Spain.

14

» Conciertos de Jorge Haro (Argentina) y Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). (((Vibra))) Ciclo de Arte Sonoro y Música Experimental. Octubre. Centre de Cultura Contemporània (OCCC). Valencia, España.

» Concerts by Jorge Haro (Argentina) and Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). (((Vibra))) Sound Art and Experimental Music Season. October. Centre of Contemporary Culture (OCCC). Valencia, Spain.

julio. july

30

» Presentación Experimentaclub LIMbO y convocatoria a artistas paraguayos de cara a futuras actividades a cargo de Jorge Haro (Argentina). Centro Cultural de España Juan de Salazar. Asunción, Paraguay.

» Experimentaclub LIMbO presentation and call for Paraguayan artists engagement in future activities led by Jorge Haro (Argentina). Spain's Juan de Salazar Cultural Center. Asunción, Paraguay.

31

» Conferencia a cargo de Jorge Haro (Argentina): "Espacio Sonoro". Centro Cultural de España Juan de Salazar. Asunción, Paraguay.

» Lecture by Jorge Haro (Argentina): "Sound Space". Spain's Juan de Salazar Cultural Center. Asunción, Paraguay.

» Curso-taller a cargo de Jorge Castro (Argentina): "Laboratorio Experimental de Medios". Centro Cultural de España Juan de Salazar. Asunción, Paraguay.

» Course-Workshop in charge by Jorge Castro (Argentina): *Experimental Laboratory of Media*. Spain's Juan de Salazar Cultural Center. Asunción, Paraguay.

agosto. august

1

» Conciertos de Jorge Haro (Argentina) y Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina).

Centro Cultural de España Juan de Salazar. Asunción, Paraguay.

» Concerts by Jorge Haro (Argentina) and Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). Spain's Juan de Salazar Cultural Center. Asunción, Paraguay.

14

» Conferencia de Jorge Castro (Argentina): "Música experimental y sus extensiones MAX/MSP, PD y *Circuit Bending*". Sudamérica Electrónica nas Estrelas.

Museo de Imagen y Sonido. San Pablo, Brasil.

» Lecture by Jorge Castro (Argentina): *Experimental Music and its extensions MAX/MSP, PD and Circuit Bending*. Sudamérica Electrónica nas Estrelas. Museum of Image and Sound. São Paulo, Brazil.

» Conciertos de Rubén García (España) y Wilson Sukorski (Brasil). Sudamérica Electrónica nas Estrelas. Planetário do Parque do Ibirapuera. San Pablo, Brasil.

» Concerts by Rubén García (Spain) and Wilson Sukorski (Brazil). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Planetário do Parque do Ibirapuera. São Paulo, Brazil.

15

» Conferencia de Juan Reyes (Colombia): "Perspectivas de la música experimental en América Latina". Museo de Imagen y Sonido. San Pablo, Brasil.

» Lecture by Juan Reyes (Colombia): *Experimental Music Perspectives in Latin-America*. Museum of Image and Sound. São Paulo, Brazil.

» Conciertos de Jorge Haro (Argentina) y Juan Reyes (Colombia). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Planetário do Parque do Ibirapuera. San Pablo, Brasil.

» Concerts by Jorge Haro (Argentina) and Juan Reyes (Colombia). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Planetário do Parque do Ibirapuera. São Paulo, Brazil.

16

» Mesa redonda "Música electrónica experimental en el contexto iberoamericano" con la participación de Rubén García (España), Jorge Haro (Argentina), Jorge Castro (Argentina), Juan Reyes (Colombia), Félix Lazo (Chile) y Wilson Sukorski (Brasil). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Museo de Imagen y Sonido. San Pablo, Brasil.

» Round table on *Experimental Electronic Music in the Ibero-American context* featuring Rubén García (Spain), Jorge Haro (Argentina), Jorge Castro (Argentina), Juan Reyes (Colombia), Félix Lazo (Chile) and Wilson Sukorski (Brazil). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Museum of Image and Sound. São Paulo, Brazil.

» Conciertos de Jorge Castro [aka Fistemni] (Argentina) y Félix Lazo (Chile). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Planetário do Parque do Ibirapuera. San Pablo, Brasil.

» Concerts by Jorge Castro [aka Fistemni] (Argentina) and Félix Lazo (Chile). *Sudamérica Electrónica nas Estrelas*. Planetário do Parque do Ibirapuera. São Paulo, Brazil.

22

» Conciertos de Ferran Fages (España) y Rubén García (España). Conciertos en el LIMbO. Museo de Arte Moderno-Alianza Francesa. Buenos Aires, Argentina.

» Concerts by Ferran Fages (Spain) and

Rubén García (Spain). Conciertos en el LIMbO. Museum of Modern Art-French Alliance. Buenos Aires, Argentina.

26 - 27 - 28

» Taller de improvisación a cargo de Ferran Fages (España). Festival Resonante. La Metro, Escuela de Comunicación Audiovisual. Córdoba, Argentina.

» Workshop on improvisation by Ferran Fages (Spain). Resonante Festival. La Metro, School of Audiovisual Communication. Córdoba, Argentina.

28

» Concierto de Ferran Fages (España). Festival Resonante. Centro Cultural España - Córdoba. Córdoba, Argentina.

» Concert by Ferran Fages (Spain). Resonante Festival. Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.

29

» Muestra de taller de improvisación a cargo de Ferran Fages (España). Festival Resonante. La Metro, Escuela de Comunicación Audiovisual. Córdoba, Argentina.

» Performance exhibition based on the improvisation workshop by Ferran Fages (Spain). Resonante Festival. La Metro, School of Audiovisual Communication. Córdoba, Argentina.

» Concierto de Rubén García (España). Teatro Real. Córdoba, Argentina.

» Concert by Rubén García (Spain). Teatro Real. Córdoba, Argentina.

29 - 30 - 31

» Taller a cargo de Rubén García (España): "Sonido y entorno como práctica artística; escuchando el mundo como música".

Festival Resonante. Centro Cultural España - Córdoba. Córdoba, Argentina.

» Workshop by Rubén García (Spain): *Sound and context as an artistic practice; listening to the world as music*. Resonante Festival. Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.

septiembre. september

02

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) de Experimentaclub LIMbO y el sello Sudamérica Electrónica. Centro Cultural de España. México DF, México.

» Presentation given by Experimentaclub LIMbO's Jorge Haro (Argentina) and the Sudamérica Electrónica music label. Cultural Center of Spain. Mexico DF, Mexico.

» Concierto de Jorge Haro (Argentina). Centro Cultural de España. México DF, México.

» Concert by Jorge Haro (Argentina). Cultural Center of Spain. Mexico DF, Mexico.

02 - 03 - 04

» Taller de improvisación a cargo de Ferran Fages (España). Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.

» Improvisation workshop by Ferran Fages (Spain). Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

03

» Conferencia de Jorge Haro (Argentina): "Espacio sonoro". Centro Cultural de España. México DF, México.

