

CATÁLOGO XII FESTIVAL **TSONAMI 2018**



ÍNDICE

INDEX

04 EDITORIAL

EDITORIAL

06 TEXTOS DE LOS ARTISTAS

ARTIST'S TEXTS

06 JAVIER BUSTOS Y FLORENCIA CURCI

10 ANDREA RIOSECO

14 WOLFGANG FUCHS

18 ALEXANDRE JOLY

22 VÍCTOR MAZÓN Y NICOLÁS SPENCER

26 RIE NAKAJIMA

28 BÁRBARA GONZÁLEZ

32 PAMELA CAÑOLES

36 JULIEN CLAUSS

42 ÁNGEL SALAZAR

46 SEBASTIÁN REY Y ARIEL FLORES

50 LEANDRO PISANO

54 ALMA LAPRIDA

58 DAVID VELEZ

62 GIULIANO OBICI

66 ERIC MATTSON

70 JEN REIMER Y MAX STEIN

74 STÉPHANIE CASTONGUAY

78 FÉLIX BLUME

82 PETER GOSSWEILER

86 SEBASTIÁN ESCALONA Y ÚLRA DIAZ

90 VINYL TERROR & HORROR | CAMILLA
SORENSEN Y GRETA CHRISTENSEN

94 RODRIGO TORO

98 AGRADECIMIENTOS Y CRÉDITOS

ACKNOWLEDGEMENTS AND CREDITS



EDITORIAL

El año 2014 realizamos el primer ejercicio editorial del Festival Tsonami con la publicación del catálogo de su VIII versión. A partir de entonces, una serie de libros han documentado los trabajos que las y los artistas producen para cada edición.

Esta publicación inicia un cambio en la forma en que hemos entendido este ejercicio, desplazando el foco desde la documentación de obras hacia el desarrollo de textos de los y las artistas, donde se abordan tanto los procesos como los resultados de los proyectos. Así, cada autor/a va revisando su práctica, para develar las estrategias y los caminos que recorrieron las propuestas en el festival.

Esto es un giro importante respecto de anteriores publicaciones, ya que todos los textos (y no sólo algunos) se enfocan en las metodologías, experiencias y derivas que implicó la producción de obras en, y para, Tsonami 2018, abandonando aquellos textos que documentaban solo los resultados.

No obstante este cambio también implicó algunas renuncias, ya que hubo quienes no pudieron escribir: Kanta Horio de Japón, Pascale LeBlanc Lavigne y Marc-Alexandre Reinhardt de Canadá.

Sobre la XII edición del festival, esta se articuló exclusivamente a partir del formato de residencias de creación, que son instancias para desarrollar proyectos de investigación

de fenómenos sonoros a partir del encuentro con Valparaíso. La totalidad de invitados/as trabajaron en esta modalidad, reaccionando a la ciudad y sus particularidades territoriales, urbanas y sonoras.

Como organizadores nuestros esfuerzos estuvieron centrados en articular cruces entre arte y contexto, entendiendo los procesos y resultados como partes de una cadena de acontecimientos donde ninguno está necesariamente sobre el otro. De forma equivalente, esta publicación busca aportar a visibilizar ambos momentos, para así dar luces sobre los proyectos de investigación y creación que se pusieron en marcha durante el Festival Tsonami 2018.

—

In 2014 we made the first editorial exercise of the Tsonami Festival with the publication of the catalog of the VIII version. Since then, we have published a series of books that document the works developed by artists for each version.

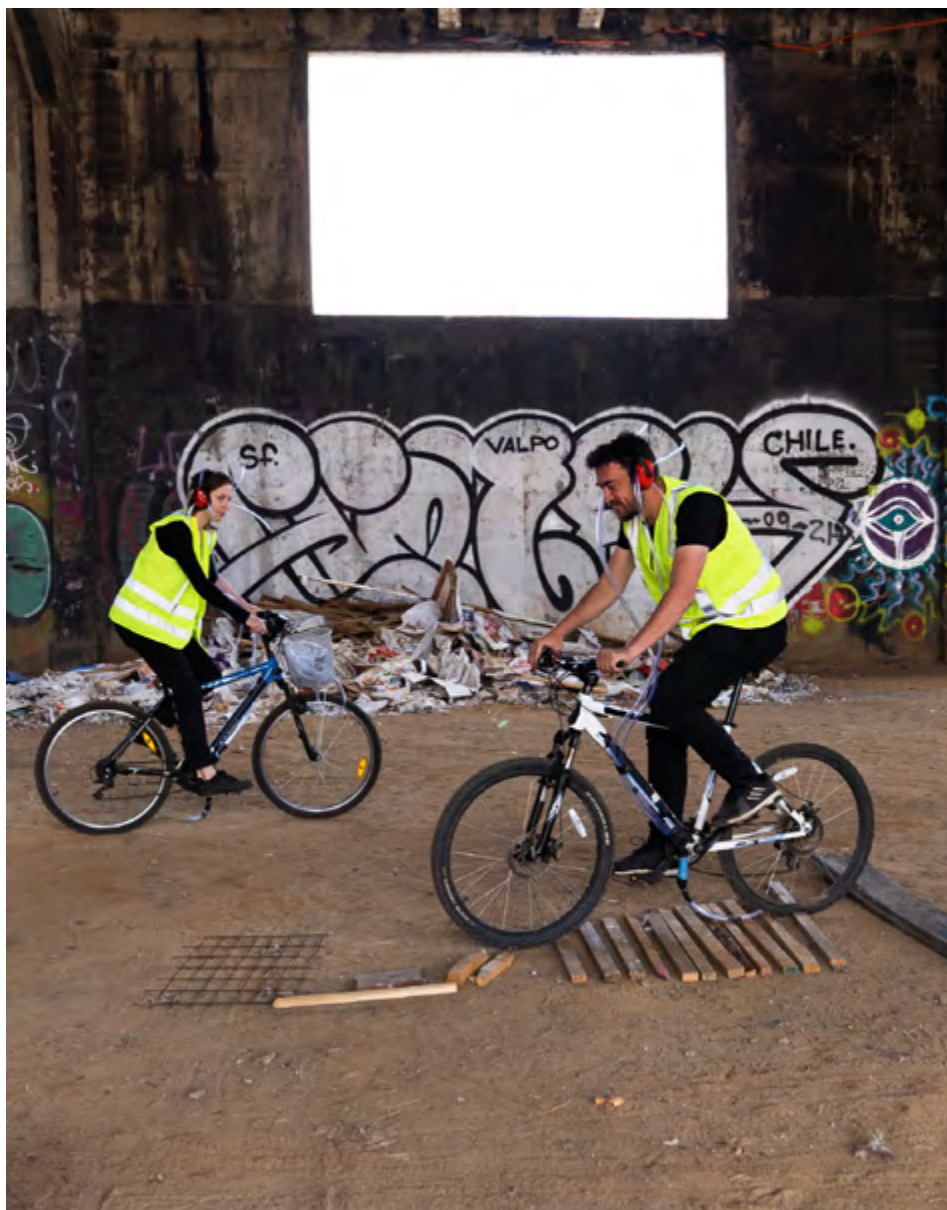
This edition marks a change in the way we have understood this exercise, moving away from cataloging all of the works towards the development of texts written by the artists, which approach both processes and results. Thus, each author reviews their practice, to unveil the strategies and paths covered by their proposals in the festival.

This is an important shift with respect to previous publications, since all of the texts (and not only some) focus on the methodologies and experiences that the production of works involved in, and for, Tsonami 2018, leaving behind those texts that documented only the results.

However, this change also implied some resignation, since there were those who could not write: Kanta Horio of Japan, Pascale LeBlanc Lavigne and Marc-Alexandre Reinhardt of Canada.

Regarding the XII edition of the festival, this was articulated exclusively through the format of creation residences, which are instances to develop sound phenomena research projects that arise from the encounter with the city of Valparaíso. All guests worked within this modality, reacting to the city and its territorial, urban and sonic particularities.

As organizers our efforts centered on articulating links between art and context, understanding the processes and results as parts of a chain of events where neither is necessarily over the other. Equivalently, this publication seeks to make both moments visible, in order to shed light on the research and creation projects that were launched during the 2018 Tsonami Festival.



JAVIER BUSTOS Y FLORENCIA CURCI

ARGENTINA

ESCUCHAR PUEDE SER ANDAR EN BICICLETA

Escuchar puede ser andar en bicicleta es el resultado de un proceso de residencia en el marco del XII Festival Tsonami. A partir del análisis del territorio de Valparaíso y el trabajo con su comunidad de ciclistas, diseñamos una serie de intervenciones en el espacio público para ser transitadas en bicicleta.

Nuestro objetivo fue pensar el espacio urbano en clave sonora, explorando posibles narrativas de la superficie desde una escucha táctil del territorio. Para esto utilizamos la bicicleta como cabezal de lectura del terreno, involucrando al cuerpo del ciclista como motor de la escucha y construyendo una experiencia sonora a partir de la voluntad de movimiento.

Experimentamos con una variedad de dispositivos contruidos específicamente para leer las múltiples formas del recorrido: prótesis de escucha híbridas que nos permitieron convertir la bicicleta en cabezal de lectura.

Para la activación de la obra convocamos a la comunidad de Valparaíso a acercarse con sus bicicletas y transitar en conjunto el Paseo Wheelwright, por el borde costero de la ciudad. El recorrido fue diseñado de acuerdo al potencial sonoro de la superficie del terreno y concluyó en Tornamesa Barón, un espacio ferroviario abandonado que funcionó de depósito-basural de descartes electorales (urnas, carteles, boletas). Allí, a partir de la organización en el suelo de las ruinas de esos materiales y de los escombros propios del lugar, se presentó una instalación sonoro-táctil-transitable: una partitura corpórea que, para ser escuchada, necesitaba ser recorrida.

Así, la experiencia se desarrolló en cuatro campos de acción:

Por un lado, la exploración del espacio urbano. A través de recorridos y mapeos pudimos abordar la topografía particular de Valparaíso desde el punto de vista de la bicicleta. De esos mapeos surgieron las posibles trayectorias y la identificación de los accidentes naturales más relevantes a nivel sonoro-táctil.

Por otra parte, el contacto con las comunidades y las redes de ciclistas, participando de cicletadas masivas junto a ellos y estableciendo vínculos con los actores locales.

El tercer campo consistió en el desarrollo de tecnologías de escucha para la bicicleta, convirtiendo al rodado en un dispositivo sensible al sonido. Indagamos en diversos mecanismos, electrónicos, electromagnéticos y acústicos. Finalmente, llegamos a las "Prótesis de Escucha Tentacular" (PET): por medio de cascos de protección auditiva y mangueras de tipo tubo cristal, construimos un sistema de escucha acústico inmersivo que, adjunto a la bicicleta, habilitó la "lectura" del terreno por contacto directo con el suelo.

Estas tecnologías permitieron tomar muestras de audio del proceso de búsqueda completo, de modo que cada recorrido fue registrado con un medio distinto de grabación y se documentaron audiovisualmente todos los trayectos.

El último campo de acción fue la composición sonoro-táctil sobre el terreno: la escritura de la superficie transitable. La organización de los recorridos, aprovechando el mapa de accidentes

naturales y alteraciones insertadas, y el diseño de los materiales y texturas estuvieron pensados desde la temporalidad particular de la bicicleta y el cuerpo.

En su conjunto, esta experiencia individual de escucha, motivada por la propia voluntad de movimiento, transformó el acto de andar en bicicleta en una forma de escuchar con el cuerpo y, simultáneamente, convirtió a la escucha en un modo de transitar por la ciudad.

—

Escuchar puede ser andar en bicicleta is the result of a residency process within the the XII Tsonami Festival. From the analysis of Valparaíso's territory

and the collaboration with its cycling community, we designed a series of interventions in public space to be traversed by bicycle.

Our objective was to think about urban space in a sonic key, exploring possible surface narratives from a tactile listening of the territory. For this we employed the bicycle as a terrain reading head, involving the cyclist's body as a listening engine and building a sonic experience based on the will to move.

We experimented with a variety of devices built specifically to read the multiple shapes of the route: hybrid listening prostheses that allowed us to turn the bicycle into a reading head.



For the activation of the piece we summoned the community of Valparaíso to gather with their bicycles and travel together through Paseo Wheelwright, along the coastal edge of the city. The route was designed according to the sonic potential of the land's surface and concluded in Tornamesa Barón, an abandoned railway space that has functioned as a garbage dump for electoral discards (ballot boxes, posters, ballots). There, through the organization of the ruins of these materials and the rubble contained in the space, we presented a tactile-sonic-walkable installation: a corporeal score that needed to be traversed, to be heard.

Thus, the experience was developed in four fields of action:

On the one hand, the exploration of urban space. Through circuits and maps we were able to approach the particular topography of Valparaíso from the bicycle's perspective. From these maps possible trajectories arose and so did the identification of the most relevant natural accidents at a tactile-sonic level.

On the other hand, contact with communities and networks of bicycle riders, participating in massive cycling manifestations along with them and establishing links with local actors.

The third field consisted in the development of listening technologies for the bicycle, turning the rolling wheels into a sound-sensitive device. We investigated various electronic, electromagnetic and acoustic mechanisms. Finally, we arrived at the "Tentacular Listening Prosthesis" (PET): through hearing protection helmets and glass tube type hoses, we built an immersive acoustic listening system that, attached to the bicycle, enabled the "reading" of the terrain by direct contact with the ground.

These technologies allowed us to gather audio samples of the entire research process, and so each circuit was recorded with a different recording device and all of them were also documented with audio and video.

The last field of action was a tactile-sonic composition on the terrain itself: the writing of the walkable surface. The organization of the circuits, taking advantage of the map's natural accidents and some inserted alterations, with the design of the materials and textures were designed from the bicycle's and the body's particular temporality in mind.

As a whole, this individual listening experience, motivated by the will to move, transformed the act of riding a bicycle into a manner of listening with the body and, simultaneously, turned listening into a way of traveling through the city.



ANDREA RIOSECO

CHILE

PROYECTO TOPOS, UNA CARTOGRAFÍA AUDIBLE DEL VALPARAÍSO SUBTERRÁNEO

Sede de innumerables historias y pasajes espectrales, el espacio subterráneo de Valparaíso puede ser definido como uno de esos contra-espacios en que se pierden los contornos de la ciudad conocida, aventurando un orden distinto, donde todo puede comenzar a ser narrado de otra manera. Basándome en esta idea imaginé el *Proyecto Topos*, cartografía audible que consistió en una alternativa al hito histórico y al recorrido turístico, construida a partir del registro de un conjunto heterogéneo de voces que fueron localizadas en el extraño mundo del subsuelo porteño.

El proceso de investigación inició con una exploración en terreno de los antiguos cursos de agua que quedaron escondidos tras la modernización de la ciudad en el siglo pasado: el Estero Las Delicias, ubicado bajo la Av. Argentina, y el Estero Jaime, bajo la Av. Francia.

Sin lograr ingresar a estos míticos conductos más que de oídas, mi primera aproximación a la voz plural del subterráneo quedó delimitada precisamente por la escucha de memorias vecinas a estos cauces perdidos. A partir de aquí, el encuentro con conocedores de estos trayectos, como el ex arenero Pedro Gutiérrez, orientó una primera etapa de registros, con relatos comerciantes a distintos trabajos que se desarrollan bajo tierra en la actualidad.

En un recorrido intencional y a la vez intuitivo por depósitos, criptas, salas de máquinas, reciclaje y archivos, fui percibiendo en la escucha de mis colaboradores una serie recurrente de motivos: la soledad, los olores, el encierro, los bichos, los fantasmas, la dictadura. Así, aproveché de reordenarlos posteriormente en la edición/cartografía, estableciendo conexiones ficcionales entre narradores desconocidos y distantes.

A este fluir continuo de voces, en el que se yuxtaponen tiempos y lugares, me permití adherir el registro de algunos conocidos guardianes de la memoria local, como Archivaldo Peralta, especialista en tesoros escondidos, o Ana María Ojeda, especialista en cementerios; cuyos datos objetivos e históricos juegan en pos de disolver las jerarquías entre las reseñas oficiales y aquellas memorias menores, que configuran el devenir siempre mutante de los relatos del habitar.

Entre algunos descubrimientos en esta travesía, puedo destacar el micro universo de las calderas de los baños turcos, ubicados frente al Parque Italia; los relatos clandestinos de Luis Piña y su versión setentera de los bajos fondos de Plaza Echaurren; o la improvisada imitación de Cecilia, de Magali Muñoz, quien al descubrir por primera vez el sonido de su voz al micrófono, no pudo evitar la tentación de cantar entre uno que otro cuento.

Compilé un total de 25 micro-relatos, donde me interesó trabajar las voces como una reunión de soledades. El último tramo de la residencia lo dediqué a la realización de una instalación sonora en la que busqué activar el desconocido espacio de las catacumbas del Cementerio N°1 de Valparaíso.

Oculto en el cerro, este lugar llamó poderosamente mi atención tanto por su insólita perspectiva invertida –vivos abajo y muertos arriba– como por la extensión que posibilita recorridos y distintas estaciones de escucha, las que señalicé con las coordenadas geográficas de los diferentes sitios de registro.

Mediante un conjunto de artefactos sonoros que emulaban las antiguas lámparas utilizadas para transitar por los cauces, el corazón del cerro poco a poco se fue poblando de un rumor inquieto que solo se hizo reconocible, uno a uno, en la proximidad de cada fuente.

—

Headquarters to innumerable stories and spectral passages, Valparaíso's underground can be defined as one of those counter-spaces in which the contours of the known city are lost, venturing a different order, where everything can begin to be narrated in a different manner. Based on this idea, I imagined the Topos Project, an audible cartography that consisted of an alternative to the historical milestones and the touristic route, built from recordings of a heterogeneous set of voices that were located in the strange world of the porteño subsoil.

The research process began with a field exploration of the old waterways that were hidden after the city's modernization in the last century: Estero Las Delicias, located under Av. Argentina, and Estero Jaime, which lies beneath Av. Francia.

Without being able to get into these mythical conduits except through listening, my first approach to the plural voice of the underground was precisely defined by listening to memories of neighbours to these lost waterways. From here on out, the meeting with connoisseurs, such as former sand-worker Pedro Gutiérrez, guided the first stage of recordings, with stories concerning different types of labor being carried out underground, to this day.

In an intentional and intuitive journey through warehouses, crypts, machine rooms, recycling bins and archives, I began perceiving in listening to my collaborators a recurring series of motives: loneliness, smells, confinement, bugs, ghosts, the



dictatorship. Thus, I took advantage of rearranging them later in the edition/cartography, establishing fictional connections between unknown and distant narrators.