» Lecture by Jorge Haro (Argentina): *Sound Space*. Cultural Center of Spain. Mexico DF, Mexico.

04

» Encuentro de Jorge Haro (Argentina)

con artistas sonoros mexicanos de cara a próximos proyectos de Experimentaclub LIMb0. Centro Cultural de España. México DF, México.

» Meeting of Jorge Haro (Argentina) with Mexican sound artists with a view in the face to Experimentaclub LIMb0's upcoming projects. Cultural Center of Spain. Mexico DF, Mexico.

» Conciertos Ferran Fages (España) y Rubén García (España). Centro Cultural España. Montevideo, Uruguay.

» Concerts by Ferran Fages (Spain) and Rubén García (Spain). Cultural Center Spain. Montevideo, Uruguay.

26

» Conferencias de Santiago Peresón [aka Yaco] (Argentina) "Oveja eléctrica, prototipos de un compositor no humano" y de Jorge Haro (Argentina): "Espacio Sonoro". Seminario AVLAB 1.0. Medialab-Prado. Madrid, España.

» Series of lectures by Santiago Peresón [aka Yaco] (Argentina) and Jorge Haro (Argentina) entitled: *Electric sheep, prototypes of a non-human composer and Sound Space* respectively. Seminar on AVLAB 1.0. Medialab-Prado. Madrid, Spain.

octubre. october

03

» Concierto de Félix Lazo (Chile). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Concert by Félix Lazo (Chile). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

04

» Coloquio "La geografía del sonido" con Daniel González Xabier (Brasil), Jorge

Haro (Argentina) y Rubén García (España) presentado por Javier Piñango (España). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Debate on *Sound Geography* with Daniel González Xabier (Brazil), Jorge Haro (Argentina) and Rubén García (Spain) and Javier Piñango (Spain) as presenter. Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

» *Dj Cinemascope* (Andrés Jankowski, Argentina/Alemania). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Dj Cinemascope (Andrés Jankowski, Argentina/Germany). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

» Concierto de Wilson Sukorski (Brasil). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Concert by Wilson Sukorski (Brazil). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

05

» Conciertos de oe3+yaco (Santiago Peresón, Argentina) y 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Alemania). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.

» Concerts by oe3+yaco (Santiago Peresón, Argentina) and 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Germany). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.

09

» 16to Encuentro AVLAB Experimentaclub LIMb0: Wilson Sukorski (Brasil), Félix Lazo (Chile) y 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Alemania). Medialab-Prado. Madrid, España.

» 16th AVLAB Experimentaclub LIMb0 Meeting, featuring Wilson Sukorski (Brazil), Félix Lazo (Chile) and 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Germany). Medialab-Prado. Madrid, Spain.

10

» Conciertos de Wilson Sukorski (Brasil) y 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Alemania). Radar (Electronic Sounds Bar). Madrid, España.

» Concerts by Wilson Sukorski (Brazil) and 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Germany). Radar (Electronic Sounds Bar). Madrid, Spain.

16

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) de la segunda compilación de Sudamérica Electrónica (CD+DVD). Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Domus Artium 2002). Salamanca, España.

» Presentation of Sudamérica Electrónica's second compilation (CD+DVD) by Jorge Haro (Argentina). DA2 Center of Contemporary Art (Domus Artium 2002). Salamanca, Spain.

» Conciertos de Wilson Sukorski (Brasil) y Árbol (Miguel Marín, España). Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Domus Artium 2002). Salamanca, España.

» Concerts by Wilson Sukorski (Brazil) and Árbol (Miguel Marín, Spain). DA2 Center of Contemporary Art (Domus Artium 2002). Salamanca, Spain.

» *Dj session* de Jorge Haro (Argentina) con visuales de Equipo Moral (España). Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Domus Artium 2002). Salamanca, España.

» Dj session by Jorge Haro (Argentina) and visuals by Equipo Moral (Spain). DA2 Center of Contemporary Art (Domus Artium 2002). Salamanca, Spain.

17

» Conferencia a cargo de Javier Piñango (España) acerca de la escena experimental contemporánea y el proyecto de intercambio artístico entre España e Iberoamérica

Experimentaclub LIMb0. Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Domus Artium 2002). Salamanca, España.

» Lecture by Javier Piñango (Spain) on the contemporary experimental scene and the Experimentaclub LIMb0 Spain / Ibero-America artistic exchange project. DA2 Center of Contemporary Art (Domus Artium 2002). Salamanca, Spain.

» Conciertos de oe3+yaco (Santiago Peresón, Argentina) y Nad Spiro (España). Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Domus Artium 2002). Salamanca, España.

» Concerts by oe3+yaco (Santiago Peresón, Argentina) and Nad Spiro (Spain). DA2 Center of Contemporary Art (Domus Artium 2002). Salamanca, Spain.

» *Dj session* de Javier Piñango (España) con visuales de Equipo Moral (España). Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Domus Artium 2002). Salamanca, España.

» Dj session by Javier Piñango (Spain) and visuals by Equipo Moral (Spain). DA2 Center of Contemporary Art (Domus Artium 2002). Salamanca, Spain.

18

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) de la segunda compilación de Sudamérica Electrónica (CD+DVD) Zé dos Bois. Lisboa, Portugal.

» Presentation of Sudamérica Electrónica's second compilation (CD+DVD) by Jorge Haro (Argentina). Zé dos Bois. Lisbon, Portugal.

» Conciertos de Jorge Haro (Argentina) y Rafael Toral (Portugal). Zé dos Bois. Lisboa, Portugal.

» Concerts by Jorge Haro (Argentina) and Rafael Toral (Portugal). Zé dos Bois. Lisbon, Portugal.

28

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) y Javier Piñango (España) del proyecto de intercambio artístico Experimentaclub LIMb0.

Instituto Cervantes. Berlín, Alemania.

» Presentation on the Experimentaclub LIMb0 artistic exchange project by Jorge Haro (Argentina) and Javier Piñango (Spain). Cervantes Institute. Berlin, Germany.

» Conciertos de 1605munro (Andrés Jankowski, Argentina/Alemania) y Jorge Haro (Argentina). Instituto Cervantes. Berlín, Alemania.

» Concerts by 1605munro (Argentina/Germany) and Jorge Haro (Argentina). Cervantes Institute. Berlin, Germany.

29

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) del sello y segunda compilación de Sudamérica Electrónica. Instituto Cervantes. Berlín, Alemania.

» Presentation of Sudamérica Electrónica's second compilation (CD+DVD) by Jorge Haro (Argentina). Cervantes Institute. Berlin, Germany.

» Conciertos de Druhb (España) y Durán Vázquez (España). Instituto Cervantes. Berlín, Alemania.

» Concerts by Druhb (Spain) and Durán Vázquez (Spain). Cervantes Institute. Berlin, Germany.

noviembre. november

03 - 04

» Taller a cargo de Jaime Munárriz

(España): "Creación audiovisual y escenografía". Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.

» *Audiovisual Creation and Stage Design* workshop by Jaime Munárriz (Spain). Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

04

» Presentación a cargo de Javier Piñango (España) del proyecto Experimentaclub LIMb0 y convocatoria a artistas uruguayos para integrar el mismo. Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.

» Presentation of Experimentaclub LIMb0 project by Javier Piñango (Spain), calling for uruguayan artists engagement in the project as well. Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

» Concierto de Tag Magic's Visual Circus (Jaime Munárriz, España). Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.

» Concert by Tag Magic's Visual Circus (Jaime Munárriz, Spain). Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

05 - 06 - 07

» Taller a cargo de Oriol Rossell (España): "Electrónica en escena. Música para teatro y danza". Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.

» *Electronic on stage. Music for dance and theatre* workshop by Oriol Rossell (Spain). Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

06 - 07 - 08

» Taller a cargo de Jaime Munárriz (España): "Creación audiovisual y escenografía". Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina.

» *Audiovisual creation and set design* workshop by Jaime Munárriz (Spain). Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.

08

» *Dj session de Oriol Rossell (España) y Javier Piñango (España): Punk 1977-1982. Sala Dorian Gray. Córdoba, Argentina.*

» *Dj session by Oriol Rossell (Spain) and Javier Piñango (Spain): Punk 1977-1982. Sala Dorian Gray. Córdoba, Argentina.*

09

» *Concierto de Tag Magic's Visual Circus (Jaime Munárriz, España). Teatro Real. Córdoba, Argentina.*

» *Concert by Tag Magic's Visual Circus (Jaime Munárriz, Spain). Teatro Real. Córdoba, Argentina.*

10 - 11 - 12

» *Taller a cargo de Oriol Rossell (España): "Electrónica en escena. Música para teatro y danza". Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina.*

» *Electronic on stage. Music for dance and theatre workshop by Oriol Rossell (Spain). Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.*

13 - 14

» *Taller a cargo de Jaime Munárriz (España): "Creación audiovisual y escenografía". Centro Cultural de España en Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.*

» *Audiovisual creation and set design workshop by Jaime Munárriz (Spain). Cultural Center of Spain. Buenos Aires, Argentina.*

18 - 19 - 20

» *Clínica de proyectos a cargo de Norberto Cambiasso (Argentina), Javier Piñango (España) y Jorge Haro (Argentina): "Arte Sonoro: Liberación del sonido e hibridación artística". Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires, Argentina.*

» *Project Clinic run by Norberto Cambiasso (Argentina), Javier Piñango*

(Spain) and Jorge Haro (Argentina): Sound Art: Sound Freedom and Artistic Hybridization. Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires, Argentina.

» *Taller a cargo de Oriol Rossell (España): "Electrónica en escena. Música para teatro y danza". Centro Cultural de España en Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.*

» *Electronic on stage. Music for dance and theatre workshop by Oriol Rossell (Spain). Cultural Center of Spain. Buenos Aires, Argentina.*

21

» *Conferencia de Oriol Rossell (España): "Arte sonoro-Invisible/Inasible/Total". Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires, Argentina.*

» *Lecture by Oriol Rossell (Spain): Sound Art: Invisible / Ungraspable / Total. Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires, Argentina.*

» *Conciertos de Oriol Rossell (España) y Bit Band (Argentina). Conciertos en el LIMb0. Museo de Arte Moderno-Alianza Francesa. Buenos Aires, Argentina.*
» *Concerts by Oriol Rossell (Spain) and Bit Band (Argentina). Conciertos en el LIMb0. Museum of Modern Art-French Alliance. Buenos Aires, Argentina.*

2009

octubre. october

02

» *Concierto de Ricardo Arias (Colombia). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.*

» *Concert by Ricardo Arias (Colombia). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.*

03

» *Concierto de Manuel Rocha Iturbide (México). Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.*

» *Concert of Manuel Rocha Iturbide (Mexico). Experimentaclub Festival. La Casa Encendida. Madrid, Spain.*

07

» *Coloquio sobre Producción de Música electrónica experimental con Javier Piñango (España), Jorge Haro (Argentina), Mahmoud Refat (Egipto) y Manuel Rocha Iturbide (México). Arabia Americana Electrónica. Casa Árabe. Madrid, España.*

» *Discussion on Experimental Music Production with Javier Piñango (Spain), Jorge Haro (Argentina), Mahmoud Refat (Egypt) and Manuel Rocha Iturbide (Mexico). Arabia Americana Electrónica. Arab House. Madrid, Spain.*

» *Presentación audiovisual del sello discográfico 100COPIES MUSIC a cargo de Mahmoud Refat (Egipto). Arabia Americana Electrónica. Casa Árabe. Madrid, España,*

» *Audiovisual Presentation of the 100COPIES MUSIC record label by Mahmoud Refat (Egypt). Arabia Americana Electrónica. Arab House. Madrid, Spain,*

08

» *Conferencia de Ricardo Arias (Colombia): "Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa: "bricolage". Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Madrid, España.*

» *Lecture by Ricardo Arias (Colombia): A thing is a thing, another is thing is another:*

"bricolage". Complutense University, School of Fine Arts. Madrid, Spain.

» *Showcases* Mahmoud Refat (Egipto) y Manuel Rocha Iturbide (México). Presentación teórico-práctica de su trabajo. Arabia Americana Electrónica. Casa Árabe. Madrid, España.

» Mahmoud Refat (Egypt) and Manuel Rocha Iturbide (Mexico) showcases. Theoretical and Practical Presentation of their works. Arabia Americana Electrónica. Arab House. Madrid, Spain.

09

» Conferencia de Jorge Haro (Argentina): *Portfolio de artista. Espacio Menosuno. Madrid, España.*

» Lecture by Jorge Haro (Argentina): *An artist's portfolio. Espacio Menosuno. Madrid, Spain.*

14

» Conciertos de Christian Dergarabedian (Argentina) y Durán Vázquez (España) ((Vibra)). Octubre Centre de Cultura Contemporània (OCCC). Valencia, España.

» Concerts by Christian Dergarabedian (Argentina) and Durán Vázquez (Spain) ((Vibra)). October Center of Contemporary Culture (OCCC). Valencia, Spain.

16

» *Performance* de poesía sonora de Eduard Escoffet (España). Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Sound poetry performance by Eduard Escoffet (Spain). Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

» Conferencia de Oriol Rossell (España): "El Nuevo Orden Mundial en la música

electrónica". Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Lecture by Oriol Rossell (Spain): *New World Order in Electronic Music.* Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) y Javier Piñango (España) de Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Presentation of Experimentaclub LIMb0 by Jorge Haro (Argentina) and Javier Piñango (Spain). Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

» Conciertos de Federico Monti (Argentina) y Nad Spiro (España). Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Concerts by Federico Monti (Argentina) and Nad Spiro (Spain). Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

16 - 17

» Instalación sonora de Jorge Haro (Argentina) y Julieta Sepich (Argentina): "u_5.0 [palabras desde un archivo]" Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Sound installation by Jorge Haro (Argentina) and Julieta Sepich (Argentina): "u_5.0 [words from an archive]" Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

» Muestra de videos del sello Sudamérica Electrónica.

Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Video Exhibition of Sudamérica Electrónica label. Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

17

» Presentación a cargo de Roc Jiménez (España) y Anna Ramos (España) del proyecto EVOL: ruido generativo. Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Presentation of the EVOL: generative noise project by Roc Jiménez (Spain) and Anna Ramos (Spain). Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

» Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) del sello Sudamérica Electrónica. Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Presentation of the Sudamérica Electrónica label by Jorge Haro (Argentina). Experimentaclub LIMb0. Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

» Conciertos de Alfredo Costa Monteiro (Portugal/España), Oriol Rossell (España) y Experimentaclub LIMb0 Ensemble (klang!) (Jorge Haro, Argentina y Javier Piñango, España). Experimentaclub LIMb0. Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona, España.

» Concerts by Alfredo Costa Monteiro (Portugal/Spain), Oriol Rossell (Spain) and Experimentaclub LIMb0 Ensemble (klang!) (Jorge Haro, Argentina and Javier Piñango, Spain). Experimentaclub LIMb0.

Palau of Lloctinent, Archive Crown of Aragon. Barcelona, Spain.

30

» **Presentación a cargo de Jorge Castro (Argentina) y Jorge Haro (Argentina) del sello Sudamérica Electrónica. Tsonami [encuentro de arte sonoro]. Valparaíso, Chile.**

» Presentation of Sudamérica Electrónica label by Jorge Castro (Argentina) and Jorge Haro (Argentina). Tsonami [Sound Art Meeting]. Valparaíso, Chile.

» **Conciertos acusmático de Jorge Haro (Argentina) y audiovisual de Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). Tsonami [encuentro de arte sonoro]. Valparaíso, Chile.**

» Acousmatic concert by Jorge Haro (Argentina) and audiovisual by Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina). Tsonami [sound art meeting]. Valparaíso, Chile.

30 - 31

» **Workshop a cargo de Jorge Haro (Argentina): "La ciudad y su dimensión acústica". Tsonami [encuentro de arte sonoro]. Valparaíso, Chile.**

» *The city and its acoustic dimension* workshop by Jorge Haro (Argentina). Tsonami [Sound Art Meeting]. Valparaíso, Chile.

noviembre. november

03

» **Presentación a cargo de Jorge Haro (Argentina) de Experimentaclub LIMbO. Centro Cultural de España. Santiago de Chile, Chile.**

» Presentation of Experimentaclub LIMbO by Jorge Haro (Argentina). Cultural Center of Spain. Santiago de Chile, Chile.

» **Conciertos audiovisuales de Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) y Félix**

Lazo (Chile). Centro Cultural de España. Santiago de Chile, Chile.

» Audiovisual concerts by Jorge Castro [aka Fistermni] (Argentina) and Félix Lazo (Chile). Cultural Center of Spain. Santiago de Chile, Chile.

04

» **Conciertos audiovisuales de Jorge Haro (Argentina) y Mika Martini (Chile). Centro Cultural de España. Santiago de Chile, Chile.**

» Audiovisual concerts by Jorge Haro (Argentina) and Mika Martini (Chile). Cultural Center of Spain. Santiago de Chile, Chile.

05

» **Coloquio a cargo de Jorge Haro (Experimentaclub LIMbO, Argentina), Jorge Castro (Sudamérica Electrónica, Argentina), Mika Martini (Pueblo Nuevo, Chile), Ervo Pérez (Productora Mutante, Chile), Pablo Flores (Jacobino discos, Chile) y Claudio Ruiz (Derechos digitales, Chile): "Música e internet: nuevos modelos de acceso y distribución". Moderador: Ricardo Vega (Chile). Centro Cultural de España. Santiago de Chile, Chile.**

» *Debate Music and internet the new access and distribution patterns* featuring Jorge Haro (Experimentaclub LIMbO, Argentina), Jorge Castro (Sudamérica Electrónica, Argentina), Mika Martini (Pueblo Nuevo, Chile), Ervo Pérez (Productora Mutante, Chile), Pablo Flores (Jacobino discos, Chile) and Claudio Ruiz (Derechos digitales, Chile). Moderator: Ricardo Vega (Chile). Cultural Center of Spain. Santiago de Chile, Chile.

08

» **Concierto de Ankitioner Metamars (España). Sala Living. Montevideo, Uruguay.**
» Concert by Ankitioner Metamars (Spain). Sala Living. Montevideo, Uruguay.

09 - 10

» **Workshop a cargo de Anki Toner (España): "Plunderphonics, reciclaje sonoro". Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.**

» *Plunderphonics, sound recycling* workshop by Anki Toner (Spain). Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

10

» **Conciertos de Nad Spiro (España) y Fiesta Animal (Uruguay). Centro Cultural de España. Montevideo, Uruguay.**

» Concerts by Nad Spiro (Spain) and the Animal Party (Uruguay). Cultural Center of Spain. Montevideo, Uruguay.

12

» **Encuentro a cargo de Nad Spiro (España), Anki Toner (España) y Javier Piñango (España) con artistas cordobeses. Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina.**
» Meeting of Nad Spiro (Spain), Anki Toner (Spain) and Javier Piñango (Spain) with artists from Córdoba. Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.

12 - 13 - 14

» **Workshop a cargo de Anki Toner (España): "Plunderphonics, reciclaje sonoro". Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina.**
» *Plunderphonics, sound recycling* workshop by Anki Toner (Spain). Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.

13

» **Concierto de Ankitioner Metamars (España). Teatro Real. Córdoba, Argentina.**
» Concert by Ankitioner Metamars (Spain). Teatro Real. Córdoba, Argentina.

14

» **Conciertos de Nad Spiro (España) y CrepusculaR (Argentina). Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina.**

» Concerts by Nad Spiro (Spain) and CrepusculaR (Argentina). Cultural Center Spain-Córdoba. Córdoba, Argentina.

16 - 17 - 18

» *Workshop a cargo de Anki Toner (España): "Plunderphonics, reciclaje sonoro"*. Centro Cultural de España en Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

» *Plunderphonics, sound recycling* workshop by Anki Toner (Spain). Cultural Center of Spain. Buenos Aires, Argentina.

19

» Encuentro a cargo de Nad Spiro (España), Anki Toner (España) y Javier Piñango (España) con artistas de Buenos Aires. Centro Cultural de España en

Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

» Meeting of Nad Spiro (Spain), Anki Toner (Spain) and Javier Piñango (Spain) with artists from Buenos Aires. Cultural Center of Spain. Buenos Aires, Argentina.

» Conferencia de Anki Toner (España): *Coincidencia, adaptación y plagio en la música pop*. Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires, Argentina.