To this continuous flow of voices, in which times and places are juxtaposed, I allowed myself to add the recording of some well-known guardians of local memory, such as Archivaldo Peralta, a specialist in hidden treasures, or Ana María Ojeda, a cemetery specialist; whose objective and historical data attempt to dissolve the hierarchies between the official reviews and those minor memories, which configure the ever-changing evolution of the stories of inhabiting a given territory.

Among some discoveries in this journey, I can highlight the micro universe of the boilers inside the Turkish baths, located in front of the Parque Italia; the clandestine stories of Luis Piña and his seventies version of Plaza Echaurren's underground; or the impromptu imitation of Cecilia, by Magali Muñoz, who, on first discovery of the sound of her voice with a microphone, was unable to avoid the temptation of singing between stories.

I compiled a total of 25 micro-stories, where I was mainly interested in working with the voices as a meeting of solitudes. I dedicated the last section of the residence to building a sound installation in which I sought to activate the unknown space of the catacombs of Cementerio No. 1 de Valparaíso.

Hidden on the hill, this place drew my attention powerfully both for its unusual inverted perspective -alive below and dead above- as well as for its extension that makes different routes and listening stations possible, all of which I indicated with the geographical coordinates of the different recording locations.

Through a set of sound artifacts that emulated the old lamps used to transit the channels, the heart of the hill gradually became populated by a restless rumor that only became audible, one by one, in the vicinity of each source.



WOLFGANG FUCHS

AUSTRIA

ANA MARINA VARELA

Para investigar el entorno de Valparaíso, busqué un ancla simbólica de sus sonidos. Es por eso que di a luz -mentalmente- a un personaje ficticio como pionera de mi praxis explorativa: Ana Marina Varela.

Según la leyenda, pasó unos siete años en la región de Valparaíso antes de su desaparición de la escena artística en 2016. Le motivaba el poder de su entorno, el ambiente crudo e intenso.

Aunque su colapso individual marcó el punto final de una era artística en Chile, la importancia del legado de Ana Marina Varela se ha mantenido hasta estos días. Piense en cómo ella eliminó los límites entre sonidos artificiales y naturales a través de sus simples instalaciones en espacios públicos, cómo influenció nuestras ideas sobre el material y su plasticidad en un sentido más amplio. Algunas reliquias de su vida y obra en Valparaíso dan una vaga impresión del universo de esta artista.

Durante mis primeros días después de llegar a la ciudad, estuve buscando indicios y referencias de ella. La ubicación de mi casa -compartida con artistas del Festival- estaba a más de cien metros por sobre el nivel del plan, ideal para entrar o casi caer en territorio desconocido. Esa vista especial me ayudó a descubrir y entender la estructura de la ciudad, al menos en la capa física, mientras que fragmentos de otras capas después serían develadas gradualmente.

La compañía del espíritu de Ana Marina me dio pistas de dónde proceder y me ayudó a encontrar sus supuestas huellas. Por eso, estuve caminando por las calles con los sentidos en alerta.

Tras una semana capturada en mi burbuja conceptual, tuve que transformar mis estrategias iniciales en métodos más esperanzadores. Las circunstancias me obligaron a dejar de lado la idea de una mujer única como filtro de mi percepción, para abrirla hacia un colectivo real con biografías distintas.

Llevando conmigo las impresiones del Parque Italia que recolecté durante las primeras excursiones en la ciudad, mi atención se centró allí nuevamente. Algunos pedestales sin estatuas, robadas por desconocidos, me parecieron accesorios perfectos para aumentar la audibilidad y la visibilidad de las mujeres, especialmente en el espacio público.

De los pedestales restantes, donde aun hay estatuas, las figuras femeninas son siempre anónimas, en cambio, todos los hombres y héroes de mármol tienen sus propias placas con información adicional. Así, mi misión para el Festival Tsonami se transformó en un proyecto explícitamente de protesta. Mi motor impulsor fue la necesidad de dar voz a las mujeres desconocidas, anónimas y silenciadas. Entonces, con ayuda de las redes de Tsonami, formé un grupo compuesto exclusivamente por mujeres, tanto internacionales como locales, con y sin experiencia artística.

Mi solicitud para todas fue desarrollar una *performance* individual de dos minutos sobre uno de los pedestales vacíos. Finalmente, ocho participantes llevaron a cabo la acción coordinada por mí. Permanecieron en sus posiciones durante toda la presentación -de más de veinte minutos- y ejecutaron sus acciones en forma sucesiva. Las contribuciones abarcaron desde sutiles clics de una cámara hasta manifestaciones de izquierda, homenajes a minorías y gritos saturados, en parte con amplificación vía megáfono.

Quizás fue una protesta a fuego lento. Nuestra acción me parece más un resultado intermedio que el punto final de un proceso cultural y social, el que puede dar origen a otros movimientos con tintes reivindicativos. Estos no dependen de personas concretas o modos específicos de expresión. Ana Marina Varela, junto con sus camaradas, solo ha servido como impulso para reunir varias fuerzas que ya habían estado presentes y disponibles o cercanas al umbral de la percepción, especialmente a través del oído.

Ella nos ha mostrado la flexibilidad y el potencial del arte sonoro hacia otros campos artísticos y culturales en circunstancias difíciles.

—

In favour of researching the environment of Valparaíso, I looked for a symbolic anchor of its sounds. That's why I gave birth to a fictional character in my head, as a pioneer of my explorative praxis: Ana Marina Varela.

According to the legend, spent about seven years in the Valparaíso region before her disappearance from the artistic scene in 2016. She was driven by the power of her surroundings, by the raw and intense environment.

Although her individual collapse marked an end point of an artistic era in Chile, the importance of the legacy of Ana Marina Varela has remained until these days. Think of how she eliminated the boundaries between artificial and natural sounds through her simple installations in public space, how she influenced our ideas about material and its plasticity in a broader sense. Some relics of her life and work in Valparaíso give a vague impression of this artist's universe.

During my first days after arriving to the city I looked for signs and references of her. The location of my house -shared with artists of the Festival- was more than a hundred meters above the level of the plan, ideal to enter or almost fall into unknown territory. That special view helped



me discover and understand the structure of the city, at least on the physical layer, while fragments of other layers revealed themselves gradually.

The company of the spirit of Ana Marina gave me hints of where to proceed and helped me find her supposed footprints. Because of that, I was walking in the streets with alerted senses.

After a week captured in my conceptual bubble, I had to transform my initial strategies into more hopeful methods. The circumstances forced me to get away from the idea of a unique woman as a filter of my perception. Better open it to a real collective with different biographies.

Carrying with me the impressions of Parque Italia that I collected during the first excursions in the city, my attention focused on it again. There were some pedestals without statues, which had been stolen by strangers, and they seemed to be perfect accessories to increase the audibility and visibility of women, especially in public space.

The remaining pedestals hold anonymous female figures, in contrast, all men and heroes made of marble have their own signs with additional information. So my mission for the Tsunami Festival was transformed into an explicit protest project. My main driving force was the need to give voice to unknown women, anonymous and silenced.

Then, with the help of the Tsunami networks, I formed a group composed exclusively of women, both international and local, with and without artistic experience.

My request to all was to develop an individual performance of two minutes on one of the empty pedestals. Finally eight participants went to carry out the action coordinated by me. They remained in their positions throughout the presentation -of more than twenty minutes- and executed their parts in a row. Contributions ranged from subtle clicks of a camera to left agitations, tributes to minorities and saturated shouts, partly with amplification via megaphone.

Maybe it was a slow fire protest. Our action seems to me as an intermediate result instead of the final point of a cultural and social process, which can give rise to other movements with an oppositional tinge. They do not depend on specific people or specific modes of expression. Ana Marina Varela, along with her comrades, has only served as an impulse to gather various forces that had already been present and available or near the threshold of perception, especially through the ear.

She has shown us the flexibility and potential of sound art towards other artistic and cultural fields under difficult circumstances.



ALEXANDRE JOLY

SUIZA

MYCELIUM

La maleabilidad de la intención, el sonido como perfume, impredecible en su delicadeza, finalmente perdido y encontrado más adentro en la memoria. La comprensión total de la instalación hecha para Tsonami está en el título: *Mycelium*, como algo vivo y orgánico.

Cuando recibí la invitación de Fernando Godoy para participar en el Festival Tsonami, contacté directamente a un amigo chileno de muchos años, Christian Soto. Primero, le conté sobre el proyecto y le pregunté si estaría interesado en ayudarme a encontrar materiales para la instalación.

Como suele suceder, muchas cosas cambiaron con respecto las intenciones iniciales cuando llegué. Christian fue mi guía para encontrar los materiales naturales que necesitaba, y comenzamos el proyecto con la idea de recolectar elementos de la naturaleza (del bosque, el borde del océano, el borde del camino). La investigación se realizó con la mente abierta en torno al paisaje. Viajé con algunos piezoeléctricos, alambre de cobre, imanes, trozos de cuerdas de piano, equipos electrónicos para la instalación y algunos instrumentos: un tambor, un gong, algunas campanas y semillas para el ritual performático que llevé a cabo para activar *Mycelium*.

En mi práctica, la realización del trabajo -vívido como una experiencia- se percibe tan importante como el resultado. La repetición del mismo movimiento, utilizado en los rituales tribales para conducir a un estado de trance, es tan evidente en el proceso de trabajo como en la obra misma. Al igual que los rituales que pueden transitar desde el mundo de los vivos al de los espíritus, estos son los puntos de encuentro que me importan.

El paisaje entrega un sonido, y el sonido entrega otro paisaje.

Al momento de escribir, pienso principalmente en el Parque Nacional Conguillío, donde fuimos después del proyecto realizado en el Festival Tsonami. Allí, la naturaleza es poderosa y salvaje, puedes sentir fuertes conexiones con el origen de la vida. Este viaje llevó la inspiración inicial del trabajo mucho más allá de lo que habría imaginado. Todo adquirió sentido con esta idea de un micelio sonoro.

Me interesó mucho la idea de desarrollar sistemas autónomos para montar este tipo de instalación en exteriores, desplegando redes de piezo parlantes como "hongos sonoros" en áreas naturales seleccionadas, y pensando el trabajo de composición en estos paisajes como un paisaje sonoro integrado.

La noción de paisaje es esencial dentro de mi trabajo. Aparece como el aura de una pieza, en el sentido de que el objeto que presento es parte de un paisaje imaginario. Esta gimnasia mental opera de diferentes maneras, desde lo microscópico a lo macroscópico, desde lo técnico a lo natural. La misma idea también se puede encontrar en la manera en que me aproximo al sonido. A menudo apelando a un cierto tipo de escucha: atenta, sensible, meditativa o hipnótica. El sonido dota de una rítmica al paisaje, de la misma forma en que lo hacen los colores y materiales; y la mejor manera de aprehenderlo es a menudo instintiva, táctil, orgánica y espontánea.

Me encanta encontrarme en medio de un paisaje sin camino, y moverme libremente de un punto a otro: esa es la imagen del proceso que deseo aplicar para la continuidad del proyecto *Mycelium*.

—

Malleability of intention, the sound as a perfume, unpredictable in its delicacy, finally lost and found further in memory. The whole understanding of the installation made for Tsonami is in the title: Mycelium, as something alive and organic.

When I received the invitation from Fernando Godoy to participate at Tsonami Festival, I directly contacted a Chilean long-time friend, Christian Soto. First I told him about the project and I asked him if he would be interested to help me in finding materials for the installation.

As often happens many things have changed with the first intention when I arrived. Christian was my guide to find the natural materials I needed, and we started the project with this idea of collecting elements of nature (from the forest, the edge of the ocean, the edge of the road.) The research has been done with an open mind with regards to the landscape. I came with some piezos-speakers, copper wire, magnets, sections of piano strings,

electronic equipment for the installation and some instruments: a drum, a gong, some bells, and seeds for the ritual performance that I did to activate the Mycelium.

In my practical experience, the realisation of the work - lived as an experience - is perceived as important as the result. The repetition of the same movement - used in tribal rituals to lead to a state of trance - is as evident in the working period as in the work itself. Like the rituals that can pass from the world of the living to that of spirits, these are the crossing points that are important to me.

The landscape gives a sound, and the sound gives another landscape.

At the time of writing, I think mostly of the Conguillío National Park where we went after the project carried out during the Tsonami Festival. The nature there is powerful and wild, you can feel some strong connections with the origin of life.



This trip took my initial inspiration for the project much further than I'd imagined. Everything made sense with this idea of a sound mycelium.

I was very interested by the idea of developing autonomous systems to take this kind of installation outside, to implant networks of piezos-speakers like "sound mushrooms" in selected natural areas, and to think of the composition work in these landscapes as an integrated soundscape.

The notion of landscape is essential within my work. It appears like the aura of a piece, in the sense that the object that I present is part of an imaginary landscape. This gymnastics of the mind operates in different ways, from the microscopic to the macroscopic, from the technical to the natural. The same idea can also be found in the way I approach sounds. Often it appeals to a certain kind of hearing - attentive, sensible, meditative or hypnotic. The sound rhythms the landscape in the same way as do the colors and materials and the best way to apprehend it is often instinctive, tactile, organic and spontaneous.

I love to find myself in the middle of a landscape without a path, and freely walk from one point to another; it's the image of the process that I wish to apply for the continuity of the Mycelium project.



VÍCTOR MAZÓN Y NICOLÁS SPENCER

ESPAÑA Y CHILE

El año 2018 fue organizado el proyecto *Polar*: tres viajes a la Antártica en tres años, con la misión de leer el extremo sur del planeta a través de un prisma artístico. Los resultados preliminares serían presentados en la inauguración del XII Festival Tsonami, pero el retraso de la expedición hasta finales de diciembre nos motivó a mostrar nuestras expectativas de la futura travesía.

Habiendo participado ambos del festival del año 2017, en noviembre de 2018 volvíamos a Valparaíso, al barrio Puerto y a La Matriz. Nos encontramos nuevamente con Miguel “El herrero” –colaborador durante la edición anterior– para desarrollar una residencia de una semana y un proyecto llevado a cabo a partir de las dinámicas y las herramientas que la ciudad nos ofrecía.

Para esta versión, nos propusimos experimentar con sistemas de recepción de señales electromagnéticas del ambiente y su amplificación con el uso de hielo. Para esto, nos dimos a la tarea de construir una antena y unos parlantes con dicha materialidad.

Tuvimos una semana para encontrar un bloque suficientemente grande en el que esculpir el sistema de recepción, la amplificación y el equipo de sonido. Asimismo, utilizamos este tiempo para estudiar las acciones que podrían ejecutarse en el desconocido continente, realizando un trabajo en conjunto y apostando todas nuestras energías a un posible acierto o un fracaso épico.

Durante el primer día, recorrimos el barrio Placeres y la calle Philippi, lugar donde se sitúa la venta de congelados, almacenes y grandes frigoríficos. Aprendimos que ya no se comercializa el hielo en bloque, sino que solo se vende en escamas, y que la única forma de conseguirlo es en Santiago y a un precio astronómico. Tras descartar inmediatamente

esta opción, esa misma tarde conseguimos un congelador de tamaño mediano que requería reparación. Luego de una serie de acciones para hacerlo funcionar, de buscar un local en el que medir su depósito de gas freón, de cubrir con cinta de aluminio el interior oxidado, y de la limpieza y el ajuste de las tapas y el encendido, todo parecía apuntar a que íbamos a conseguir algo más que enfriar las bebidas durante nuestro trabajo en la herrería. Desafortunadamente, no fue así. Fueron necesarios dos días más para darnos cuenta de que no tenía las suficientes frigorías para llegar a congelar seis tubos de un metro de longitud. Un nuevo reto se nos presentaba.

Después de este fracaso, y gracias a la mediación de Alejandro, del equipo de producción de Tsonami, nos hicimos con un congelador profesional que dejó la primera prueba lista en una noche. Al día siguiente, el resultado era ideal, pero el transporte de las piezas por las carreteras de Valparaíso –con un tubo de 15 centímetros de diámetro y tres metros de longitud– suponía una nueva barrera que sortear. Por otro lado, a este problema se sumaba el gran volumen de los parlantes de hielo y la improbabilidad de congelarlos totalmente para la exhibición.

Tras soldar un armazón para el traslado y preparar otras dos pruebas por si fallaba la primera opción, llegó el día de la inauguración del festival. Teníamos las bases dispuestas, las estructuras soldadas, los preamplificadores y el cableado listos. Metimos los parlantes al frigorífico y los sometimos a la temperatura más baja que permitía el congelador industrial, consiguiéndolo a tiempo. Dos horas antes de la exposición, el sistema y el armazón estaban preparados, y la ruta más fiable y menos abrupta, delimitada; organizamos la camioneta y nos dirigimos al ex Hotel Royal. No nos paró la

policía y parte de Tsonami nos esperaba para la descarga. La coreografía funcionó sin daños.

Después de cortar la carcasa con un esmeril y traspasarla a la base, alzamos y ajustamos la antena, pasamos el cobre y conectamos el sistema al detector logarítmico y al sistema amplificador. Luego de la primera prueba y con un margen de unos cinco minutos antes de la inauguración, teníamos la pieza montada.

La muestra se centró en el diseño y la construcción de una serie de antenas experimentales, donde la longitud de onda recibida era modificada al cambiar el largo de la antena. Para las dos futuras expediciones a la Antártica se plantea, de forma tentativa, llevar a cabo un sistema compuesto de una bomba de agua con surtidor, similar a las usadas para construir las fuentes en los estanques, alimentada por un panel solar. Así, el sistema se convierte en una antena que, al congelarse, crece en tamaño y, mediante la estructura a la que se conecta, se vuelve sensible a frecuencias cada vez más bajas.

En Valparaíso, invirtiendo el orden del proceso, probamos la recepción, congelando una columna de agua y dejando que se derritiera de manera natural, para, de esta forma, hacer crecer paulatinamente la frecuencia recibida, disminuyendo su longitud de onda. En cuanto al sistema de amplificación (parlantes), fue formado por un triángulo de perfiles metálicos, de los que colgaban bloques de hielo con transductores de cien vatios de potencia cada uno.

En la pieza, usamos el hielo como elemento basal, lo que derivó en un constante diálogo entre este elemento, la temperatura, las señales de radio y el sonido. Establecimos, así, una constante lucha entre naturaleza y tecnología, similar a la que el

humano sostiene constantemente en el territorio Antártico, en una escala, sin duda, abismalmente mayor.

—

The Polar project was organized in 2018: three trips to Antarctica in three years, with the mission of reading the southern end of the planet through an artistic prism. The preliminary results would be presented at the inauguration of the XII Tsonami Festival, but the delay of the expedition until the end of December motivated us to show our expectations of the future journey.