» Lecture by Anki Toner (Spain): *Coincidence, adaptation and copyright infringement in pop music*. Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires, Argentina.

20

» Concierto de Nad Spiro (España) y

conferencia-audición de Anki Toner (España): *Ruido de superficie. El final de la música*. Ciclo Conciertos en el LIMbO. Museo de Arte Moderno-Alianza Francesa. Buenos Aires, Argentina.

» Concert by Nad Spiro (Spain) and Lecture-performance by Anki Toner (Spain) on: *Surface Sound. The End of Music*. Conciertos en el LIMbO. Museum of Modern Art-French Alliance. Buenos Aires, Argentina.

21

» Concierto de Ankitoner Metamars (España). El Archibrazo. Buenos Aires, Argentina.

» Concert by Ankitoner Metamars (Spain). El Archibrazo. Buenos Aires, Argentina.

06. Publicaciones. Releases

Entre los años 2006 y 2009 Experimentaclub LIMbO brindó soporte económico y logístico al sello Sudamérica Electrónica. Durante estos años se financiaron íntegramente los compilados #1 y #2, el 50% del disco *Works based on field recordings* de Jorge Haro y se dio apoyo institucional al CD *Películas y una canción* de Santiago Peresón (aka Yaco). Por otra parte, financió el diseño de la página Web y la distribución y promoción del sello.

En el año 2010 creamos una plataforma editorial propia llamada *Región: Experimentaclub LIMbO*, que será el sello ligado al proyecto.

La primera edición acompaña a este libro y se trata de un compilado iberoamericano donde se reúnen obras de artistas con los que ya hemos trabajado como así también de otros que hemos conocido en el transcurso de estos años, más una sección final con fragmentos registrados en directo en el festival Experimentaclub y el ciclo Conciertos en el LIMbO.

Between 2006 and 2009 Experimentaclub LIMbO granted economic and logistic aid to Sudamérica Electrónica record label. Over those years total economic funding was given to #1 and #2 compiled CDs, 50% funding to Haro's *Works based on field recordings* CD as well as institutional support to *Películas y una canción* CD by Santiago Peresón (aka Yaco). On the other hand, Sudamérica Electrónica's webpage design, distribution and promotion were also financed by Experimentaclub LIMbO.

In 2010, we created our own publishing platform called *Region: Experimentaclub LIMbO's* project related label.

This first edition book comes with an Ibero-American compilation-CD gathering the artistic pieces we have worked with, as well as the works produced by some other artists met along these years. It also features a final section with excerpts recorded live at Experimentaclub festival and LIMbO Concerts cycle.



» sudamericaelectronica

[extreme noise-extreme nature]

compilado #01, 2007 [SUDA 0001]

CD Jorge Haro [Argentina], Pablo Reche [Argentina], oe3+Yaco [Argentina], Brian Mackern [Uruguay], 1605munro [Argentina], FAQ [Brasil], Jorge Castro (aka Fistermni) [Argentina], Andrés y Ralf [Argentina], Christian Galarreta [Perú], Wilson Sukorski [Brasil], Cornucopia [Puerto Rico], Félix Lazo [Chile], Juan Reyes [Colombia], Manuel Rocha Iturbide [México], Rodrigo Sigal [México]

Compilado por Jorge Haro para Sudamérica Electrónica



» sudamericaelectronica

[extreme noise-extreme nature]

compilado #02, 2008 [SUDA 0002]

DVD Jazznoize [España], Tag magic's visual circus [España], Jorge Haro [Argentina], Jorge Castro (aka Fistermni) [Argentina], Marcello Mercado [Argentina], Brian Mackern [Uruguay], Margarita Paksa [Argentina], César Gabriel Castillo Agüero [Perú], Rolando Apolo [Perú], Galarreta+Constantini [Perú/México], Chiste [Chile], Juan Reyes+Sebastián Mealla Cingulanni [Colombia/Argentina]

Compilado por Jorge Castro para Sudamérica Electrónica

CD Ferran Fages [España], Christian Proaño [Ecuador], Nicolás Varchausky [Argentina], Druhb [España], Nad Spiro [España], Yamil Burguener [Argentina], Vitor Joaquim [Portugal], Rogelio Sosa [México], Rubén García [España], Leonel Kaplan+Ricardo Arias [Argentina/Colombia], Emiliano Hernández-Santana [Venezuela], Durán Vázquez [España], @c [Portugal], Christian Dergarabedian [Argentina], Livio Tragtenberg [Brasil]

Compilado por Jorge Haro para Sudamérica Electrónica



» Works based on field recordings

Jorge Haro

2008 [SUDA 0003]

CD



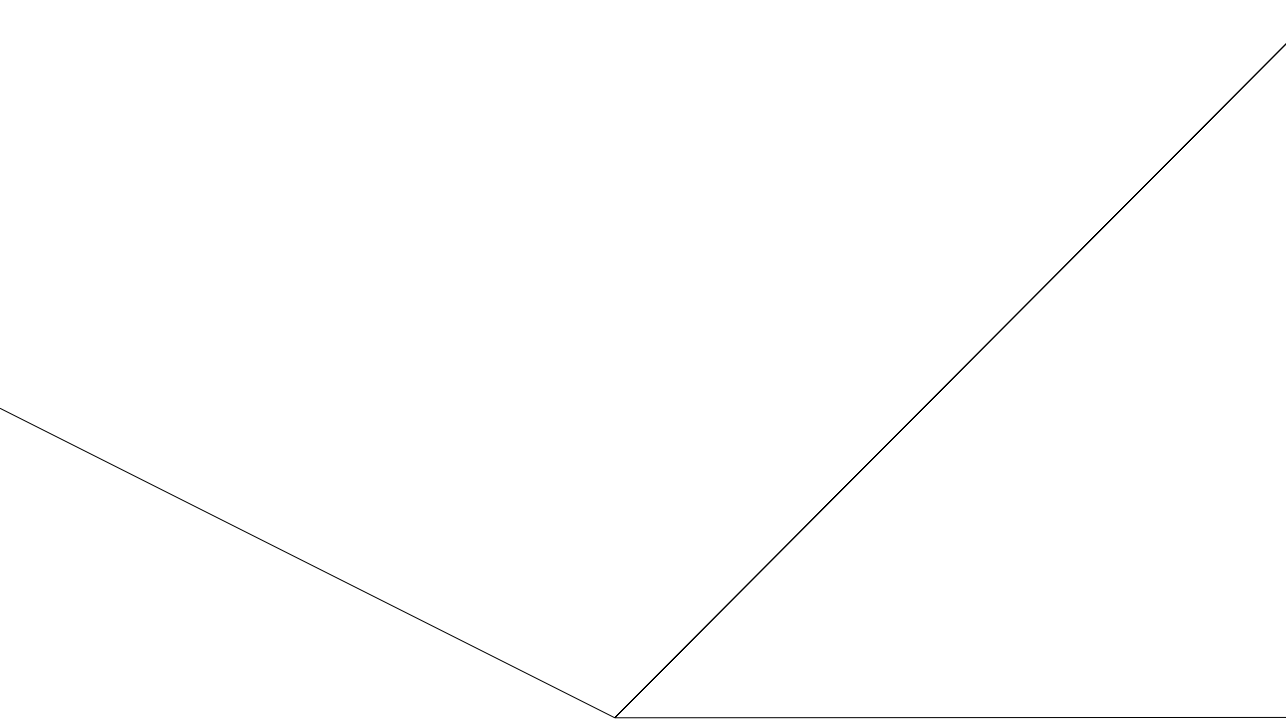
» Películas y una canción

Yaco

2008 [SUDA 0004]