Having both participated in the festival in 2017, on November 2018 we returned to Valparaíso, to the Puerto and La Matriz neighborhood. We met again with Miguel "The blacksmith" - collaborator during the previous edition - to develop a one-week residence and a project carried out based on the dynamics and tools that the city offered us.

For this version, we set out to experiment with environmental electromagnetic signal reception systems and their amplification with the use of ice. For this, we set ourselves the task of building an antenna and speakers with such materiality.

We had a week to find a sufficiently large block from which we would sculpt the reception system, the amplification and the sound system. Likewise, we used this time to study the actions that could be carried out in the unknown continent, doing a joint work and betting all our energies on a possible success or an epic failure.

During the first day, we toured the Placeres neighborhood and Philippi street, where the sale of frozen foods, warehouses and large refrigerators is located. We learned that blocks of ice are no longer sold, and only sold in flakes, and also that

the only way to get it is in Santiago and at an astronomical price. After immediately discarding this option, that same afternoon we got a medium-sized freezer that required repair. After a series of actions to make it work, of finding a place to measure the Freon gas tank, of covering the rusty interior with aluminum tape, and cleaning and adjusting the lids and ignition, everything seemed to point out that we were going to get more than just cool drinks during our time in the blacksmith's workshop. Unfortunately, it was not so. It took two more days to realize that it did not have enough power to freeze six tubes of one meter in length. A new challenge presented itself.

After this failure, and thanks to the mediation of Alejandro, from the Tsonami production team, we got a professional freezer that left the first test ready in one night. The next day, the result was ideal, but the transport of the pieces along the roads of Valparaíso - with a tube 15 centimeters in diameter and three meters in length - was a new barrier to overcome. On the other hand, to this problem was added the large volume of the ice speakers and the improbability of freezing them completely for the exhibition.

After welding a frame for the transfer and preparing two other tests in case the first option failed, the day of the festival's inauguration arrived. We had the bases ready, the welded structures, the preamps and the wiring ready. We put the speakers in the refrigerator and subjected them to the lowest temperature allowed by the industrial freezer, getting it on time. Two hours before the exhibition, the system and the frame were prepared, and the route more reliable and less steep was delimited; we organized the van and headed to the former Hotel Royal. We were not stopped by the police and part of Tsonami was waiting for us to unload. The choreography worked without damage.

After cutting the housing with an angle grinder and transferring it to the base, we lifted and adjusted the antenna, passed the copper and connected the system to the logarithmic detector and the amplifier system. After the first test and with a margin of about five minutes before the inauguration, we had the piece assembled.

The exhibit focused on the design and construction of a series of experimental antennas, where the received wavelength was modified by changing the antenna's length. For the two future expeditions to Antarctica, it is tentatively proposed to carry out a system consisting of a water pump with a dispenser, similar to those used to build the fountains in the ponds, powered by a solar panel. Thus, the system becomes an antenna that, when frozen, grows in size and, through the structure to which it is connected, becomes sensitive to increasingly lower frequencies.

In Valparaíso, reversing the order of the process, we tested the reception, freezing a column of water and letting it melt naturally, in order to gradually increase the frequency received, decreasing its wavelength. As for the amplification system (speakers), it was conformed by a triangle of metallic pieces from which the blocks of ice with transducers of one hundred watts of power each hung.

In the piece, we use ice as a basal element, which resulted in a constant dialogue between this element, temperature, radio signals and sound. We established, thus, a constant struggle between nature and technology, similar to that which the human constantly maintains in the Antarctic territory, on a scale, no doubt, abysmally greater.



RIE NAKAJIMA

JAPÓN

A REFLECTION ON 'MINOR GESTURE' AT TRENES ABANDONADOS

Estaba parada dentro del vagón de tren abandonado donde iba a presentarme al día siguiente. No sabía lo que iba a hacer. Encontré dos palos en el suelo, los recogí y golpeé algunas partes de metal en la pared más cercana. Sonidos inesperados salieron de ellas. Estaba emocionada. Comencé a caminar y golpear en todos lados para encontrar más. El coche estaba polvoriento y debidamente abandonado durante años. Un poco fantasmal como generalmente se ven. Pasé algún tiempo allí, golpeando, caminando y sintiendo el espacio, su aura. Poco a poco comencé a sentirme más cerca. Descubrí unas pocas partes oxidadas del metal que cantaban muy bien, y finalmente me sentí tranquila y cómoda: 'Quizás eso es todo, ¿necesito agregar algo más? Probablemente no'. Lo que más me costó fue recordar qué partes metálicas debía golpear.

I was standing inside of the abandoned train carriage where I was going to perform next day. I didn't know what I was going to do. I found two sticks on the ground, I picked them up and hit some metal parts on the wall near me. Unexpected sound came out from some of them. I was excited. I started to walk around and hit everywhere to find more. The carriage was dusty and properly abandoned over years. A little ghostly as how those usually look like. I spent some time there, hitting, walking, and feeling the space, the aura of its own. Slowly I started to feel close to it. I discovered quite few rusty metal parts that sang nicely, and felt finally calm and comfortable : 'Maybe that's it, Do I need to add anything else? Probably not'. What I had to make effort the most was to remember which metal parts I should hit.





BÁRBARA GONZÁLEZ

CHILE

TRENES ABANDONADOS Y APUNTA TU VOZ

Para la XII versión del festival, fui parte – junto al artista sonoro Raúl Díaz– de uno de los tres conciertos que activó sonora y espacialmente los trenes abandonados de la ex Maestranza Barón.

Como trabajo previo, respiré fierro y grietas al recorrer estos trenes que se encuentran varados frente al mar, completamente expuestos a su oxidación. Luego, en el concierto, mis movimientos se articularon sobre el techo de uno de ellos utilizando diferentes dinámicas. Caminé, corrí y salté insistentemente de un extremo al otro entre tres vagones, tocando ciertos puntos elegidos predeterminadamente para que resonaran con la gravedad de mi peso en contacto con el metal.

En este desplazamiento, en algún instante del recorrido, inesperadamente volé alto, más alto de lo planificado; fue entonces cuando la acción se transformó en energía que retumbó en el lugar, entre personas adentro y afuera del tren –sacudiendo partículas silenciosas de fricciones de antaño–, para resonar y revivir un nuevo viaje, desatado por la experiencia del momento.

En este trayecto, mi compañero de acción se encontraba activando el interior del mismo tren, pero en asiento diferente, creo que mirando hacia otra ventana...

Además del concierto, fui invitada a participar en *Apunta tu voz*, intervención sonora del artista canadiense, Marc-Alexandre Reinhardt, que consistió en la misión de encontrarnos entre nosotros en algún punto de los cerros de la ciudad, solamente a través de nuestras voces amplificadas. Para esto, Marc inició la ruta en Plaza Bismarck y yo, en el Mirador Camogli.

A Marc lo conocí en la antigua ciudad de Mesenia, en Grecia, en el contexto de Tuned City, festival alemán al que ambos fuimos invitados. Nos cruzamos varias veces mientras caminaba a la deriva: arriba, en el Monasterio; abajo, entre ruinas; también en el desayuno, a la hora de la cena, entre medio de lugareños y artistas.

En ese entonces, transité escuchando reverberaciones y ecos de mi voz, dialogando con la arquitectura, la historia y la naturaleza del lugar; la misma sensación de conexión con el territorio que sentí al intentar encontrarme con Marc escuchando nuestras voces entre los cerros de Valparaíso.

Emprendimos nuestra búsqueda a la misma hora y sin saber desde dónde comenzaba cada uno. En el transcurso, la acción se volvió colectiva, caminando entre calles, escaleras, casas, personas, perros, olores. Para lograr el cometido de reunirnos, fui con un megáfono preguntando al aire libre: “¿Me ves?”. A medida que avanzaba y, poco a poco, empecé a gritar: “¡¿Me ves?!”. Nuevamente, igual que en Mesenia, pude escuchar mi voz viajando entre los cerros, solo que en esta ocasión los perros respondían ladrando desde varios rincones. Una señora se cruzó y me preguntó si había perdido a mi perro, yo le respondí que estaba intentando encontrar a un amigo y ella, muy amablemente, me sugirió que siguiera un camino.

Finalmente, nos encontramos. Y fue extremadamente emocionante, como cuando jugaba a las escondidas.

—

For the XII version of the festival, I -together with sound artist Raúl Díaz- was part of one of the three concerts that sonically and spatially activated the abandoned train wagons of former Maestranza Barón.

As a preamble, I breathed iron and cracks while wandering in and around these trains, stranded in front of the sea, completely exposed to their oxidation. Then, during the concert, my movements were articulated on top of one of their roofs, while also employing different dynamics. I walked, ran and jumped insistently from one end to the other between three wagons, touching certain predetermined points so they would resonate with the gravity of my weight in contact with the metal.

In this movement, at some point along the way, I unexpectedly flew high, higher than planned; it was then that the action was transformed into energy that rumbled in the place, between people inside and outside the train -shaking silent particles of

friction of yesteryear- to resonate and revive a new journey, unleashed by the experience of the moment.

In this journey, my partner in action was activating the interior of the same train, but in a different seat, I think looking towards another window ...

In addition to the concert, I was invited to participate in Apunta tu voz, a sound intervention by Canadian artist, Marc-Alexandre Reinhardt, that consisted in the mission of meeting each other at some point in the hills of the city, only through our amplified voices. For this, Marc started the route in Plaza Bismarck and I, in Mirador Camogli.

I met Marc in the ancient city of Messinia, in Greece, in the context of Tuned City, a German festival to which we were both invited. We crossed each other several times while walking adrift: up in the Monastery; below, among ruins; also at breakfast, at dinner time, among locals and artists.



Back then, I moved about listening to reverberations and echoes of my voice, dialoguing with the architecture, its history and the natural surroundings of the place; the same feeling of connection with the territory that I felt when I tried to meet Marc listening to our voices amidst the hills of Valparaíso.

We started our search at the same time, without any knowledge of where each one of us had started. During its implementation, the action became collective, walking between streets, stairs, houses, people, dogs, smells. To achieve the task of meeting, I went with a megaphone asking outdoors: "Do you see me?". As I advanced and, little by little, I began to shout: "Do you see me?!" Again, as in Messinia, I could hear my voice traveling between the hills, only this time the dogs responded by barking from several corners. A lady crossed and asked me if I had lost my dog, I replied that I was trying to find a friend and she kindly suggested that I follow a path.

Finally, we meet. And it was extremely moving, like when I played hide and seek.



PAMELA CAÑALES

CHILE

SONOTROPOS

Sonotropos es una serie de esculturas que funcionan al accionarse por medio de la fuerza del viento. Esta fuerza impulsa el giro de cada pieza, dando origen al sonido de los acoples que podemos percibir como una traducción de esta energía eólica en forma de cantos.

Se establece un lenguaje poético-sonoro en este traspaso de dimensión, espacialidad, y temporalidad. El viento en forma de sonido que nos canta en forma de acoples.

Durante la residencia en Valparaíso me dediqué a armar los circuitos, lidiar con los impredecibles y constantes problemas de la electrónica, armar la mecánica de las piezas, buscar un tornero y construir todo prolijamente para que la estructura pudiera funcionar de manera armónica.

La obra fue montada en dos instancias bastante disímiles contextualmente. La primera fue frente al mar, en Tornamesa Barón, donde el flujo de transeúntes no es tan alto, ya que es un lugar de paso más que de estancia permanente. Aquí, la instalación contrastaba con el azul horizonte del mar, que se iba desdibujando con el celeste del cielo, y los *Sonotropos*, en su verticalidad, resaltaban y se transformaban en unos extraños entes giratorios que producían tonos constantes y generaban un estado de trance. El viento de ese día era poco, lo que los hacía girar menos. Esto no significó que no funcionasen como se esperaba. El giro era más pausado y el tono, más largo, entregando una atmósfera meditativa y calma de contemplar: un momento inmersivo a nivel sonoro.

La segunda instancia se realizó en el Parque Cultural de Valparaíso, un día sábado por la tarde. Este es un lugar recreativo frecuentado en su mayoría por familias, niños y jóvenes, por lo que el flujo de gente es bastante amplio y la estancia es larga y colectiva. Lo elegí por el fuerte viento que lo caracteriza al estar en la cima del cerro. Así, las corrientes hacían que las estructuras se movieran más rápido, generando un canto más oscilante y de mayor frecuencia, y alejándose totalmente de los estados de trance y meditación de la oportunidad anterior. En contraste, se generó una curiosa y extraña comunicación con las personas, ya que muchos se acercaban llamados por el giro veloz de la instalación, relacionándose con ella, bailándole y haciendo interactiva una obra no pensada con estos fines.

Lo interesante en estas diferencias radica en apreciar cómo una obra está en constante proceso, percibir el continuo movimiento que posee fenomenológicamente su significación al estar en relación con diferentes espacios y temporalidades, en diálogo directo con la colectividad. No solo lo que se plantea una como artista, como observadora o como ser reflexivo es lo que determina un concepto, si no que este está abierto y la obra muta y se completa en un ciclo al estar en contacto con el otro; cuando nace, se presenta al mundo y es capaz de ver la luz.

—

Sonotropos is a series of sculptures that work through the force of the wind. This force drives the rotation of each piece, giving rise to the sound of feedback that we can perceive as a translation of this eolic energy into song.

A poetic-sonic language is established in this transfer of dimension, spatiality and temporality. The wind in the shape of sound that sings to us in the shape of feedback.

During the residency in Valparaíso I was dedicated to assembling the circuits, dealing with the unpredictable and constant problems of electronics, assembling the parts, looking for a lathe workshop and assembling everything neatly so that the structure could work harmoniously.

The work was exhibited in two quite contextually dissimilar settings. The first was in front of the sea, in Tornamesa Barón, where the flow of passersby is not so high, since it is a place of passage rather than of permanent stay. Here, the installation contrasted with the blue horizon of the sea, which was blurring with the blue skies, and the Sonotropos, in their verticality, stood out and transformed themselves into strange spinning entities that produced constant tones and generated a trance-like state. The wind of that day was soft, which made them spin less. This did not mean that they did not work as expected. The turn was slower and the tone was longer, delivering a meditative and calm atmosphere to contemplate: an immersive moment from a sonic perspective.



The second exhibit was held in Parque Cultural de Valparaíso, one Saturday afternoon. This is a recreational place frequented mostly by families, children and young people, so the flow of people is quite ample and their permanence is longer and collective. I chose it because of the strong wind that characterizes it, being on the top of the hill. Thus, the air currents made the structures move faster, generating a more oscillating and frequent song, moving away completely from the trance and meditative states of the previous opportunity. In contrast, a curious and strange communication with people generated, as many approached summoned by the fast spin of the installation, interacting with it, dancing and turning it interactive, in spite of it not having been designed for that purpose.

An interesting aspect of these differences lies in appreciating how a work is in constant process, perceiving the continuous movement that phenomenologically has its significance when being in interaction with different spaces and temporalities, in direct dialogue with the community. Not only what one considers as an artist, as an observer or as a reflective being is what determines a concept, but that the work is open and mutates and is completed in a cycle by being in contact with the other; when it's born, introduces itself to the world and is capable of seeing the light.



JULIEN CLAUSS

FRANCIA

PLAYING WITH RADIO FIELD AS A CHESS GAME

Mi intención para el taller de las Residencias de Formación fue fusionar los problemas estéticos de la instalación sonora en el espacio público y los aspectos técnicos de interferencia o codificación con transmisores FM de baja potencia.

Con los participantes, comenzamos configurando la transmisión básica de radio utilizando un transmisor y explorando el espacio sonoro para medir su rango de cobertura en diferentes lugares y posiciones. Aumentamos el número de transmisores y, de esta forma, también las posibilidades de permutación: diferentes transmisores en la misma frecuencia con las radios moviéndose dentro del área; diferentes transmisores en diferentes frecuencias con la radio estática escaneando la banda, y así sucesivamente. Realizamos algunas improvisaciones con las radios, pensando en cómo usarlas como instrumento musical, moviéndolas, cambiando el volumen o la sintonía para modelar el sonido con distintos timbres y dinámicas.

El segundo paso fue practicar con estos simples formatos en la calle. Construimos una línea de transmisores de 200m y pasamos a través de las diferentes transmisiones con una radio portátil. O, al contrario, con la radio en el piso y los transmisores en la mano, atentos a su volumen (intensidad) para mantener la transparencia del espacio sonoro y poder escucharlos a todos desde un lugar.

Después de algunos días tocando en la ciudad "real", Fernando nos propuso realizar la *performance* del taller en el Parque Cultural. La antigua cárcel, con su oscura capa histórica, es ahora un espacio dedicado a las artes con un jardín tranquilo, lleno de familias y niños jugando. Decidí pensar nuestra intervención en resonancia con su actividad actual, en lugar de sumergirnos en sus cargas y pasado violento. Al comenzar con

la idea del juego, tuve un recuerdo de personas jugando con un ajedrez gigante en un parque público a orillas del lago Lucerna, en Suiza, y decidí inventar una forma de tocar la radio tan lenta y estratégicamente como un juego de ajedrez.

La idea fue realizar una *performance* de lenta evolución y construir espacios sonoros estables que cambiaran continuamente. Busqué cómo construir un área con un contorno claramente definido por el sonido, sin ningún elemento visual que delimitara el espacio. Mi objetivo fue construir un espacio que se hiciese cargo del entorno sonoro, en el que los sonidos viajaran de afuera hacia adentro y viceversa. ¿Cómo puede un espacio acoger todo el sonido ambiental y mantener suficiente especificidad para existir?

Decidí reproducir frecuencias puras para construir esta transparencia sonora sin cubrir el entorno acústico del lugar, y definí las reglas del juego de la siguiente manera:

Preparación:

- Afinar 6 ondas sinusoidales para conformar un grupo armónico y grabarlas por separado pista por pista.
- Construir 6 transmisores + reproductor de MP3 + batería de 12V.
- Transmitir un archivo de sonido en bucle en cada transmisor.
- Sintonizar los 6 transmisores de baja potencia en la misma frecuencia (108Mhz).
- Sintonizar 10 radios portátiles en la misma frecuencia (108 Mhz).

Performance:

- Elegir un lugar en el centro cultural.
- Encender la radio (volumen medio) y el transmisor.
- Extender las 10 radios en el piso.
- Sentarse en los bordes del área

- Uno tras otro, colocar o mover cuidadosamente un transmisor en el área para cubrir / descubrir algo de radio con el sonido de este transmisor.
- Buscar una configuración con una fuerte reactividad con un pequeño desplazamiento del transmisor
- Escuchar cómo cambia constantemente el campo de sonido.
- Cambiar de lugar cada 30 minutos, mientras la radio y el transmisor todavía están sonando entre los movimientos.

—

My intention for the workshop was to merge the aesthetic problems of sound installation in public space and technical aspects of interference or scrambling with low power FM transmitters.