CD

<http://sudamericaelectronica.com>



07. Memoria gráfica. Graphic memory

2007. 2008. 2009

2007

06.10

Charla-coloquio sobre el proyecto Experimentaclub LIMb0 a cargo de Javier Piñango (España), Jorge Haro (Argentina) y Jaime Munárriz (España).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



05.10

Dj en continuidad: Jorge Haro (Argentina).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



Entrevista a Jorge Haro
(Argentina) en
Metrópolis, TVE.
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



29.09
Concierto de María Durán
(España).
Conciertos en el LJMb0.
Museo de Arte Moderno.
Buenos Aires, Argentina.



06.10
Concierto de Zort (Andrés Oddone,
Andrés Zunino y Adrián Bertol)
(Argentina).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida. Madrid, España.

2008



05.10
1605munro
(Andrés Jankowski,
Argentina/Alemania).
Festival Experimentaclub,
2008. La Casa Encendida.
Madrid, España.



Jorge Castro [aka Fistemni]
(Argentina), Wilson Sukorski
(Brasil), Félix Lazo (Chile),
Jorge Haro (Argentina),
Juan Reyes (Colombia) y
Rubén García (España).
Sudamérica Electrónica nas
Estrelas. San Pablo, Brasil.

09.10
16to Encuentro AVLAB
Experimentaclub LIMb0:
1605munro
(Andrés Jankowski,
Argentina/Alemania).
Medialab-Prado. Madrid,
España.



29.10
Concierto de Druhb
(España).
Instituto Cervantes.
Berlín, Alemania.



28.10
Presentación a cargo de
Jorge Haro (Argentina)
y Javier Piñango
(España) de
Experimentaclub LIMb0.
Instituto Cervantes.
Berlín, Alemania.



03.10
Concierto de Félix Lazo
(Chile).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



09.10
16to Encuentro AVLAB
Experimentaclub LIMb0:
Félix Lazo (Chile).
Medialab-Prado. Madrid,
España.



22.08
Conciertos de Ferran
Fages (España) y Rubén
García (España).
Conciertos en el LIMb0.
Museo de Arte Moderno-
Alianza Francesa.
Buenos Aires, Argentina.



06 al 08.11
Taller a cargo de Jaime
Munárriz (España):
"Creación audiovisual
y escenografía".
Centro Cultural España-
Córdoba, Córdoba,
Argentina.



03 y 04.11
Taller a cargo de Jaime
Munárriz (España):
"Creación audiovisual
y escenografía".
Centro Cultural de España.
Montevideo, Uruguay.



02.09
Concierto de Jorge Haro
(Argentina).
Centro Cultural de España.
México DF, México.



26.09

Conferencia de
Jorge Haro (Argentina):
"Espacio Sonoro".
Seminario AVLAB 1.0.
Medialab-Prado.
Madrid, España.



Entrevista a Jorge Haro
(Argentina) en Televisión Mexicana.
Centro Cultural de España.
México DF, México.



30.07

Presentación a cargo de
Jorge Haro (Argentina) de
Experimentaclub LIMbØ
y convocatoria a artistas
paraguayos de cara a
futuras actividades.
Centro Cultural de España
"Juan de Salazar".
Asunción, Paraguay.



09.05
Concierto audiovisual de
Jorge Haro (Argentina).
Festival OFFF. LX Factory.
Lisboa, Portugal.



04.10
Coloquio "La geografía
del sonido" con Daniel
González Xabier (Brasil),
Jorge Haro (Argentina)
y Rubén García (España)
presentado por Javier
Piñango (España).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.





05.10
Concierto de oe3 + yaco
(Argentina).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.

17.10

DJ session de Javier
Piñango (España) con
visuales de Equipo Moral
(España).
Centro de Arte
Contemporáneo DA2
(Domus Artium 2002).
Salamanca, España.



26.09

Conferencias de Santiago
Peresón [aka Yaco]
(Argentina) "Oveja
eléctrica, prototipos de un
compositor no humano".
Seminario AVLAB 1.0.
Medialab-Prado.
Madrid, España.



29.09

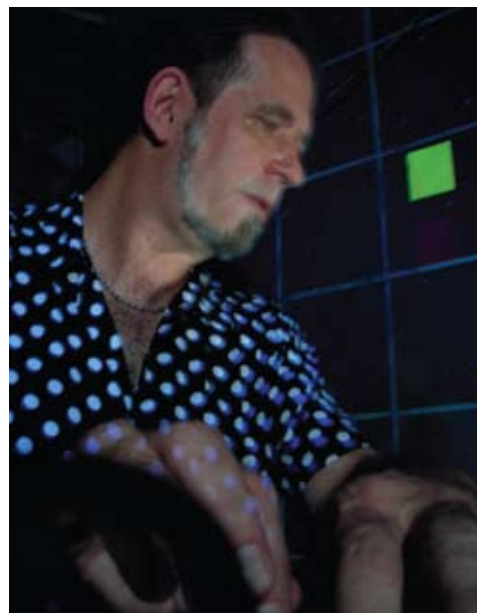
Presentación a
cargo de Jorge Haro
(Argentina) del sello y
segunda compilación de
Sudamérica Electrónica.
Instituto Cervantes.
Berlín, Alemania.



09.11
 Concierto de Tag Magic's
 Visual Circus (Jaime
 Munárriz, España).
 Teatro Real. Córdoba,
 Argentina.



10.10
 Concierto de 1605munro (Andrés
 Jankowski, Argentina/Alemania).
 Radar (Electronic Sounds Bar).
 Madrid, España.



10.10
 Concierto de Wilson Sukorski (Brasil).
 Radar (Electronic Sounds Bar). Madrid,
 España.

13 y 14.11
Taller a cargo de Jaime
Munárriz (España):
"Creación audiovisual
y escenografía".
Centro Cultural de
España. Buenos Aires,
Argentina.



1605munro
(Andrés Jankowski,
Argentina/Alemania),
Jorge Haro (Argentina),
Julieta Sepich (Argentina),
Yaco (Santiago Peresón,
Argentina), Azúl Peresón
(Argentina), Félix Lazo (Chile)
y Wilson Sukorski (Brasil).
Madrid, España.