We started with the participants setting up basic radio transmission with one transmitter and exploring the sonic space to measure the range covered in different places and transmitter positions. We push up the number of transmitters, and so the possibilities of permutation: different transmitters on the same frequency with radios moving inside the field; different transmitters on different frequencies with static radio scrambling the band, and so on. We played some improvisations with radio, thinking of how to use it as a musical instrument, by moving it, turning the volume or the tuning to shape sound by timbre and dynamics.

The second step was to practice these small forms in the street. Building a 200m line of transmitters and walking thru the different broadcasts with a portable radio. Or the opposite, with the radio on the floor and the transmitters hand, staying focused on its level so as to keep transparency in the sound space and be able to listen to all of them at the same time from one place.

After some days playing in the «real» city, Fernando proposed us to play the workshop performance in the Cultural Park. The old jail with its dark historical layer is now an art place with a quiet garden, full of family and children playing. I decide to think about our intervention in resonance with the present activity of that place, instead of diving into the burden and violent past. When starting with the idea of game, I had a flashback of people playing giant chess game in public parc border to the lac in Luzerne in Switzerland, and decided to invent a way to play radio as slowly and strategically as a chess game.

The idea was to play a slow evolving performance, and to build stable sound spaces that continuously change. I searched how to build some area with a contour clearly defined by sound, without any visual element to delimit the space. My goal was to build sound space which deals with the sound environment, in which sound travels from outside to inside and vice versa. How can a space welcoming all environmental sound maintain enough specificity to exist?

I decided to play pure frequencies to build this sound transparency without covering the sound environment of the place, and defined the game rules as follow:

Preparation:

- *Tunning 6 sine wave to realize an harmonic cluster, and recording them separately track by track.*
- *Building 6 transmitters + MP3 player + 12V battery pack.*
- *broadcasting one sound file in loop on each transmitter.*
- *Tuning the 6 low power transmitter on the same frequency (108Mhz).*
- *Tuning 10 portable radio on same frequency (108 Mhz).*

Play:

- *Choosing a place in the cultural center.*
- *Turning on radio (mid volume) and transmitter.*
- *Spreading the 10 radio on the floor*
- *Sitting in the border of the area.*
- *One after the other, placing or moving carefully a transmitter in the area to cover/ uncover some radio with this transmitter's sound.*
- *Looking for configuration with strong reactivity with tiny transmitter displacement.*
- *Listening how the sound field constantly changes.*
- *Changing place each 30 mn , while radio and transmitter are still playing during movements.*

TESSERACT: LIVE ON MODULAR SYNTH SPATIALIZED IN SITU

En Tornamesa Barón realicé una *performance* que utilizó el sonido como un volumen espacial, dándole forma dentro de una arquitectura y luego escuchando cómo retornaba filtrado por la misma.

Justo detrás de la playa, la antigua maestranza es un edificio largo con algunos viejos vagones estrellados en su interior. La arquitectura de hormigón vacía es cruda. Hay muchas aberturas en el techo, que dotan al edificio de una acústica sorprendentemente clara. Las dos paredes opuestas, separadas por 80 m, crean un amplio eco reverberante. Esta distancia y sus consecuencias acústicas fueron el punto de partida de mi *performance*.

Decidí jugar en medio de esta larga distancia. Coloqué un altavoz de megafonía a cada lado, apuntando hacia el centro, y dos parlantes enfrentados a la pared que daba a mi espalda. El altavoz producía un sonido característico con muchos medios, y mucha coloración agregada por el edificio. Por su parte, los parlantes generaban un sonido indirecto, que se escuchaba solo por su reflexión contra el muro.

Comencé la *performance* reproduciendo solamente sonidos de prueba (utilizados como una eco-sonda para probar y medir la calidad acústica de un espacio):

Primero, algunos *clicks* fueron reproducidos solo por uno de los altavoces. En medio del edificio, se escuchaba como si dos altavoces estuvieran sonando de manera alternada. Al moverse, el público asistente podía descubrir que solo uno estaba sonando con poderosos cambios entre cada extremo: desde el lado del altavoz en reproducción, el primer *click* es puro, completado por el eco medio segundo después, debido a los 160 m de viaje de ida y vuelta dentro del recinto.

En el otro lado escuchamos un sonido 100% reverberado, develando la melodía presente en la acústica del edificio.

Progresivamente, agregué el segundo altavoz a la mezcla y luego los parlantes del piso: el *click* de estos era más fuerte, con más frecuencias graves, donde también fue relevante el sonido nativo del parlante. Esta secuencia de *clicks* nos permitió escuchar claramente algo de acústica en bruto, como si se abriese una puerta entre los fenómenos acústicos y el dispositivo técnico conformado por el edificio y los parlantes.

Desde este punto en adelante, empecé a agregar algo de ruido blanco, lo que produjo una excitación acústica del edificio completamente diferente: reveló la dimensión espectral de su arquitectura. Generé un sonido que se movía de un lado a otro en el espacio, añadido a la pista del *click* que estaba cambiando con una irregularidad pulsante. Empecé a filtrar el ruido y a construir una compleja estructura de sonido cinético dentro del edificio.

Para completar la excitación del edificio, agregué frecuencias puras y algunos efectos para dar forma a un *cluster* armónico y resonante, conteniendo todas las capas precedentes.

Cuando el espacio estuvo completamente invadido por sonidos, frecuencias y artículos sonoros viajando aleatoriamente de lado a lado, bajé el volumen de cada capa lentamente, para así aterrizar esta enorme masa sonora en el suelo, en un silencio cargado por el espacio animado.

—

This performance I made in Tornamesa Barón, worked with sound as a spatial volume, shaping it within an architecture and listening back to how it had been filtered by it.

Just behind the beach, the old train yard is a long building with some old crashed wagons bored inside. The empty concrete architecture is raw. There were a lot of openings in the roof, which confer the building with a surprisingly clear acoustic. The two opposite walls, separated by 80 m, create a wide reverb-echo. This distance and its acoustic consequences were the starting point of my performance.

I decided to play in the middle of the long distance. I placed a horn speaker on each side, directed to the center, and two powered wedges facing the wall on my back. The horn produced a mid characteristic sound, with a lot a coloration added by the building. The two wedges produced an indirect sound, heard only thru its reflexion against the wall.

I started the performance by playing only test sounds (used as echo sounder to test and measure the acoustic quality of a space):

First some clicks were played only by one horn speaker. In the middle of the building, it sounded like two speakers playing alternatively. By moving, the audience could discover that only one is playing with a powerful changes between each side: from the playing speaker side, the first click is pure, completed by the echo half a second later, due to the 160 m of travel back and forth inside the building. On the other side we listen to a 100% reverberated sound, unveiling the tune of the building's acoustics.

I progressively added the second horn speaker into the mix, then the wedges on the floor: the click of these speaker was louder, with more bass frequencies, and also being relevant the native sound of the speaker. This sequence of clicks allowed us to listen to some raw acoustics very clearly, las if a door opened up between the acoustic phenomena and the technical device formed by the building and the speaker

From this point on, I started to add some white noise, which produced a completely different excitation of the building's acoustics: it revealed the spectral dimension of its architecture. I generated a wave that traveled from side to side, added to the click track which was changing with some pulsating irregularity. I started to filter the noise and build a complex kinetic sound structure inside the building.

To complete the excitation of the building, I added pure frequencies and some FX to shape an harmonic and resonant cluster, containing all the precedent layers.

When the space was completely filled by sound, frequencies and sound articles travelling randomly from side to side, I faded out all the layers very slowly to land the huge sound mass on the floor, in a silence charged by the animated space.



ÁNGEL SALAZAR

ECUADOR

RESIDENCIAS DE FORMACIÓN

Luego de postular a la convocatoria para las Residencias de Formación del XII Festival Tsunami, formé parte de un grupo de diez becados provenientes de diversas ciudades de Chile y de otros países como Cuba, Bolivia y Brasil.

Durante trece días participamos activamente, casi a tiempo completo, de dos talleres sobre tecnología y artes sonoras. Los artistas a cargo fueron Félix Blume (México/Francia), con *Re-componer el Paisaje: grabación de campo, identidad sonora y activación en el espacio público*, y Julien Clauss (Francia), quien impartió *Radiotransmisión Experimental: componer con múltiples operadores de FM en el espacio público*.

Desde el primer encuentro con Félix, me di cuenta que, más allá de un taller común, se trataba de un laboratorio experimental y abierto a transformarse según nuestras propuestas, donde el aprendizaje se daba mediado por la experiencia. Posteriormente a dialogar sobre varios tópicos relacionados al paisaje sonoro y su composición, realizamos ejercicios de escucha activa y grabación de campo en el Parque Italia, lugar que se convirtió en nuestro principal terreno de exploración.

La consigna se reveló en el proceso: "recomponer" el paisaje significó, entonces, utilizar la escucha activa para encontrar la sonoridad que nos diera un sentido particular del espacio y que, al capturarla, pudiéramos manipularla para devolverla de distintas maneras. En concreto, grabamos, editamos y generamos una producción colectiva, que fue experimentada nuevamente en el parque, lo que se convirtió en el objetivo del taller. Como resultado, compusimos un circuito para recorrer a pie que nombramos *Esto no es Italia*, creado por medio de la aplicación de Radio Aporee.

Por su parte, Julien trabajó con nosotros el uso de las transmisiones de FM de radio, convirtiendo transmisores y radios portátiles en potentes instrumentos para la creación de lenguajes y experiencias sonoras con el entorno. Aunque ninguno de los residentes teníamos experiencia con el uso de radiofrecuencias, pudimos comprender fácilmente los conceptos básicos para empezar a trabajar.

Dada la naturaleza de la herramienta, desde un principio fue necesario salir al espacio público para realizar diferentes pruebas y experimentos con radios y transmisores. A través de los ejercicios, llegábamos a resultados interesantes sobre la posibilidad de transmitir sonidos en lugares abiertos, debido a que siempre existen factores del entorno que se convierten en variables impredecibles.

Julien nos propuso armar una *performance* utilizando radios, espacio y movimiento, por lo que luego de discutir varias ideas, coincidimos en generar sonidos que serían enviados por cada transmisor a los receptores en la misma frecuencia, convirtiendo las radios en fuentes sonoras móviles.

Como residentes, el último día del festival, tuvimos la oportunidad de presentar esta *performance* en el Parque Cultural de Valparaíso, que consistió en activar el espacio a partir de una suerte de composición sonora basada en las variaciones generadas por los movimientos de las radios con respecto a los transmisores. Así, exploramos las posibilidades que una acción experimental y efímera nos podía entregar.

Más que conocimientos, ambos talleres nos permitieron valorar el espacio público como entorno sonoro y considerar sus posibilidades de reflexión e intervención, experiencias a las que se sumaron las jornadas en que asistimos a las exhibiciones, conciertos y acciones del festival por las calles de Valparaíso.

—

After applying to the XII Tsonami Festival's Formation Residencies Open Call, I became part of a group of ten scholarship holders from various cities in Chile and other countries such as Cuba, Bolivia and Brazil.

For thirteen days we participated actively, almost full time, in two workshops on technology and sound arts. The artists in charge were Felix Blume (Mexico / France), with Re-componer el Paisaje: grabación de campo, identidad sonora y activación en el espacio público, and Julien

Clauss (France), who taught Radiotransmisión Experimental: componer con múltiples operadores de FM en el espacio público.

From the first meeting with Felix on, I realized that, beyond a common workshop, this was an experimental laboratory and open to be transformed according to our proposals, where learning was mediated by experience. After discussing several topics related to soundscape and its composition, we performed active listening and field recording exercises in Parque Italia, a place that became our main field of exploration.

A catchphrase was revealed in the process: "recomposing" the landscape meant, then, using active listening to find the sound that gave us a particular sense of the space so that, through capturing it, we could then manipulate it and return it in different ways. Specifically, we recorded, edited and generated a collective production, which was experienced again in the park, that



became the objective of the workshop. As a result, we composed a walk-through circuit that was named Esto no es Italia, created by means of the Radio aporee app.

On his behalf, Julien worked with us on the use of FM radio transmissions, turning transmitters and portable radios into powerful instruments of language and sound experience creation as related with its surroundings. Although none of the residents had experience with the use of radio frequencies, we could easily understand the basics as to start working.

Given the nature of the tool, from the beginning it was necessary to go out to public space and perform different tests and experiments with radios and transmitters. Through the exercises, we reached interesting results regarding the possibility of transmitting sounds in open places, because there are always environmental factors that become unpredictable variables.

Julien proposed putting together a performance using radios, space and movement, so after discussing several ideas, we agreed on generating sounds that would be sent by each transmitter to the receivers on the same frequency, turning the radios into mobile sound sources.

As residents, on the last day of the festival, we had the opportunity to present this performance at Parque Cultural de Valparaíso, which consisted in activating this space through a type of sound composition based on variations generated by the movement of the radios with regards to the transmitters' position. Thus, we explored the possibilities that an experimental and ephemeral action could yield.

More than knowledge, both workshops allowed us to value public space as a sonic environment and consider its possibilities for reflection and intervention, experiences to which we could add the days attending exhibits, concerts and actions of the festival through the streets of Valparaíso.



SEBASTIÁN REY Y ARIEL FLORES

ARGENTINA

LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN SONORA Y PROCESOS COLECTIVOS DE ESCUCHA

Hace tiempo venimos trabajando con dispositivos sonoros de construcción artesanal, utilizando sensores piezoeléctricos, basura y circuitos electrónicos, por lo cual para el laboratorio pensamos en algo que estuviese alineado con los artefactos y métodos que solemos utilizar.

Al llegar a Valparaíso y entrar en contacto con artistas del festival, conocimos los dispositivos empleados por Florencia Curci y Javier Bustos, llamados Prótesis de Escucha Tentacular (PET). De inmediato, nos dieron ganas de incorporarlos, entendiendo el festival como un encuentro de flujos de información y posibles modos de hacer. Creemos que estos espacios de confluencia e intercambio deben constituirse como una forma de trabajo común, donde las búsquedas propias y las de otros se configuren en torno a una sinapsis colectiva, ya que es a partir de la interacción que logramos llegar a lugares que no hubiéramos alcanzado individualmente. Como dice Walter Benjamin: *“Todo aquello que se está pensando tiene que ser incorporado al instante, a cualquier precio, al trabajo que uno está haciendo”*.

Al profundizar en las posibilidades de uso de las PET, descubrimos que podíamos trabajar con ellas a partir de uno de los objetivos del laboratorio, que buscaba el despliegue de procesos de escucha colectivos. Esta herramienta nueva, además de tener características muy similares a los sensores piezoeléctricos (aquellos que nombramos junto a Leonello Zambon como sonidos táctiles), presenta como ventaja que no requiere de equipamiento eléctrico, facilitando la labor con grupos numerosos de niñas y niños.

Los laboratorios tuvieron lugar en el Parque Cultural de Valparaíso. El primer día notamos que la acústica de las aulas no era la más adecuada para nuestro trabajo y solicitamos que las jornadas se realizaran en la huerta comunitaria del espacio, un lugar grande, lleno de árboles, flores y pájaros. Fue allí donde llevamos a cabo diferentes tipos de experiencias: construcción de dispositivos para escuchar, escaneos sonoros, mapas, invención de nombres para los sonidos, juegos de adivinanza de sonidos con los ojos vendados, un programa de radio acústico, etc.

De esta manera, las dinámicas en el espacio público de la huerta y lo llamativo de las PET hicieron que muchos transeúntes se acercaran a preguntar qué estábamos haciendo, por lo que las y los participantes se volvieron guías de la actividad, presentando las prótesis y proponiendo modos de escucha.

Como cierre del laboratorio, programamos un encuentro abierto donde compartir las experiencias y los descubrimientos con las familias. Así, desarrollamos procesos de escucha con las niñas y los niños como protagonistas y guías, y las familias como participantes activos, que se dejaron conducir a ciegas por todo el predio. Trocando los roles tradicionales de los núcleos familiares y abriendo espacios de escucha que consideramos valiosísimos, redefinimos un uso posible de las PET como Prótesis de Escucha Familiar.

Por último, destacamos la importancia de poder disponer de un espacio-tiempo como es la inmersión en el Festival Tsonami, ya que nos permite profundizar en nuestras pesquisas, interactuar con pares, investigar, probar, escribir, errar, volver a probar y, fundamentalmente, jugar, jugar y jugar. La experiencia de los laboratorios de investigación sonora para niñas y niños desarrollada durante el festival nos transformó profundamente y nos dio la posibilidad de ampliar los horizontes de nuestras búsquedas sonoras.

—

For some time we have been working with DIY sonic devices, using piezoelectric sensors, garbage and electronic circuits, so for this laboratory we programmed something aligned with the devices and methods we usually employ.

Upon arriving in Valparaíso and getting in touch with the artists of the festival, we got to know the devices used by Florencia Curci and Javier

Bustos, called Tentacular Listening Prosthetics (PET). Immediately, we desired to incorporate them, understanding the festival as a meeting of information flows and possible ways of doing. We believe that these spaces of confluence and exchange should be constituted as a common way of working, where our own pursuits and those of others are configured around a collective synapse, since it is from interaction that we manage to reach places that otherwise would not have been possible individually. As Walter Benjamin says: "Everything that is being thought has to be incorporated instantly, at any cost, into the work one is doing."

By delving into the possibilities of using PET's, we discovered that we could work with them based on one of the objectives of the laboratory, which pursued the deployment of collective listening processes. This new tool, in addition to having very similar characteristics to piezoelectric sensors (what we named along with Leonello Zambon as



tactile sounds), presents an advantage since it does not require electrical equipment, expediting the work with bigger groups of girls and boys.

The laboratories took place in Parque Cultural de Valparaíso. The first day we noticed that the acoustics of the assigned room were not the most appropriate for our type of work, so we requested that the sessions be held in the community garden instead, a large place, full of trees, flowers and birds. It was there that we carried out different types of experiences: construction of listening devices, sound scans, maps, inventing names of sounds, blindfold sound guessing games, an acoustic radio program, etc.

In this way, the dynamics within the public space of the garden and the striking aspect of the PET's made many passers-by approach and ask us what we were up to, in this regard the participants became guides of the exhibit, presenting the prostheses and proposing different listening modes.

As a closing event for the laboratory, we scheduled an open meeting in which we could share the experiences and discoveries with our families. Thus, we developed listening processes with girls and boys as protagonists and guides, and families as active participants, who allowed themselves to be guided blindly throughout the property. Swapping the traditional roles within the family nuclei and opening up listening spaces that we consider invaluable, we redefined a possible use of the PET's as a Family Listening Prosthesis.

Finally, we highlight the importance of being able to have a space-time such as the immersion provided by the Tsonami Festival, for it enabled us to further our research, interact with peers, investigate, test, write, make mistakes, retest and, fundamentally, play, play and play. The experience of the sound research laboratories for girls and boys developed during the festival profoundly transformed us, granting us the possibility of broadening the horizons of our sonic enquiries.



LEANDRO PISANO

ITALIA

ALTERIDADES DE LO INVISIBLE

Alteridades de lo invisible fue una propuesta de investigación y creación que buscó trabajar la alteridad de las voces en el arte sonoro con foco en el hemisferio austral y suramericano. La idea era desarrollar prácticas artísticas localizadas, situadas, involucrando los paisajes, los lugares y las geografías urbanas de Valparaíso.

Dentro de este contexto, el concepto de “alteridad” se consideró en un doble sentido: por un lado, la diferencia de las prácticas de arte sonoro no “mapeadas” en el hemisferio occidental-anglosférico y la posibilidad de interrogar los paradigmas políticos, culturales y estéticos que han producido la periféricización de las voces en el Sur global y, específicamente, en el ámbito sudamericano; y por el otro, la distinción del sonido como un dispositivo crítico capaz de dejar emerger lo que normalmente es “invisible” a los ojos, con referencia concreta a los procesos materiales generados por el capitalismo en los entornos urbanos contemporáneos y a las diferencias y los procesos subalternos en términos de raza y género.

El proyecto se realizó a través de una microresidencia de 10 días para tres artistas de países latinoamericanos diferentes: Alma Laprida (Argentina), Giuliano Obici (Brasil) y David Velez (Colombia). La propuesta consistió en desarrollar creativamente las prácticas de escucha en relación con los espacios ocultos de la ciudad, entendidos como entornos performativos de personas, objetos, códigos y prácticas.

Finalmente, los trabajos fueron presentados al público en forma de instalaciones y *performances*, en una exposición que se mantuvo a lo largo del Festival Tsunami al interior del subterráneo de CasaPlan, espacio de producción y difusión de artes visuales.

Lo que resultó más interesante en esos días de trabajo fue la disposición de los artistas a entrar en el tejido de la ciudad, sumergiéndose en sus espacios, construyendo relaciones y estableciendo dinámicas de participación que serán descritas a continuación, según las obras exhibidas en la muestra.

Junto con Fernando Godoy, quien fue el co-curador de la exposición, decidimos invitar a estos tres artistas precisamente debido a esta capacidad en común, un potencial relacional que hace visible la propiedad asociativa del sonido.

En *Deconstrucción inconclusa*, obra de David Velez y Luis Rodríguez Carmona, el espacio sonoro se convirtió en un contexto en el que, por medio de la transcodificación de varios idiomas, se confundieron los límites performativos entre artista y público, entre el sonido de la ciudad y su voz, generando un ambiente híbrido y aumentado.

En *Dissimulation - Alteridades del intensivo*, de Giuliano Obici, la instalación y el tema de la exposición se vincularon precisamente mediante la dimensión participativa del grupo de trabajo, el cual creó una serie de microacciones sonoras en el espacio público utilizando dispositivos móviles, construyendo una geografía imaginaria producida por cruces corporales y trayectorias postdigitales.

Por último, *Una perturbación del aire que se propaga*, proyecto de Alma Laprida, buscaba generar cuestionamientos sobre las formas de regulación de algunos espacios acústicos de la ciudad, infiltrándolos a través de acciones acústicas sutiles para materializar los mecanismos imperceptibles del control político, religioso y social.

Estas fueron tres intervenciones en las que el sonido se manifestó como un dispositivo capaz de introducir elementos de perturbación, de alteridad, con respecto a las jerarquías sensoriales y fenomenológicas que regulan nuestras relaciones con lo que nos rodea. Así, las obras definieron un horizonte complejo en que la imaginación se convirtió tanto en un elemento potente de construcción a nivel individual y colectivo como de reapropiación de los espacios de la ciudad.

—

Alteridades de lo invisible was a research and creation proposal that worked with the otherness of voices in sound art, with particular focus on the South American hemisphere. The idea was to develop localized, site-specific artistic practices, involving the landscapes, places and urban geographies of Valparaíso.

Within this context, the concept of "otherness" was considered in a double sense: on the one hand, the difference in the "unmapped" sound art practices within the western-anglospherical hemisphere and the possibility of interrogating political, cultural paradigms and aesthetics that have produced the peripheralization of voices in the global South and, specifically, in the South American sphere; and on the other, the perception of sound as a critical device capable of bringing forth what is normally "invisible" to the eyes, with concrete reference to the material processes generated by capitalism in contemporary urban environments and to the differences and subordinate processes in terms of race and gender.

The project was carried out through a 10-day micro-residence for three artists from different Latin American countries: Alma Laprida (Argentina), Giuliano Obici (Brazil) and David Velez (Colombia). The proposal consisted in creatively developing listening practices in relation to the hidden spaces of the city, understood as performative environments of people, objects, codes and practices.

Finally, the works were presented to the public in the form of installations and performances, in an exhibition that was held throughout the Tsonami Festival inside CasaPlan's basement, a space for the production and dissemination of visual arts.

What was most interesting in those days of work was the willingness of artists to infiltrate the fabric of the city, immersing themselves in its spaces, building relationships and establishing dynamics of participation, as described below, according to the works exhibited in the exhibition.

Together with Fernando Godoy, who was the co-curator of the exhibition, we decided to invite these three artists precisely because of this common ability, a relational potential that makes the associative property of sound visible.

In Deconstrucción inconclusa, the work of David Velez and Luis Rodríguez Carmona, the sound space became a context in which, through the transcoding of several languages, the performative boundaries between artist and public were confused between the sound of the city and his voice, generating a hybrid and augmented environment.

In Dissimulation - Alteridades del intensivo, by Giuliano Obici, the installation and theme of the exhibition were linked precisely through the participatory dimension of the work group, which created a series of sonic microactions in public space using mobile devices, building an imaginary geography produced by corporal intersections and postdigital trajectories.

Finally, Una perturbación del aire que se propaga, Alma Laprida's project, sought to generate questions about the types of regulation of some of the city's acoustic spaces, infiltrating them through subtle acoustic actions to materialize the imperceptible mechanisms of political, religious and social control.

These were three interventions in which sound manifested itself as a device capable of introducing elements of disturbance, of otherness, with respect to the sensory and phenomenological hierarchies that regulate our relations with our surroundings. Thus, the works defined a complex horizon in which the imagination became both a powerful element of construction on an individual and collective level as well as the reappropriation of urban spaces.



ALMA LAPRIDA

ARGENTINA

SONIDOS PARA PERTURBAR EL ORDEN SOCIAL

Una perturbación del aire que se propaga es una instalación sonora que se basa en una serie de intervenciones de guerrilla en bibliotecas e iglesias de Valparaíso. Tanto las salas de lectura de las bibliotecas como las iglesias son espacios públicos en los que el comportamiento social está reglado: son lugares donde se debe guardar silencio.

Las intervenciones consistieron en acciones individuales y piezas para ejecutarse colectivamente. Llevé zapatos de taco para interrumpir el silencio de las iglesias con mi transitar, mientras que en las bibliotecas, realicé sonidos mínimos que pueden encontrarse en una sala silenciosa. En ambos casos, se trataron de gestos sutiles que, al repetirse, se separaron del paisaje sonoro cotidiano de esos lugares.

¿Qué significa portar el cuerpo de una mujer dentro de la Iglesia católica en el contexto actual de crecimiento de los feminismos en toda Latinoamérica? Fui a La Catedral de Valparaíso acompañada por Pamela Cañoles, Mariana Carvalho, Florencia Curci y Andrea Rioseco, artistas del festival. Todas portamos zapatos con taco o cascabeles atados a nuestros tobillos. La misa giró en torno a la figura de la mujer embarazada, y el cura habló en contra de la influencia en el Congreso del movimiento LGBT (utilizó la expresión “contra-natura”). Al terminar la misa y los cánticos, las performers nos levantamos de nuestros bancos y comenzamos a recorrer las naves de la iglesia en una marcha ruidosa de pasos de mujeres. La intervención duró un par de minutos, y terminó cuando alguien apagó la luz para invitar a retirarnos.

También realicé intervenciones en solitario en la Iglesia de las Carmelitas y en la Iglesia Inmaculada Concepción de María. En la primera, me recibieron

amablemente, me dieron una visita guiada personalizada y me invitaron a volver cuando quisiera. En la segunda, irrumpí en un funeral de borrachines. La apertura a la comunidad en estas dos últimas parroquias me hizo pensar acerca del lugar del cristianismo en las clases populares, y en las diferencias entre las iglesias que tienen las puertas abiertas al pueblo y las que no.

A la Biblioteca Santiago Severín me acompañaron los artistas Rodrigo Toro, Giuliano Obici y Peter Gossweiler. Juntos interpretamos una pequeña pieza para salas de lectura de bibliotecas que compusimos junto a Tomás Cabado hace unos años, que se basa en realizar gestos que pueden, eventualmente, escucharse en estos espacios: garabatos realizados con bolígrafos, toses, papeles de caramelo, tintineos de llaves, sonidos de monedas. Es una pieza lo suficientemente larga como para que los trabajadores de la biblioteca se den cuenta de que está ocurriendo algo fuera de lo común y suficientemente corta como para que, cuando eso ocurra, se termine.

También intervine en solitario la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Mientras los trabajadores del lugar me observaban arrugar papeles sobre las mesas, yo me preguntaba sobre el rol del Estado y los servicios públicos: durante mi estadía en Valparaíso, la Biblioteca Severín estuvo varios días en paro por reclamos salariales, y la Biblioteca del Congreso tiene escasos horarios de apertura al público.

Recopilé las grabaciones de esas acciones. Coloqué decenas de parlantes obtenidos de la feria de las pulgas de Avenida Argentina –junto a otros proporcionados por Tsonami– sobre dos puertas verdes que conseguí de una demolición y que se convirtieron en mesas, y reproduje esos sonidos

a través de ellos. Los objetos que anteriormente fueron los desechos de alguien conformaron los elementos físicos de la instalación sonora.

Activamos la obra junto a Giuliano Obici, David Velez y Peter Gossweiler en el subterráneo de CasaPlan, a partir de la interpretación en vivo de la pieza que realizamos en la Biblioteca Severín.

—

Una perturbación del aire que se propaga is a sound installation based on a series of guerrilla interventions carried out in libraries and churches of Valparaíso. Both the libraries' reading rooms and churches are public spaces in which social behavior is regulated: they are places where silence should be kept.

The interventions consisted of individual actions and of pieces that were to be executed collectively. I wore high heels to interrupt the silence of the churches with my transit, while in the libraries, I made tiny sounds that can usually be heard in a silent room. Both situations, employed subtle gestures that, when repeated, became separated from the daily soundscape of these places.

What does it mean to carry a woman's body inside a Catholic Church under the current context of growing feminisms throughout Latin America? I went to Valparaíso's Cathedral along with Pamela Cañoles, Mariana Carvalho, Florencia Curci and Andrea Rioseco, artists of the festival. We all wore shoes with heels or bells attached to our ankles. The theme of the mass revolved around pregnant women, with it's priest speaking against the



influence the LGBT movement had in Congress (he used the expression "counter-nature"). At the end of the mass and its chants, the performers got up from our benches and began wandering through the church's aisles, in a noisy march of women's steps. The intervention lasted a couple of minutes, and ended when someone turned off the light, inviting us to leave.

I also carried out solo interventions in Las Carmelitas Church and in Inmaculada Concepción de María Church. In the first one, they received me kindly, gave me a personalized guided tour and invited me to come back whenever I wanted. In the second, I busted into a drunkard's funeral. The openness to the community in these last two parishes made me think about the place of Christianity in the popular classes, and the differences between the churches that have their doors open to the people and those that don't.

In Biblioteca Santiago Severín I was accompanied by the artists Rodrigo Toro, Giuliano Obici and Peter Gossweiler. Together we interpreted a small piece for library reading rooms, that was composed in collaboration with Tomás Cabado a few years ago, based on performing gestures that can eventually be heard within these spaces: scribbles made with pens, coughs, candy papers, keys jingling, coins sounding. The piece is long enough for library workers to realize that something out of the ordinary is happening and short enough so it ends, when this occurs.

I also made a solo intervention in the Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. While the library workers watched me crumple papers on top of the tables, I wondered about the role of the State and public services: during my stay in Valparaíso, Biblioteca Severín was on strike for several days because of wage claims, and Biblioteca del Congreso has few hours open to the general public.

I collected the recordings of those actions. I placed dozens of speakers obtained from the flea market of Avenida Argentina - along with others provided by Tsonami - on top of two green doors that I got from a demolition site and transformed into tables, and played these sounds through them. The objects that were previously someone's waste conformed the physical elements of the sound installation.

I activated the piece together with Giuliano Obici, David Velez and Peter Gossweiler in CasaPlan's basement, based on the interpretation of the piece we had previously carried out in the Biblioteca Severín.



DAVID VELEZ

COLOMBIA

DECONSTRUCCIÓN INCONCLUSA

Alteridades de lo invisible es el nombre de la muestra a la que Fernando Godoy y Leandro Pisano me invitaron a participar dentro del Festival Tsonami 2018. La idea de Fernando y Leandro, con quienes he trabajado de manera cercana desde 2015, era explorar la práctica artística con sonido desde una perspectiva suramericana, de forma que pudiera establecer unas preguntas propias y un sentido estético autónomo e, incluso, marginal.

Para esta muestra era importante trabajar el contexto cultural de Valparaíso como un insumo de creación. Con este fin, meses antes de mi llegada a la ciudad, invité a colaborar a Luis Rodríguez Carmona, poeta porteño que trabaja desde 2017 con mi colega y artista sonoro, Felipe Rodríguez.

Con Luis intercambiamos textos e ideas, y decidimos realizar el proyecto en torno a su poema *Alrededor de las cinco de la tarde*, que hace referencia a un recogedor de latas que recorre Plaza Sotomayor hacia esas horas. Nuestro plan consistió en deconstruir la composición, buscando que el silencio actuara como una fuerza disruptiva que rompiera las estructuras de la sintaxis.

El primer paso fue grabar a Luis -con la colaboración de Tsonami- leyendo su poema en Plaza Sotomayor y dejando largos silencios entre las palabras, para que los sonidos del lugar se infiltraran, de alguna manera, en el poema. Por otro lado, desde Inglaterra, empecé a transcribir y a decodificar *Alrededor de las cinco de la tarde* a clave morse, explorando la noción de espacio, punto y línea como básicos, pero potenciales elementos performativos que pudieran abrir la obra a una interacción con el público. En ese momento nació la idea de un concierto que sirviera de instructivo para la obra y, posteriormente, apareció Alma Laprida, artista invitada a *Alteridades de lo invisible*, quien aceptó ser *performer* -junto a Luis y a mí- en la presentación inaugural.

Con estos elementos ya desarrollados, llegué a Valparaíso e, inmediatamente, me dirigí a Plaza Sotomayor para grabar. Aunque conocí este lugar en 2013, esta vez la experiencia fue diferente. El poema de Luis empezó a tomar vida y estas grabaciones se convirtieron en el trasfondo instalativo sobre las que todo lo demás ocurrió.

Ese mismo día me reuní con Luis, y el diálogo que empezó a la distancia se volvió cercano y afectuoso. A partir de estas conversaciones emergió un nuevo elemento: una máquina de escribir cuyos sonidos característicos entraron a interactuar con el código y clave morse, permitiendo un acercamiento intuitivo con el espectador a través de la acción de leer, interpretar, digitar y teclear.

Finalmente, el sonido de las latas del que habla el poema se materializó acústicamente por medio de un dispositivo muy primario, elaborado con un ventilador y unas latas de cerveza que producían un golpeteo sutil, pero perturbador e incisivo.

Con todos estos elementos, *Deconstrucción inconclusa* se develó en el sótano de CasaPlan como resultado de una metodología arbitraria y rigurosa. La obra, en su ejecución, fue una invitación a hacer sonar, a dibujar y a usar la hoja blanca desde el anonimato, y a escribir aquello que surge desde la experiencia; pero, principalmente, fue una pieza que habló de la potencia del arte, y de la poesía de crear con el propósito de autodestruir.

Durante mi estadia en Valparaíso, también pude conocer a Christian Castro, chef y propietario de restaurantes, quien está involucrado en el arte contemporáneo por medio de su proyecto, *Interno Undici*. Con Christian, quien vive entre Italia y Chile, empezamos a dialogar sobre comida, arte y sonido en los almuerzos del festival.

De estas conversaciones surgió la idea de realizar un concierto de cocina, similar a otros que he desarrollado, pero donde Christian buscaba hacer una crítica culinaria a las políticas neoliberales adoptadas por Chile en la década de 1970, bajo el devastador régimen de Augusto Pinochet.

Estas legislaciones ambientales y económicas dejaron a Valparaíso, ciudad costera, sin pesca, a partir de lo cual se gestó el concierto *Se lo comieron todo*, basado en un menú neoliberal. Así, la carta consistió en pescados, que previo al Golpe de Estado eran de acceso local, pero que actualmente deben importarse desde otras ciudades, y de ingredientes comprados en supermercados de cadena, los que han ido desplazando a los tradicionales mercados.

Este concierto fue un evento posterior al festival, donde Christian, Fernando y yo quisimos agradecer al equipo de producción con una obra inmersiva y multisensorial, llena de afecto, gratitud y generosidad.

Alteridades de lo invisible is the name of the exhibit to which Fernando Gody and Leandro Pisano invited me to participate within the Tsonami Festival 2018. Fernando and Leandro's idea, with whom I have worked closely since 2015, was to explore sound as an artistic practice from a South American perspective, so that it could establish its own questions and an autonomous and even marginal aesthetic sense.

An important aspect of this exhibition was to employ the cultural context of Valparaíso as a means of creation. To this end, months before I arrived in the city, I invited Luis Rodríguez Carmona to collaborate, a porteño poet who has been working with my colleague and sound artist Felipe Rodríguez, since 2017.

Luis and I exchanged texts and ideas, and then decided to elaborate the project around his poem Alrededor de las cinco de la tarde, which makes reference to an aluminum can gatherer that goes around Plaza Sotomayor at about this time of day.



Our plan was to deconstruct the composition, looking for silence to act as a disruptive force that shattered the structures of syntax.

The first step was to record Luis -with Tsonami's help- reading his poem in Plaza Sotomayor and leaving long silences between the words, so the sounds of the place could, in some way, infiltrate the poem. On the other hand, from England, I began transcribing Alrededor de las cinco de la tarde and decoding it to morse code, exploring the notion of space, point and line as basic, but potentially performative elements that could open up the work towards an interaction with its audience . At this point in time, the idea of a concert that served as instructive for the piece came to be; later, Alma Laprida, an artist invited to Alteridades de lo invisible, agreed to be a performer - along with Luis and me - in the inaugural presentation.