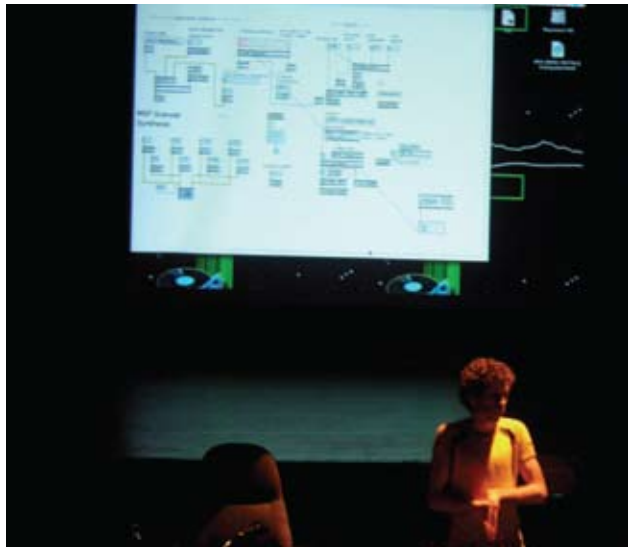
17.10

DJ session de Javier Piñango (España)
con visuales de Equipo Moral (España).
Centro de Arte Contemporáneo DA2
(Domus Artium 2002). Salamanca,
España.



31.07

Curso-taller a cargo de Jorge
Castro (Argentina): "Laboratorio
experimental de medios".
Centro Cultural de España "Juan
de Salazar", Asunción, Paraguay.



26 al 28.08

Taller de improvisación a
cargo de Ferran Fages
(España).
Festival Resonante.
La Metro, Escuela de
Comunicación Audiovisual.
Córdoba, Argentina.



02 al 04.09
Taller de improvisación a
cargo de Ferran Fages
(España).
Centro Cultural de España.
Montevideo, Uruguay.



Wilson Sukorski (Brasil),
Jorge Haro (Argentina),
Yaco (Santiago Peresón,
Argentina), Betania Lozano
(España / Argentina), Azúl
Peresón (Argentina) y Nad
Spiro (España).
Salamanca, España.



Entrevista a Wilson Sukorski (Brasil) en Metrópolis, TVE. Festival Experimentaclub. La Casa Encendida. Madrid, España.



09.10
16to Encuentro AVLAB
Experimentaclub LIMb0:
Wilson Sukorski (Brasil).
Medialab-Prado. Madrid,
España.



Javier Piñango (España)
y Jorge Haro (Argentina)
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



04.10
DJ Cinemascope
(Andrés Jankowski,
Argentina/Alemania).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



10 al 12.11
Taller a cargo de Oriol
Rossell (España):
"Electrónica en escena.
Música para teatro y danza".
Centro Cultural España-
Córdoba. Córdoba,
Argentina.



22.08
Conciertos de Ferran Fages (España).
Conciertos en el LIMbO. Museo de Arte
Moderno-Alianza Francesa. Buenos
Aires, Argentina.

14.08
Concierto de Wilson Sukorski (Brasil).
Sudamérica Electrónica nas Estrelas.
Planetário do Parque do Ibirapuera.
San Pablo, Brasil.



Javier Piñango (España),
Betania Lozano
(España/Argentina) y
Jorge Castro [aka Fistermni]
(Argentina). Barajas,
Madrid, España.



Jorge Haro (Argentina) y
Javier Piñango (España)
Madrid, España.



2009



17.10
Concierto de Alfredo
Costa Monteiro
(Portugal/España)
Experimentaclub LIMb0.
Palau del Lloctinent,
Archivo de la Corona
de Aragón. Barcelona,
España.



07.10
Coloquio sobre producción
de música electrónica
experimental con Manuel
Rocha Iturbide (México),
Jorge Haro (Argentina),
Javier Piñango (España)
y Mahmoud Riefat (Egipto)
Arabia Americana
Electrónica. Casa Árabe.
Madrid, España.



19.11
 Conferencia de Anki Toner
 (España): "Coincidencia,
 adaptación y plagio en
 la música pop".
 Espacio Fundación
 Telefónica. Buenos Aires,
 Argentina.

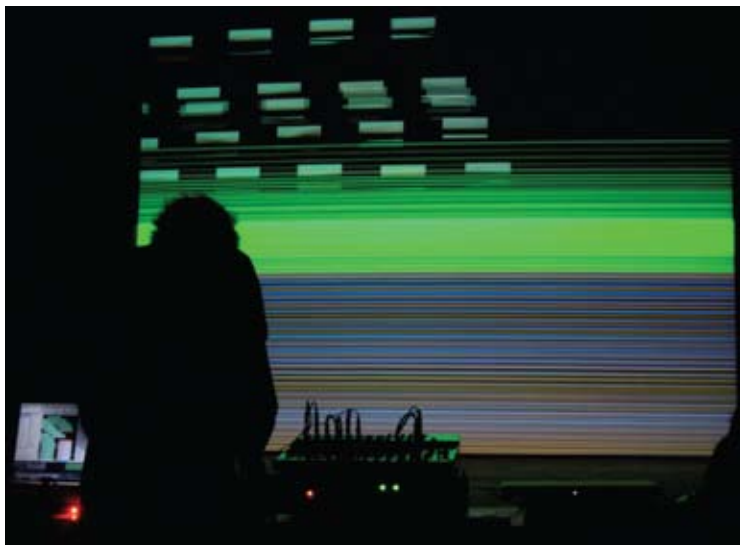
14.11
 Concierto de CrepusculaR
 (Argentina)
 Centro Cultural España-
 Córdoba. Córdoba,
 Argentina.



17.10
 Concierto de klang!
 (Jorge Haro, Argentina y
 Javier Piñango, España).
 Experimentaclub LIMbO.
 Palau del Lloctinent,
 Archivo de la Corona
 de Aragón. Barcelona,
 España.



15.05
 Concierto de Jorge Castro
 [aka Fistermni] (Argentina).
 Ciclo Conciertos en el
 LIMb0. Museo de Arte
 Moderno-Alianza Francesa.
 Buenos Aires, Argentina.



08.10
 Showcase de Mahmoud
 Refat (Egipto).
 Presentación teórico-
 práctica de su trabajo.
 Arabia Americana
 Electrónica. Casa Árabe.
 Madrid, España.