With these elements already developed, I arrived in Valparaíso and went immediately to Plaza Sotomayor to record. Although I had been in this place in 2013, this time the experience was different. Luis's poem began to come alive and these recordings became the installative background on top of which everything else took place.

On that same day I met with Luis, and the dialogue that began at a distance became close and affectionate. From these conversations a new element emerged: a typewriter whose characteristic sounds came to interact with the cypher and the morse code, allowing an intuitive approach with its audience through the actions of reading, interpreting and typing.

Finally, the sound of the cans alluded to in the poem, materialized acoustically through a very primary device, which consisted of a fan and

beer cans that produced a subtle, but disturbing and incisive sound.

With all these elements, Alteridades de lo invisible was unveiled in the basement of CasaPlan as a result of an arbitrary and rigorous methodology. The work, in its execution, was an invitation to make sound, to draw and to use the blank sheet anonymously, and write what arises from experience; but, mainly, it was a piece that talked about the power of art, and the poetry of creating with the purpose of self-destructing.

During my stay in Valparaíso, I also met Christian Castro, chef and restaurant owner, who is involved with contemporary art through his project, Interno Undici. With Christian, who lives between Italy and Chile, we talked about food, art and sound at the festival's lunches.

From these conversations the idea of holding a cooking concert arose, similar to others I have developed, but where Christian sought to make a culinary criticism of the neoliberal policies adopted by Chile in the 1970s, under the devastating regime of Augusto Pinochet.

These environmental and economic legislations left Valparaíso, a coastal city, without fishing resources. Taking this into account the concert Se lo comieron todo was designed, based on a neoliberal menu. Thus, this menu consisted of fish, which prior to the coup d'état was of local access, but currently must be imported from other cities, and ingredients bought in chain supermarkets, which have been displaced to the traditional markets.

This concert was a post-festival event, where Christian, Fernando and I wanted to thank the production team with an immersive and multisensory work, full of affection, gratitude and generosity.



GIULIANO OBICI

BRASIL

DISSIMULATION - ALTERIDADES DEL INTENSIVO

Crear una plataforma de intervención participativa con los recursos técnicos que las personas tienen, literalmente, a la mano: los teléfonos móviles. Fue a partir de esta consigna que surgió el proyecto *Dissimulation*. Parte del trabajo consistió en desarrollar un sistema que conectara los celulares a través de una red wifi local, donde los dispositivos fueran parte de un instrumento colectivo articulado. Cada persona estaría implicada en el resultado sonoro, al mismo tiempo que se integraría a un ambiente electroacústico participativo, dinámico, difuso, portátil y disimulado.

Paralelo al desarrollo técnico de la plataforma participativa, mi interés era realizar acciones que pudiesen romper el estado de aislamiento y disimulación proporcionado por el uso de dispositivos móviles en espacios colectivos.

Para llevar a cabo el trabajo, propuse un taller donde presenté la aplicación-instrumento e invité a los asistentes a ser parte de las acciones. Los sitios elegidos fueron lugares públicos o privados donde el uso de teléfonos celulares perteneciera a la ecología del espacio.

Las intervenciones fueron coordinadas a través de mi celular, que tenía la función de articulador. Desde mi teléfono controlaba y cambiaba los procedimientos que los participantes podían manejar, además de enviar instrucciones vía mensajes de texto.

Una de las acciones que realizamos durante el festival fue *Dissimulation*. Seis participantes dispersos por las mesas de la cafetería de CasaPlan grabamos sonidos del ambiente usando el micrófono del celular, para posteriormente reproducirlos a través de los altavoces. Las sonoridades se sumaban

y mezclaban con las propias del espacio, por lo que los clientes tardaron en darse cuenta de lo que estaba pasando.

Poco a poco, la perturbación del ruido comenzó a requerir más esfuerzo por parte de los consumidores para lograr enfocarse en sus actividades. En cierto momento, uno de ellos, sospechando, se llevó el teléfono a la oreja y miró a su alrededor intentando comprender si el dispositivo estaba sonando solo, como si hubiera sido *hackeado*. Cuando me percaté del nivel de la situación generada, cambié el tipo de sonido en todos los celulares. Por su parte, los participantes empezaron a reproducir otro conjunto de sonidos cortos y agudos que, gradualmente, se sincronizaron en secuencia. Así, en cuestión de segundos se hizo evidente que los aparatos eran parte de una acción colectiva coordinada.

Algunas personas en la cafetería se molestaron. La intervención terminó cuando el camarero, a pedido de un cliente, se acercó pidiendo que detuviera el ruido. Entonces, envié un mensaje a los activadores: “Uno a la vez, levántense. ¡Salgamos del café! Uno a la vez. Lentamente”. A medida que nos íbamos, fue bajando gradualmente el volumen de todos los dispositivos hasta que estuvimos en la acera.

La instalación *Alteridades del intensivo* fue activada en la galería de CasaPlan, durante la inauguración de la muestra colectiva *Alteridades de lo invisible*. En esta ocasión éramos nueve participantes y, además de grabar y reproducir, elegí usar aspectos visuales de los teléfonos, ya que la instalación aprovechaba la presencia sonoro-lumínica de varios monitores de computadora dispuestos en el piso, accionados por la

variación de corriente eléctrica a un *subwoofer*. En la intervención, las diferentes pantallas, teléfonos celulares y monitores formaron parte del mismo instrumento audiovisual.

Como en la acción anterior, estábamos dispersos en el espacio, por lo que el gesto común de empuñar un celular pasaba desapercibido. Nos notaron cuando ocurrió algún tipo de sincronización y secuencia entre los aparatos, y la activación fue más evidente cuando todos los participantes se posicionaron alrededor de la instalación. En ese momento, les escribí un mensaje de texto con la indicación de dejar los teléfonos en el piso, a un costado de las pantallas de computadora.

Los participantes cambiaron de roles y se convirtieron en espectadores de sus dispositivos. Entonces, las pantallas de los celulares realizaron un programa sincronizado en sonidos y colores,

y fui hacia el interruptor para encender la instalación. Todas las computadoras, teléfonos móviles y monitores de video entraron en el mismo flujo sonoro-luminico, en una danza coordinada de sonidos y tonalidades.

—

Create a platform of participatory intervention with technical resources that people literally have at hand: mobile phones. It was from this motto that the Dissimulation project emerged. Part of the work consisted of developing a system that would connect cell phones through a local Wi-Fi network, where the devices were part of an articulated collective instrument. Each person would be involved in the sonic result, while integrating into a participatory, dynamic, diffuse, portable and concealed electroacoustic environment.



Parallel to the technical development of the participatory platform, my interest was to carry out actions that could break the state of isolation and dissimulation provided by the use of mobile devices in collective spaces.

To carry out the work, I proposed a workshop where I presented the application-instrument and invited the audience to participate in the actions. The sites chosen were public or private places where the use of cell phones belonged to the ecology of space.

The interventions were coordinated through my cell phone, which had the function of articulator. From my phone I controlled and changed the procedures that participants could handle, in addition to sending instructions via text messages.

One of the actions we performed during the festival was Dissimulation. Six participants scattered across the tables of CasaPlan's cafe, recorded ambient sounds using the cellphone's integrated microphone, to later reproduce them through speakers. The sounds were superposed and mixed with those of the space, so it took time for customers to realize what was happening.

Gradually, noise disturbance began to require more effort by consumers to focus on their activities. At one point, one of them, suspecting, put the phone to his ear and looked around trying to understand if the device was ringing alone, as if it had been hacked. When I noticed the level of the situation generated, I changed the type of sound in all cell phones. For their part, the participants began to reproduce another set of short and high-pitched sounds that gradually synchronized in sequence. Thus, in a matter of seconds it became clear that the devices were part of a coordinated collective action.

Some people in the cafeteria got upset. The intervention ended when the waiter, at the request of a client, approached asking to stop the noise. Then, I sent a message to the triggers: "One at a time, get up. Let's get out of coffee! One at a time. Slowly". As we left, the volume of all devices gradually decreased until we were on the sidewalk.

The installation Alteridades del intensivo was activated in CasaPlan's gallery, during the inauguration of the collective exhibition Alteridades de lo invisible. On this occasion we were nine participants and, in addition to recording and playback, I chose to use visual aspects of the phones, since the installation took advantage of the sonic-luminic presence of several computer monitors arranged on the floor, powered by the variation of electric current to a subwoofer. In the intervention, the different screens, cell phones and monitors were part of the same audiovisual instrument.

As in the previous action, we were scattered in space, so the common gesture of holding a cell phone went unnoticed. They noticed us when some kind of synchronization and sequence occurred between the devices, and the activation was most evident when all the participants were positioned around the installation. At that time, I wrote them a text message with the indication of leaving their phones on the floor, next to the computer screens.

Participants changed roles and became spectators of their devices. Then, the cell phone's screens made a synchronized program in sounds and colors, and I approached the switch to turn on the installation. All computers, mobile phones and video monitors entered the same luminic-sonic flow, in a coordinated dance of sounds and tonalities.



ERIC MATTSON

CANADÁ

SENSACIONES, TSONAMI 2018

En diciembre del 2018, durante nuestra estadía en Valparaíso, en las cuatro esquinas de plaza Sotomayor se levantaron columnas de sonido dignas de un concierto de metal. Algunos espectadores en las grandes tribunas abandonadas fueron sometidos a la música militar interminable de muchas comparsas disciplinadas. En las pequeñas calles laterales el aire estaba viciado: una multitud de vehículos de combate controlaban con determinación un área precisa e inaccesible. Algunos trabajadores portuarios en huelga eran perseguidos y el aroma irritante de los gases lacrimógenos parecía ser amplificado por los fuertes gritos de los manifestantes.

En Cerro Cordillera, la casa en que residimos domina el vecindario donde ocurrieron los enfrentamientos diariamente. El puerto estaba en reposo, silencioso, un verdadero shock auditivo. Sólo sonaban las bocinas impacientes de los automovilistas inmovilizados, que son los primeros actores frenéticos de la ciudad, especialmente en el plan.

Trabajar el vínculo entre arquitectura y sonido en estas condiciones es un acto difícil, pero en cuanto se suben los cerros, los ritmos y ritos de la vida urbana se expresan internamente al fin. En los cerros centrales y en el plan, los tan apacibles y habituales perros callejeros son menos numerosos. Nuevos animales abandonados han sido añadidos al paisaje sonoro: con un reconocible ladrido que es gemido profundo de miedo y desolación.

Esta fue la primera estancia en Valparaíso para los cinco artistas: Jen Reimer, Max Stein, Marc-Alexandre Reinhardt, Pascale LeBlanc Lavigne y Stéphanie Castonguay, y la tercera edición del festival para mí. Arriesgado y deseoso de evolucionar,

Tsonami marca la diferencia invitando a los artistas a realizar sus experimentaciones artísticas en este contexto urbano único. Algunos pueden hacerlo, otros, no...

En Cerro Santo Domingo, cada vez que Marc-Alexandre y yo intentábamos cruzar la línea de demarcación, nos enfrentábamos a signos que nos advertían de posibles gargantas cortadas. ¡Zip! En vano decíamos que no estábamos deambulando, que nuestro destino era el callejón a 20 metros de allí para hacer una grabación de sonido, porque pronto estábamos de vuelta en la plaza frente a la Iglesia La Matriz.

En calle Villaseca, montada en la pared de una propiedad en construcción, una caja emitía una composición creada por Jen Reimer y Max Stein a partir de registros sonoros capturados en el mismo lugar. Allí, un trabajador nos interpeló con fuerza y nos pidió que elimináramos inmediatamente el objeto puesto sin permiso. Lo invitamos a acercarse y escuchar. Sorprendido y algo decepcionado, nos dijo que no escuchaba nada más que el sonido ambiental. Él se fue y nosotros, también. Varios días después, la instalación seguía funcionando.

En nuestra visita a las cuecas de la Isla de la Fantasía, todos los comensales conocían al cantante con los dientes de oro que tiraba por detrás de sí un largo cable de micrófono, de mesa en mesa, por el suelo de tierra. Sus canciones eran cautivadoras, su voz, dinámica y su alegría, contagiosa. Los músicos tocaban brillantemente las melodías tradicionales que todo el mundo seguía cuando no estaban bailando. Un joven guitarrista manejaba su instrumento con virtuosismo e innovación. Después del concierto, le expresé mi agradecimiento.

Envuelto en una corriente que espero ascienda, tomo nota de la evolución de Tsonami, impulsada por el deseo urgente de modificar la escucha, los intercambios, pero también las modalidades de creación y distribución. Mis percepciones de estos cambios han influido en mis producciones en Quebec, brindándoles madurez y confianza. Así es como se está generando una espiral retroactiva entre ellas y mis aportes cada vez más precisos a las diversas ediciones del Festival Tsonami.

Este año se construyó una presa de concreto que separa donde se realiza la venta de productos del mar de la playa donde los lobos marinos esperan pacientemente los restos de peces que han sido descortezados, descascarados y destripados. Sus gruñidos apagados ahora están muy lejos, sofocados por la distancia; apenas se mezclan con las ofertas de los vendedores y la orquesta disonante de pájaros hambrientos, que esperan encaramados en lo alto de camiones y edificios.

—

In December 2018, during our stay in Valparaíso, four speaker columns worthy of a metal concert were erected in each of Plaza Sotomayor's corners. Some bystanders located in the large abandoned bleachers were subjected to the endless military music of many disciplined troupes. In the small side streets the air was stale: a multitude of combat vehicles controlled with determination a precise and inaccessible area. Some striking port workers were persecuted and the irritating aroma of tear gas seemed to be amplified by the loud screams of the protesters.

On Cerro Cordillera, the house we resided in overlooks the neighborhood where the fighting took place on a daily basis. The port was at rest, silent, a real auditory shock. Only the impatient horns of the immobilized motorists sounded, who are the first frantic actors of the city, especially in the plan (flat part of Valparaíso).

Working with the connection between architecture and sound in these conditions is something difficult, but as soon as you climb the hills, the rhythms and rites of urban life are expressed internally at last. In the central hills and in the plan, the usual stray dogs, so gentle, are less numerous, and new abandoned animals have been added to the soundscape: their recognizable bark is but a deep moan of fear and desolation.

This was the first stay in Valparaíso for the five artists: Jen Reimer, Max Stein, Marc-Alexandre Reinhardt, Pascale LeBlanc Lavigne and Stéphanie Castonguay, and the third edition of the festival for me. Risky and eager to evolve, Tsonami makes a difference by inviting artists to perform their artistic experiments in this unique urban context. Some can do it, others, can't ...

On Cerro Santo Domingo, every time Marc-Alexandre and I tried to cross the demarcation line, we faced signs that warned us of possible cut throats. Zip! In vain we said that we were not wandering, that our destination was the alley 20 meters from there to make a sound recording, because we were soon back in the square in front of Iglesia La Matriz.

On Villaseca Street, mounted on the wall of a property under construction, a box emitted a composition created by Jen Reimer and Max Stein from sound recordings captured in the same place. There, a worker questioned us strongly and asked us to immediately eliminate the object placed without permission. We invited him to approach and listen. Surprised and somewhat disappointed, he told us that he didn't hear anything other than the ambient sound. He left and so did we. Several days later, the installation was still running.

This year a concrete dam was built separating the seafood market from the beach, where sea lions patiently await for the fish remains that have been barked, shelled and disemboweled. Their muffled grunts are now far away, suffocated by distance; they barely mix with the vendors' offers and the dissonant orchestra of hungry birds, that await perched high on top of trucks and buildings.

On our visit to the cuecas of Isla de la Fantasía, all the attendees knew the singer with the golden teeth who pulled a long microphone cable behind him, from one table to the other, over the dirt floor. His songs were captivating, his voice dynamic and his joy contagious. The musicians brilliantly played the traditional melodies that everyone followed when they weren't dancing. A young guitarist used his instrument with virtuosity and innovation. After the concert, I expressed my thanks.

Enveloped in a current that I hope ascends, I take note of the evolution of Tsonami, driven by the urgent desire to modify listening, the types of exchanges, but also the modalities of creation and distribution. My perceptions of these changes have influenced my productions in Quebec, giving them maturity and confidence. This is how a retroactive spiral is being generated between them and my increasingly precise contributions to the various editions of the Tsonami Festival.



JEN REIMER Y MAX STEIN

CANADÁ

SOUNDING THE CITY

Sounding the City es un proyecto en curso y una exhibición en línea que investiga la musicalidad del paisaje sonoro urbano a través de grabaciones de campo e instalaciones sonoras en contexto. Desde 2016, hemos desarrollado este proyecto en cuatro ciudades y seguido una metodología similar en cada lugar: buscar entornos acústicos específicos, documentar espacios y desarrollar instalaciones sonoras que se combinen con el paisaje sonoro y la infraestructura de un lugar.

Ambos nos sentimos atraídos por el caminar como una especie de práctica auditiva intuitiva. A menudo gravitamos hacia espacios de soledad e inmensidad donde es posible escuchar desde drones lejanos y texturas distantes (los elementos constantes y meditativos del paisaje sonoro). Por un espacio de tres semanas atravesamos gran parte de la ciudad de Valparaíso, a veces caminando en círculos, a veces con un lugar específico en mente. Nos vimos andando por los cerros hacia diversos miradores, donde escuchamos en dirección al mar, a los ruidos distantes por debajo y a través de los cerros. A lo largo del plan, la densidad y la cacofonía del tráfico dificultaban la escucha atenta, pero subiendo los cerros o acercándonos al borde costero fuimos capaces de imaginar un tipo de intervención sutil.

Al final, elegimos cinco sitios en los cuales enfocarnos: estos espacios tenían una cierta calidad musical, y ambos pasamos horas en cada sitio escuchando y grabando. Nos atrajeron los sonidos del paso de barcos y trenes a lo largo de caleta Portales; los tonos reverberantes de la calle Ecuador en Dinamarca; los ruidos campaneantes de una ventilación que escuchamos en Michelet; las vibraciones bajas de los aviones cerca de playa Las Torpederas; y las armonías distantes que emanan del puerto.

Instalación: Villaseca

Villaseca es un camino empinado y sinuoso en cerro Playa Ancha. Mientras caminábamos cuesta arriba, una textura armónica sostenida resonó desde abajo, en el puerto. En el transcurso de algunos unos días, grabamos el paisaje sonoro y filtramos las grabaciones sutilmente para mejorar ciertas frecuencias y armonías de una manera casi imperceptible. Después de percatarnos de cajas de alarma metálicas dispersas por la ciudad, decidimos utilizar una de ellas como carcasa de nuestra instalación. Asegurada a una pared, la caja contenía un cono de parlante, una placa de circuito y una batería de plomo-ácido. La composición amplificada se convirtió en un sutil acompañamiento armónico al entorno sonoro inherente, y permaneció activa en el lugar por una semana.