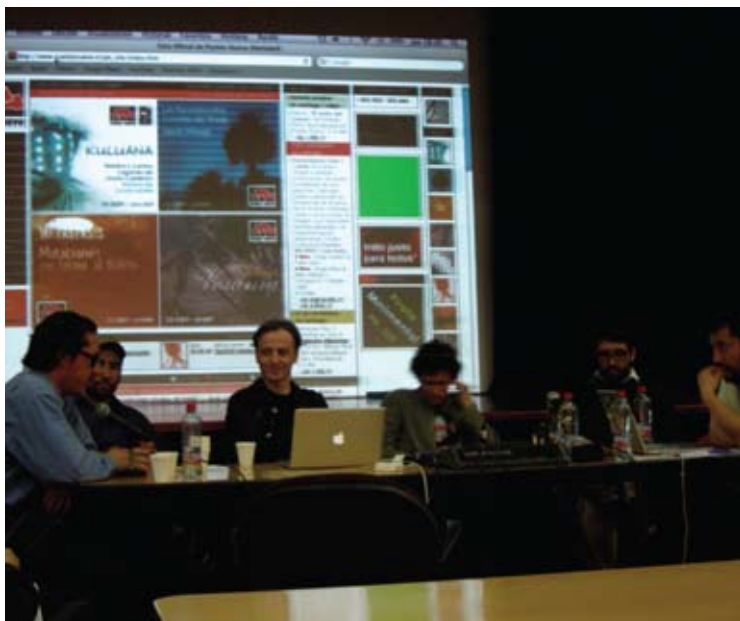
03.10

Concierto de Manuel
Rocha Iturbide (México).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



05.11

Coloquio a cargo de Jorge
Haro (Experimentaclub
LIMb0, Argentina), Jorge
Castro (Sudamérica
Electrónica, Argentina),
Mika Martini (Pueblo
Nuevo, Chile), Ervo Pérez
(Productora Mutante, Chile),
Pablo Flores (Jacobino
Discos, Chile) y Claudio
Ruiz (Derechos Digitales,
Chile): "Música e internet:
nuevos modelos de acceso
y distribución". Moderador:
Ricardo Vega (Chile).
Centro Cultural de España.
Santiago de Chile, Chile.





04.11
Concierto audiovisual de
Mika Martini (Chile).
Centro Cultural de España.
Santiago de Chile, Chile.



14.11
Concierto de Nad Spiro
(España).
Centro Cultural España -
Córdoba. Córdoba,
Argentina.

20.11
Concierto de Nad Spiro
(España).
Ciclo Conciertos en el
LIMb0. Museo de Arte
Moderno-Alianza Francesa.
Buenos Aires, Argentina.



16.10
Conferencia de Oriol
Rossell (España): "El
nuevo orden mundial
en la música electrónica".
Experimentaclub LIMb0.
Palau del Lloctinent,
Archivo de la Corona
de Aragón. Barcelona,
España.





02.10
Concierto de Ricardo
Arias (Colombia).
Festival Experimentaclub.
La Casa Encendida.
Madrid, España.



17.10
Presentación a cargo de
Roc Jiménez (España)
y Anna Ramos (España)
del proyecto EVOL:
ruido generativo.
Experimentaclub LIMb0.
Palau del Lloctinent,
Archivo de la Corona
de Aragón. Barcelona,
España.

12 al 14.11
Workshop a cargo de
Anki Toner (España):
"Plunderphonics,
reciclaje sonoro".
Centro Cultural de España.
Buenos Aires, Argentina.



20.11
Conferencia-audición
de Anki Toner (España):
"Ruido de superficie.
El final de la música".
Ciclo Conciertos en
el LJMb0. Museo de
Arte Moderno-Alianza
Francesa. Buenos Aires,
Argentina.



Elena Cabrera (España)
y Javier Piñango (España)
Madrid, España.



16.10

Performance de poesía
sonora de Eduard Escoffet (España).
Experimentaclub LIMb0.
Palau del Lloctinent, Archivo de la Corona
de Aragón. Barcelona, España.



16 y 17.10
Instalación sonora de
Jorge Haro (Argentina) y
Julieta Sepich (Argentina):
"u_5.0 [palabras desde
un archivo]"
Experimentaclub LIMb0.
Palau del Lloctinent,
Archivo de la Corona
de Aragón. Barcelona,
España.





I 2007.08.09

Experimentaclub LIMbO es un proyecto iberoamericano de intercambio artístico y cooperación cultural en las disciplinas de arte sonoro, música experimental, piezas audiovisuales y polipoesía, creado en 2006 por Experimentaclub, con sede en Madrid (España), que entre otras actividades organiza en el centro cultural La Casa Encendida (Obra Social Caja Madrid) el festival internacional de música experimental del mismo nombre, y el área de arte sonoro y música experimental del proyecto LIMbO (Laboratorio de Investigaciones Multidisciplinarias buenos aires O) de Buenos Aires (Argentina), desde el que se gestiona el ciclo Conciertos en el LIMbO del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En 2010, cumplida la etapa inicial del proyecto (2007-2009) Experimentaclub LIMbO abarca los siguientes países: Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Paraguay, México, Portugal, Colombia, Perú, Ecuador y España, consolidando progresivamente la ampliación geográfica dentro del ámbito iberoamericano.

Es tiempo pues de hacer un balance de lo hecho y, a partir de la experiencia acumulada, abordar los objetivos por alcanzar en los próximos años. Este libro es por tanto una memoria de todo lo acontecido en este tiempo, pero también es una reflexión sobre el estado actual del panorama artístico experimental iberoamericano y un avance de las próximas líneas de actuación del proyecto. Estos objetivos se caracterizan por una profundización en el terreno de la cooperación cultural interactuando con otros proyectos artísticos, festivales, sellos y programaciones, con objeto de fortalecer en la región la creación y difusión de estas disciplinas artísticas, además de proseguir en el empeño de ampliar geográficamente la red, no sólo dentro del ámbito iberoamericano, sino también vinculándolo con otras regiones de Europa y Asia.

Experimentaclub LIMbO is an Ibero-American Project aimed at the artistic exchange and cultural cooperation in the disciplines of sound art, experimental music, audiovisual pieces and poly poetry. Created in 2006 by Experimentaclub and headquartered in Madrid (Spain), at La Casa Encendida (Caja Madrid Social Security Cultural Center), it hosts activities such as the namesake international experimental music festival, while the LIMbO project area of sound art and experimental music operates at the Buenos Aires O Laboratory of Multidisciplinary Research (Argentina), which is entrusted with the organization of the Conciertos en el LIMbO season held at the Buenos Aires Museum of Modern Art.

Following the completion of the project initial phase in 2010 (which ran between 2007 and 2009), Experimentaclub LIMbO has grown to currently encompass the following countries: Argentina, Uruguay, Brazil, Chile, Paraguay, Mexico, Portugal, Colombia, Peru, Ecuador and Spain, thus progressively consolidating its geographical outstretch throughout the Ibero-American context.

The time has therefore come for us to take stock of all our achievements. The experience gained shall serve as the cornerstone to enable us to approach the aims to achieve in the years to come which are targeted to making inroads in the cultural cooperation field by interacting with other artistic projects, festivals, record labels and programs with the goal of strengthening the creation and diffusion of these disciplines in the region, while still endeavoring to geographically expand the network to encompass not just Ibero-America, but also other European as well as Asian regions.

This book stands therefore as a written record of the journey made up to present day as well as it provides a reflection on the current Ibero-American experimental artistic situation and a preview of the upcoming project action plans.