Como parte de la exposición, desarrollamos un apartado en nuestro sitio web de STC para llevar a los espectadores a los espacios que elegimos. Para nosotros, el desafío que enfrentamos se dio en la presentación final del trabajo, la cual iluminó una paradoja. Si la esencia de estas instalaciones radica en su sutileza, ¿cómo se pueden organizar las intervenciones públicas sin llamar demasiado la atención?

Sounding the City is an ongoing project and online exhibition that investigates the musicality of the urban soundscape through field recording and sound installations in context. Since 2016, we've developed this project in four cities, and have followed a similar methodology in each place: searching for specific acoustic environments, documenting spaces, and developing sound installations that blend with the soundscape and infrastructure of a place.

We are both drawn to walking as a kind of intuitive listening practise. We often gravitate toward spaces of solitude and vastness where it is possible to listen to the distant drones and textures from afar (the constant, meditative elements of the soundscape). Over the span of three weeks in Valparaíso we traversed much of the city, sometimes walking in circles, sometimes walking with a

specific place in mind. We found ourselves walking up the cerros to various look-out points, where we listened toward the sea, to the distant noises below and across the hills. Along the Plan, the density and cacophony of traffic made it difficult to listen closely, but as we elevated ourselves uphill, or moved closer toward the shoreline, we were able to imagine a subtle kind of intervention.

In the end, we chose five sites to focus on - these spaces carried a certain musical quality, and we both spent hours at each site listening and recording. We were drawn to the sounds of passing ships and trains along Caleta Portales; the reverberant tones from Ecuador street on Dinamarca; the ringing ventilation noises heard from Michelet; the low vibrations of airplanes near playa Las Torpederas; and the distant harmonies emanating from the port.



Installation : Villaseca

Villaseca is a steep winding road on Cerro Playa Ancha. As we walked uphill, a sustained harmonic texture resonated from the port down below. Over the course of a few days we recorded the soundscape, and filtered the recordings subtly to enhance certain frequencies and harmonies in an almost imperceptible way. After noticing metal alarm boxes scattered around the city, we decided to use one as our installation enclosure. Secured to a wall, the siren box contained a speaker cone, circuit board and lead acid battery. The amplified composition became a subtle harmonic accompaniment to the inherent sonic environment and remained active on site for one week.

As part of the exhibition, we developed an instalment on our STC website to lead viewers to the spaces we chose. For us, the challenge we faced was in the final presentation of the work which illuminated a paradox. If the essence of these installations lies in their subtlety, then how can public interventions be organized without drawing too much attention to it?



STÉPHANIE CASTONGUAY

CANADÁ

FLOATING GROUND | TIERRA FLOTANTE

Las ondas de los osciladores aparecen, desaparecen y se contaminan. Los circuitos electrónicos, tratados con un compuesto químico hecho de peróxido y vinagre, integran cobre proveniente de minas en Chile. El término “*floating ground*” (tierra flotante) se refiere a los circuitos donde las conexiones están ausentes. A medida que el agua de mar cae sobre ellos, estas conexiones van sucediendo, activando sonidos entre interferencias y oscilaciones. En la instalación, desde los embudos suspendidos, la química gotea sobre los circuitos abiertos, gota a gota, alterando los sonidos a medida que acontece la transformación química, generando cristales orgánicos, y creando una obra efímera que se metamorfosea continuamente a lo largo del tiempo.

Las fotografías que complementaban la obra fueron tomadas en la región de Rouyn-Noranda (Quebec, Canadá), en la mina abandonada de Mouska. Las imágenes se desarrollaron utilizando procesos químicos basados en ácido cafeico, a los que se integraron muestras de agua y suelo de varios sitios mineros de la región.

Para mí, esta instalación se trató sobre la transformación a través del proceso. Por el hecho de trabajar con circuitos electrónicos, lo enfrenté como un modo de negociación constante, el cual se establece a través del rendimiento (entre el cuerpo y su impredecible efecto sobre el circuito), o con la instalación en sí, esforzándose por sobrevivir o por ser “funcional” como se espera que sea, incluso en forma de arte. En ambos sentidos, existe una vulnerabilidad, una aceptación de tener que verla desaparecer y destruirse en el proceso. Con esto, me di cuenta de que el trabajo hacía referencia a sí mismo a través de su autodestrucción. Al provenir de un legado cultural diferente, el desafío que enfrenté fue crear una instalación que

reflejara un contexto específico y que pudiera ser significativa, estableciendo un vínculo entre nuestro consumo diario de tecnologías y su impacto, al observar lo que realmente implica ser parte de un mundo que depende cada vez más de ello (explotación de los recursos de nuestro planeta y de los seres humanos). Inevitablemente, también se refiere a cuestiones políticas y ambientales que quería sacar a la luz sin imponer ningún punto de vista personal.

A mi entender, es importante ver este trabajo como una propuesta para abrir y construir un diálogo. Lo percibí como una posibilidad de intercambiar y hablar con la gente sobre esos temas, en estrecha relación con la vida cotidiana. Esta fue la parte más enriquecedora de la experiencia en el festival, la parte que me llevé conmigo.

—

Waves from oscillators appear, disappear and become contaminated. Electronic circuits, treated with a chemical compound made of peroxide and vinegar, integrate copper minerals from mines in Chile. The term “floating ground” refers to circuits when connections are absent. As seawater drops on the circuits, these connections are made, activating sounds between interference and oscillations. From the suspended funnels the chemistry drips on the open circuits, drop by drop, altering the sounds as the chemical transformation takes place, generating organic crystals, and creating an ephemeral work that is metamorphosed continuously over time.

The photographs that complemented the piece were taken in the region of Rouyn-Noranda (Quebec, Canada), in the abandoned Mouska mine. The images were developed using caffeic

acid-based chemical processes, in which water and soil samples from various mining sites in the region were integrated.

For me, this installation was about transformation through process. Working with electronics, I came to deal with it as a form of constant negotiation, which establishes itself either through performance (between the body and its unpredictable effect on the circuit), or with the installation itself, striving to survive, or to be “functional” as it is expected to be, even in the form of art. In both ways, there is a vulnerability that takes place, an acceptance of having to see it disappear and destroy itself in the process. By this, I came to realize that the work was referencing to itself through its self-destruction. Coming from a different cultural heritage,

the challenge I faced was to create an installation that reflected a specific context and that could be meaningful, by establishing a link between our everyday consumption of technologies and the impact of it by looking at what it really means to be part of this world that relies more and more on it (exploitation of our planet's resources and of human beings...). Inevitably, it also refers to political and environmental issues, that I wanted to bring into light without imposing any personal views. As I sense it, there is an importance to view this work as a proposition to open and build up a dialog. I perceived it as a possibility to exchange and talk to people about those issues, in close relation to a day to day life. This was the most enriching part of the experience at the festival – the part that I brought back with me.



ELETRONICA POVERA

Electronica Povera trata sobre escuchar el campo electromagnético de nuestros objetos electrónicos obsoletos, como pequeños ventiladores y otros dispositivos electrónicos preparados. Es por medio del fenómeno conocido como inducción que es posible revelar la materia sonora de las corrientes eléctricas, las cuales de otro modo serían inaudibles. Estas corrientes ocultan dinámicas complejas de movimientos e impulsos, ¡como si pudieras escuchar la corriente de electrones excitados corriendo por los circuitos! A medida que se lleva a cabo la performance, todo se trata del presente, donde estos sonidos emergen de manera idiosincrática en ese momento y lugar específicos.

Electronica Povera is about listening to the electromagnetic field of our obsolete electronic objects, such as small fans and other prepared electronics. It is through the phenomenon of induction that it is possible to reveal the sound matter of electric currents, which are otherwise inaudible. These currents conceal complex dynamics of movements and impulses, as if you could hear the current of excited electrons rushing through the circuits! As the performance takes place, everything is about the present moment, where these sounds emerge in their idiosyncratic way at that specific time and place.



FÉLIX BLUME

FRANCIA/MÉXICO

SAPO

Desde el año 2015, he tenido la oportunidad de hacer varios viajes a Valparaíso, cada vez con un propósito (sonoro) diferente, pero relacionado a la visita anterior, como una especie de hilo conductor, una narración que se va construyendo.

Mi propuesta para el Festival Tsonami 2015 fue buscar definir la identidad sonora de la ciudad, partiendo de los sonidos específicos y resistiendo, de cierta forma, a la globalización que afecta a las grandes urbes. Este último proyecto, *Sapo*, estuvo vinculado a esta idea original.

En 2017, nuevamente en el puerto y mientras me encontraba trabajando con personas ciegas, una de las participantes, Nora, propuso grabar un sonido que le parecía típico de la ciudad y de su cotidiano: el grito de Andrés, un “sapo” de microbuses.

El “sapo” es la persona que avisa a los choferes de micro el tiempo que los separa de los buses de la misma línea que van por delante. Esta información permite al conductor acelerar o disminuir su velocidad para controlar su distancia y poder optimizar la recogida de pasajeros, así como gestionar su sueldo, que es un porcentaje de los boletos vendidos. A cambio de esta información, el micrero le deja una moneda.

Aparte de esta función primaria, también da información a los pasajeros o ayuda a las personas que lo necesitan, como es el caso de Nora. Su grito se vuelve un punto de referencia, una marca sonora del lugar. Aunque los “sapos” desaparecieron de las grandes ciudades de Chile, siguen presentes en Valparaíso.

Generalmente, llevan un cuaderno de apuntes para hacer sus cálculos del tráfico, hojas llenas de números, sucesión de cifras misteriosas. En una sociedad cada vez más planificada, informatizada y automatizada, la mayoría de la información sobre el transporte se transmite mediante paneles led y aplicaciones en el celular. En ese sentido, el trabajo manual y a escala humana del “sapo” está relacionado con la idea de resistencia de mi primer viaje a la ciudad.

El proyecto para el XII Festival Tsonami consistió en contactar a nueve de ellos, haciendo un estudio de su labor: grabación sonora, registro fotográfico y audiovisual, entrevistas y recuperación de sus apuntes. Se llevó a cabo en varias fases y en colaboración con Claudia Rojo, quien reside en la ciudad y fue indispensable para su realización.

Además de esto, y a modo de experimento, realizamos una acción sonora a partir de la traducción de las anotaciones de los “sapos” a partituras, las que fueron interpretadas por músicos a bordo de una micro del transporte público.

El resultado del proyecto tomó forma de instalación en el Parque Cultural de Valparaíso, en la que se podía ver la acumulación de los apuntes de cada uno de los “sapos” y escuchar sus voces anunciando los tiempos. Para complementar las grabaciones sonoras, añadimos voces de posibles pasajeros enunciando los números de las líneas de micro, despertando un imaginario del flujo de personas.

La instalación buscó revelar la poética de una información efímera que pierde su valor en pocos minutos, donde las voces y las notas obsoletas nos hablan más allá de su contenido. Así, *Sapo* es una invitación a descubrir y escuchar a quienes muchas veces pasan desapercibidos en la urbe.

El día de la inauguración, Nora declamó un poema de su autoría en homenaje a los “sapos” y varios de ellos asistieron, compartiendo su experiencia con el público.

—

Since 2015, I have had the opportunity to make several trips to Valparaíso, each time with a different (sonic) purpose, but related to the previous visit, as a kind of conductive thread, a story that continues to be built.

My proposal for the 2015 Tsunami Festival was to search for the city's sonic identity, based on the specific sounds and resisting, in a certain way, the globalization that affects large cities. This last project, Sapo, was related to this original idea.

In 2017, once again in the port and while I was working with blind people, one of the participants, Nora, proposed to record a sound that seemed typical of the city and its daily life: the cry of Andrés, a “sapo” (toad) of small public transportation buses (micros).

The “sapo” is the person that notifies the micro drivers what amount of time separates them from the buses of the same busline that are further ahead. This information allows the driver to accelerate or decrease his speed to control his distance and to be able to optimize the collection



of passengers, as well as manage his salary, which is a percentage of the tickets sold. In exchange for this information, the micrero (bus driver) gives him a coin.

Apart from this primary function, he also gives information to passengers or helps people in need, such as Nora. His shout becomes a point of reference, a sound mark of the place. Although the “sapos” disappeared from the big cities of Chile, they are still present in Valparaíso.

Generally, they carry a notebook to make their traffic calculations, sheets full of numbers, succession of mysterious figures. In an increasingly planned, computerized and automated society, most of the transport information is transmitted through led panels and mobile applications. In that sense, the manual and human scale work of the “sapo” is related to the idea of resistance of my first trip to the city.

The project for the XII Tsonami Festival consisted of contacting nine of them, making a study of their work: sound recording, photographic and audiovisual recording, interviews and recovery of their notes. It was carried out in several phases and in collaboration with Claudia Rojo, who resides in the city and was indispensable for its completion.

In addition to this, and as an experiment, we performed a sound action by translating the notes of the “sapos” to scores, which were interpreted by musicians aboard a public transport bus.

The result of the project took the form of an installation in Parque Cultural de Valparaíso, where you could see the accumulation of the notes of each “sapo” and hear their voices announcing the times. To complement the sound recordings, we add voices of possible passengers stating the numbers of the bus lines, reviving an imaginary of the flow of people.

The installation sought to reveal the poetics of ephemeral information, which loses its value in a few minutes, where voices and obsolete notes speak to us beyond their content. Thus, Sapo is an invitation to discover and listen to those who often go unnoticed in the city.

On the day of the inauguration, Nora recited a poem of her authorship in homage to the “sapos” and several of them attended, sharing their experience with the audience.



PETER GOSSWEILER

BRASIL

DIME DE TU TINNITUS

Tinnitus es el zumbido en la audición. Se dice que es un sonido constante y monótono que se escucha en la cabeza. No se oye, porque es una imagen sonora resultante de una atención, de una presencia del pensamiento. Por lo tanto, es un síntoma, como una expresión de la tolerancia a una acumulación de una escucha violentada por un zumbido. O sea, el pensamiento tiene una compañía. “¡Es lo que tengo yo!”, contesta el músico y artista sonoro del festival, Raúl Díaz, de este sonido impuesto y que, por ser recurrente, queda en definitiva en la soledad de la escucha.

En 16 fotografías impresas, sostenidas por clavos de cobre en una inmensa pared blanca, esta proposición visual sencilla pregunta, por obsequio y solidaridad: *Dime de tu tinnitus*.

Para esta residencia artística en Valparaíso me quedé sentado quietito en el banco del paradero de buses delante de B.A.S.E (Base de Artes Sonoras y Experimentales), centro cultural donde trabaja permanentemente la organización Tsonami. Alguno que otro, como el señor que vende flores para las funerarias cercanas, se dio cuenta de mi extraña presencia que nunca se subía a un bus. Este fue el hábito de extranjero que elegí para vivir con intimidad la ciudad y sus habitantes, y para practicar mi modo de ver.

En secreto, observo y tomo fotografías con el *smartphone*. Una señora con blusa verde abriéndole una botella de Coca-Cola a un señor con muletas, una joven con buzo verde sujeta a su hijo que mira curioso a un extraño, un niño con uniforme verde espera con su abuela, un hombre de pie con la camiseta verde de Santiago Wanderers, un enfermero con uniforme quirúrgico verde del Hospital Carlos van Buren cruza la avenida Colón, una señora con remera verde baja apurada del

bus sujetando nerviosa su bolsa. Como método operativo, me enfoco en gente condicionada a su cotidiano, no saben que son perseguidas para convertirse en una fotografía. De esta forma, no actúan y, por medio de un testigo sincero, dan voz a su privacidad.

Se acumulan fotografías por un proceso obsesivo. Cada una encuadra el ritual de espera en un paradero de bus y a una persona que, por vestir el color verde (un síntoma que se repite como una frecuencia identitaria de la ciudad), tiene un imprevisible clavo de cobre pinchando la soledad de su cabeza (este pretencioso órgano del pensamiento). No protestan y siguen sus rutinas. Así, hombres, mujeres, niños y trabajadores porteños (extraños para mí) pasan de protagonistas infraordinarios, no cuestionables en la rutina diaria, a extraordinarios.

La forma insólita de clavar este clavo de cobre chileno, como una herramienta que controla y ordena, cuelga a todos por la cabeza al mismo tiempo. Penden fijos, pero entre ellos se bambolean como un teatro de objetos que nos dice algo sobre la hostilidad de cómo están colgados. Las fotografías enclavadas se sobrecargan y, como espectadores, se nos reverberan reflexiones.

Y si yo soy apto para contestar esta pregunta-título, porque tengo tinnitus y reconozco el impacto que tiene en mi vida, esta es una oportunidad de identificarse con esta comunidad colgada (que para algunos es su propio pueblo) y de interpretar los conceptos, las críticas involucradas.

En la exposición colectiva *Acopio* (de la acumulación de una gran cantidad de cosas), en el Parque Cultural de Valparaíso, trabajé en el sentido de llamar, de posicionar a una comunidad que, por empatía, pudiera reconocer y contestar –en un

acto de tolerancia— a esta violencia, intencional con las fotografías, de habituarse a la escucha de un zumbido.

—

Tinnitus is that ringing present within hearing. It is said to be a constant and monotonous sound that is heard in the head. It is not heard, because it is a sound image resulting from an attention, from the presence of thought. Therefore, it is a symptom, as an expression of tolerance to an accumulation of listening ravished by a buzzing sound. That is, thought has company. "It's what I have!", Replies one of the festival's musician and sound artists, Raúl Díaz, of this imposed sound and, because it is recurrent, it is ultimately located within the solitude of listening.

In 16 printed photographs, supported by copper nails on an immense white wall, this simple visual proposition asks, for gifts and solidarity: Tell me about your tinnitus (Dime de tu tinnitus)

During this artistic residency in Valparaíso I sat quietly on a bench of the bus stop in front of B.A.S.E (Base de Artes Sonoras y Experimentales), cultural center where the Tsonami organization works permanently. One or two persons, like the man who sells flowers to the nearby funeral homes, noticed my strange presence that never boarded any bus. This was a foreigner's habit that I chose so I could experience the city and its inhabitants with intimacy, and to practice my way of seeing.



Secretly, I observe and took pictures with a smartphone. A lady with a green blouse opening a bottle of Coca-Cola for a man with crutches, a young woman with green sweatpants holding her son who looks curiously at a stranger, a boy in a green uniform waits with his grandmother, a man standing with the green shirt of Santiago Wanderers, a nurse with a green surgical uniform from the Carlos van Buren Hospital crosses Av. Colón, a lady with a green shirt gets out of the bus in a hurry nervously holding her bag. As an operational method, I focus on people conditioned to their daily lives, they don't know that they are hunted to become a photograph. In this way, they do not act and, through a sincere witness, give voice to their privacy.

Photographs are accumulated through an obsessive process. Each one frames the waiting ritual in a bus stop and a person who, by dressing with the color green (a symptom that is repeated as an identity frequency of the city), has an unpredictable copper nail pricking the loneliness of his head (this pretentious organ of thought). They do not protest and follow their routines. Thus, men, women, children and workers from this port (strangers to me) go from infraordinary protagonists, not questionable in the daily routine, to extraordinary ones.

The unusual way to nail this Chilean copper nail, as a tool that controls and orders, hangs everyone by the head at the same time. They hang fixed, but among them they wobble like a theatre of objects that tells us something about the hostility of how they are hung. The interlocked photographs are overloaded and, as spectators, reflections are reverberated.

And if I am able to answer this question-title, because I have tinnitus and recognize the impact it has on my life, this is an opportunity to identify with this hanging community (which for some is its own people) and to interpret the concepts, the criticisms involved.

In the collective exhibition titled Acopio (of the accumulation of a large amount of things), in Parque Cultural de Valparaíso, I worked in the sense of calling, of positioning a community that, through empathy, could recognize and answer - in an act of tolerance - this intentional violence, with the photographs, of getting used to listening to a ringing buzz.



SEBASTIÁN ESCALONA Y ÚLRA DÍAZ

CHILE

PERRO PARLANTE

Perro Parlante es un proyecto de investigación basado en la observación de Chure, un perro callejero de Valparaíso. El proyecto fue presentado como instalación audiovisual en la muestra *Acopío*, realizada en el Parque Cultural de Valparaíso durante el festival.

El proceso de investigación incluyó un dispositivo sonoro instalado sobre el lomo del animal, que narra su historia como buzo cazador de alimento marino, sus trabajos en los colectivos y su particular habilidad para hablar con los humanos por medio de un sonido gutural que emula su voz.

Parlante:

Hombre: ¡Chure, Chure! Mire, ¿ve? Toda una historia, criado en las calles y todo. ¡Chure, venga! ¡Siéntate! ¡Chure, venga! ¡Venga pa' acá, venga, Chure! (silva). ¡Chure, acá! (aplaude). Siéntese, siéntese, échese acá ¡Mira cómo se sienta! ¡Mira cómo se sienta! Mira, ahí está...

Chure se sienta junto al hombre en la entrada de una botillería. Su postura no es la de un perro echado, sino la de un humano sentado.

Hombre: ¿Viste? ¿Ah? ¿Ah? ¿Cómo está? El jefe de los jefes, no es un perro, es un humano, hay alguien metido dentro de ese traje. Mira cómo se sienta, ¡jefe de jefes! Él se llamaba...lo dejaron botado cuando chico, porque el nombre es Chure, pero el nombre verdadero...Se llamaba Porfirio, entonces, cuando vivía allá atrás, en un apartamento, la dueña con el marido lo dejaron, entonces vivió en la calle. Este perro trabajaba antes en los colectivos, este perro se quedó dormido debajo de un auto y le quebraron la pata, entonces, los colectiveros de la subida Ecuador, ahí, le pagaron la enyesada de la pata. Salió como 300 mil, le pagaron todo, entonces, el perro les pertenece a

ellos, pero como le gusta estar con nosotros, está aquí. Este perro vale billete, porque... todo pagado. ¿Pero viste que es inteligente? Y bucea, va a la playa, se hunde y saca estrellas y todo eso. Se mete 4,5 metros al agua y ¡puj! Saca estrellas debajo del agua, saca estrellas de la piedra, a veces sapos, todas las cosas. Saca pulpos, calamares, nos alimenta, si es muy inteligente. ¡Chure! Mire, se fue pa' allá pa' abajo. Y trabajaba anteriormente con los colectiveros, los despachaba, despachaba los colectivos. Cuando toda la gente se iba, iba pa' allá y ¡bruum! Le pegaba sus manotazos, sus mordidas y era porque el auto estaba listo pa' que se vaya, el chofer, y así sucesivamente. Venía el siguiente auto y lo despachaba, tenía su trabajo y ahora como está viejo no le gusta trabajar. Y ahí está el Chure, ¿viste? Mire, mire... El Chure es *very, very smart*, muy inteligente. Mire, siempre se echa ahí, en el mismo sitio, ¡Chure! ¡Chure! Mire, ¿quiere que hable? ¿Lo hago que hable? ¡Chure, Chure! ¡Háblame, Chure! ¡Habla, Chure! ¡Chure, háblame, háblame! No quiere hablar el *culiao*. ¡Chure, ya! ¡Háblame, Chure!

El perro comienza a emitir un sonido gutural entre un ladrido y una voz humana.

Hombre: ¡Viste! Sí habla, sí habla, trata de comunicarse, pero uno no lo entiende, *veí*. ¡Háblame, Chure! ¡Háblame, Chure! (el perro ladra-habla). *iVeí!* Habla, se comunica, no sé qué, qué cosa estará diciendo, pero él trata de hablar algo. ¡Háblame, Chure! (ladra-habla). Hay que llevarlo a la playa un poco, pa' que se refresque.

—

Perro Parlante is a research project based on the observation of Chure, a street dog from Valparaíso. The project was presented as an audiovisual installation in Acopio, the exhibit that took place within Parque Cultural de Valparaíso, during the festival.

The research process included a device installed on the animal's back, which played back a recording of its story as a seafood diver, its work in the colectivos and its particular ability to talk to humans through a guttural sound that emulates its voice.

Parlante:

Man: Chure, Chure! Look, see? A whole story, raised in the streets and everything. Chure, come on! Sit down! Chure, come on! Come here, come,

Chure! (whistles). Chure, here! (claps). Sit down, sit down, lie here. Look at how it sits! Look at how it sits! Look, it's there...

Chure sits next to the man at the entrance of a liquor store. It's posture is not that of a lying dog, but that of a seated human.

Man: Did you see? Ah? Ah? How it is? The boss of the bosses, it is not a dog, he is human, there is someone inside that suit. Look at how he sits, boss of bosses! His name was ... he was dumped when he was a puppy, because the name is Chure, but the real name ... He was called Porfirio, back when he lived back there in an apartment, his owner and her husband abandoned him, then he lived on the street. This dog worked before in the colectivos, he fell asleep under a car and got his leg broken, then,



the colectiveros of Subida Ecuador, paid for the plastering of his leg. It came out like 300 thousand pesos, they paid everything, so the dog belongs to them, but since he likes being with us, he is here. This dog is worth a buck because ... everything's paid. But did you see that he is smart? And he dives, goes to the beach, sinks and get starfish and all that. It gets 4.5 meters into the water and puj! Pulls starfish from their stones, sometimes toads, all types of things. He gets octopus, squid, and feeds us, he is very intelligent. ¡Chure! Look, it went down there. He previously worked with the colectiveros, dispatched them, dispatched the colectivos. When everybody was leaving, he went there and bruum! He was hitting, biting, and it was because the car was ready for the driver to leave, and so on. He came the next car and dispatched it, had his job and now as he is old he does not like to work. And there is the Chure, did you see? Look, look ... Chure is very, very smart, very smart. Look, it's always lying there, in the same place, Chure! ¡Chure! Look, do you want him to talk? Do I make him talk? Chure, Chure! Talk to me, Chure! Speak up, Chure! Chure, talk to me, talk to me! The fucker doesn't want to talk. Chure, now! Talk to me, Chure!

The dog begins to emit a guttural sound between a bark and a human voice.

Man: See! He speaks, he speaks, tries to communicate, but you don't understand him, You see. Talk to me, Chure! Talk to me, Chure! (the dog barks-talks). You see! He talks, he communicates, I don't know what, what he is saying, but he tries to say something. Talk to me, Chure! (barks-talks). We have to take him to the beach a little, so that he gets refreshed.



VINYL TERROR & HORROR | CAMILLA SORENSEN Y GRETA CHRISTENSEN

DINAMARCA

UNDER CONSTRUCTION

El título *Under Construction* se decidió antes de salir de Berlín, donde vivimos y trabajamos.

Sin haber estado nunca en Valparaíso ni en Chile, queríamos elegir un nombre lo suficientemente abierto como para abarcar cualquier dirección que pudiese tomar la pieza, pero que también destacase la naturaleza procesual en que se desarrollaría.

Desde el inicio de nuestra colaboración, el núcleo de nuestro trabajo ha estado vinculado a la relación entre sonido y objeto, espacio y tiempo; el proceso es flexible y la obra se desenvuelve según el contexto y las situaciones que encontramos.

Recientemente, hemos estado transcribiendo -en notación occidental- fragmentos y piezas de música tomadas de discos de vinilo modificados, y luego re-grabándolos utilizando el instrumento que estaba tocando originalmente en el pedazo de disco roto.

Queríamos adoptar este método para la instalación que presentaríamos en la Galería Municipal.

Visitamos una tienda de discos local con la intención de recolectar algunos vinilos chilenos populares con los que pudiésemos trabajar. Terminamos escogiendo y rompiendo uno de zampoña. Más o menos la mitad del disco estalló en forma de astillas y la pieza restante fue grabada y reinterpretada por Pablo Siku, un intérprete local de zampoña/siku.

Lo filmamos tocando entre los trenes abandonados en Tornamesa Barón. En una instalación sonora anterior, exhibimos altavoces que reproducían el sonido de un tren estrellándose frente a frente con otro. Cuando nos enteramos de esta locación, nos pareció un paso lógico el filmar ahí. En la Galería

Municipal, esta película se mostró en un monitor colgado verticalmente con un motor instalado por detrás que movía la pantalla en sincronía con los sonidos adicionales del chirriar de las bisagras y un tren chocando.

La máquina de demolición de vinilo -que colgaba del techo en el espacio de la galería- mostraba la energía demoledora tanto del choque del tren como la destrucción del vinilo, el cual fue la base de la secuencia de zampoña.

En uno de los muchos mercados callejeros de la ciudad compramos una sierra circular, la montamos debajo de una placa de madera con un dispositivo hechizo que permitía mantener una pila de discos expuestos a la cuchilla giratoria. Durante algunas pruebas, los discos astillados volaron por todo el piso de la habitación y algunos de estos pedazos aterrizaron aleatoriamente encima de una tornamesa completamente automática que se encontraba debajo. El tocadiscos se activaba con ciertas señales y contribuyó con sonidos en tiempo real.

La narrativa de la pieza fue controlada por una Raspberry pi programada para encender y apagar los diferentes elementos, y crear una ejecución precisa del sonido/película y los movimientos mecánicos.

La versión del *cut-up* original del disco de zampoña y la transcrita se reprodujeron simultáneamente a través de diferentes altavoces. Agregamos una banda sonora de grabaciones de campo de la Tornamesa Barón y seleccionamos muestras de sonido de películas para interconectar los diferentes elementos en una sola historia.

La composición duró 5:13 minutos y se repitió durante los horarios de apertura de la exposición.

Nuestra corta residencia y el Festival Tsonami nos otorgaron una gran oportunidad para explorar nuevos territorios y dejar que las posibilidades, los materiales y los encuentros locales dieran forma a la pieza.

—

The title Under Construction was decided on before leaving Berlin - where we live and work.

Without ever having been to Valparaiso nor Chile we wanted to choose a title open enough to embrace any direction the work would take, but also pointing out the processual way in which the piece would unfold.

The core of our work has, from the beginning of our collaboration, been about the relationship between sound and object, space and time - the process is flexible and the work develops in relation to the context and situations we meet.

Recently we have been transcribing bits and pieces of music, taken from modified records, into notes and re-recording them again using the instrument which was playing on the broken piece of vinyl.

We wanted to adopt this method for the piece we would present at Galeria Municipal.

We visited a local record store with the intention of collecting some popular Chilean vinyl records to work with.



We ended up choosing and smashing a panflute vinyl. More or less half of the record splintered away and the remaining piece was recorded and replayed by Pablo Siku, a local panflute/zampoña player.

We filmed him playing amongst the train wrecks at Tornamesa Barón. In a previous sound installation we exhibited loudspeakers playing the sound of a crashing train while smashing against one another. When we heard of this location it seemed like a logical step to film there. At Galería Municipal this film was shown on a vertically-hung monitor with a motor installed behind it to move the screen in sync with the added sounds of squeaking hinges and a train crashing.

The vinyl demolition machine -hanging from the ceiling in the gallery space- displayed the destructive energy of both the train crash and the smashing of the vinyl - which was the basis for the panflute sequence.

In one of the city's many street markets we bought a circular saw, mounted it underneath a wooden plate with a handmade device that held a pile of records exposed to the rotating saw blade. During a few tests splintered records flew all over the floor of the room and a few of these random pieces landed on top of a full automatic turntable standing underneath. The turntable was activated at certain cues and contributed with realtime sound.

The narrative of the piece was controlled by a Raspberry pi which was programmed to turn on and off the different elements and create a precise execution of the sound/film and mechanical movements.

The original cut-up version of the panflute record and the transcribed version played simultaneously through different speakers. We added a soundtrack of field recordings from Tornamesa Barón and selected sound samples from films to connect the different elements into one storyline.

The whole thing lasted 5:13 min and looped throughout the opening times of the exhibition.

Our short residency and the Tsonami Festival gave us a great opportunity to explore new territory and let possibilities, materials and local encounters shape the piece.



RODRIGO TORO

CHILE

TRITURADOR (TROMBA MARINA)

Durante mi estadía en Valparaíso, recorrí barrios antiguos y sitios donde la gente se deshace de su desperdicio, botándolo o vendiéndolo. Lo que desde hace un tiempo no era sino una estrategia para conseguir material barato, se transformó en una forma de entender los lugares a partir de sus residuos y de la huella del tiempo que carcome los objetos.

En la obra *Triturador (tromba marina)* juego con la idea de que los trozos de una casa consumida por un incendio se reconfiguran en un ser-máquina que aúlla continua y monótonamente. Su nombre proviene de un instrumento de cuerda, de sonido grave y que se toca con un arco, sonoridad que recuerda a las bocinas con que se comunicaban los barcos a distancia. La anécdota del nombre describe, de alguna manera, el mecanismo que sonoriza esta máquina y la procedencia del material.

En el ejercicio de recolectar es posible conectarse con una gran historia, y hay muchas formas para lograrlo: analizando cada cosa arqueológicamente, relacionando dónde y cuándo cada objeto es útil o inútil, conversando con sus dueños previos, etc.

Al igual que muchos otros artistas, mi práctica se basa en hacer puentes entre fragmentos del *otro* y del *yo*, que se evidencian en los actos de recolectar y construir. Las piezas de una máquina las provee otro (lugar o persona) y la disposición,

el mecanismo y la fantasía de su funcionamiento vienen de mi historia personal (compuesta por fragmentos de otras experiencias que he vivido y que me conectan con aún más cosas).

Luego de un proceso de recolección excesiva es natural no saber qué hacer con tanto material. Se podrían analizar infinitas cosas sobre cada detalle de lo que se encuentra, y escribir el triple. Hace tiempo quise contar todo lo que pasa con lo que recojo, pero es una tarea inabarcable. En cambio, decidí no dedicarme a construir relatos o imágenes, sino medios o instrumentos. La acumulación se materializa en máquinas precarias y su voz, un ruido estridente. En ellas, todas las grietas de la madera y el óxido del metal contribuyen a filtrar el sonido final. Así se presentan de forma concreta, sin mitologías ante quien mire (y escuche).

La serie de obras titulada *Trituradores* se compone de instrumentos que pueden manipularse constantemente por uno o una multitud de intérpretes, proceso que acelerará (quién sabe) su propia destrucción.

During my stay in Valparaíso, I toured old neighborhoods and places where people dispose of their waste, either throwing it away or selling it. What for some time was nothing more than a strategy to acquire cheap materials, became a way of understanding places through their residues and the relentless footprint of time consuming the objects.

In the piece Triturador (tromba marina), I play around with the idea that the fragments of a house consumed by fire are reconfigured into a machine-being that howls continuous and monotonously. Its name comes from a bowed stringed instrument, with a low sound reminiscent of the foghorns of the ships communicating in the distance. The anecdote of the name describes, in some way, the mechanism that makes this machine sound and the source of the material.

Within the exercise of collecting the possibility of connecting to a great story is present, along with many ways of accomplishing it: analyzing each thing archaeologically, interrelating where and when each object is useful or useless, talking with their previous owners, etc.

Like many other artists, my practice is based on building bridges between fragments of the other and the self, which are evident in the acts of collecting and building. The pieces of a machine are provided by another (place or person) and the disposition, mechanism and fantasy of its operation come from my personal history (composed of fragments of other experiences that I have lived through, which connect me to even more things).



After an excessive recollection process it is natural not to know what to do with so much stuff. You could analyze infinite aspects concerning every detail of what you find, and write triple as much about it. Some time ago I wanted to tell everything that happens with what I pick up, but it is an unattainable task. Instead, I decided not to devote myself to constructing stories or images, but means or instruments. This accumulation materializes in precarious machines and their voice, a loud noise. In them, all cracks in the wood and rust in the metal contribute to filtering the final sound. Thus they are presented in a concrete way, without mythologies before the one who looks (and listens).

The series of works entitled Trituradores is composed of instruments that can be constantly manipulated by one or a multitude of interpreters, a process that will accelerate (who knows) their own destruction.

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Agradecemos a todas las organizaciones, instituciones y personas que apoyaron la realización del XII Festival Tsonami, especialmente al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Pro Helvetia y su programa Coincidencias, la Embajada de Austria, el British Council, el Instituto Francés de Cultura, el Instituto Italiano de Cultura, el Goethe Institut, el Parque Cultural de Valparaíso, Radio Valentín Letelier, Sala Puntángeles, CasaPlan, la Municipalidad de Valparaíso y Espacio Warhola.

—

We thank all the organizations, institutions and people who supported the XII Tsonami Festival, especially the Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Pro Helvetia Coincidencias program, Embassy of Austria, British Council, French Institute of Culture, Italian Institute of Culture, Goethe Institut, Parque Cultural de Valparaíso, Radio Valentín Letelier, Sala Puntángeles, CasaPlan, Valparaíso Municipality and Espacio Warhola.

CATÁLOGO TSONAMI 2018

Editores: Fernando Godoy Monsalve e Isabella Galaz Ulloa.

Textos editoriales: Fernando Godoy Monsalve.

Corrección de textos: Isabella Galaz Ulloa y Rodrigo Ríos Zunino.

Diseño Gráfico: Javier Bustos Collao.

Fotografías: Nelson Campos, Felix Blume, Max Stein/Jen Reimer, Eric Mattson, Pascale Lavigne, Estudio Rupa y Pablo Saavedra Arévalo.

Selección de imágenes: Pablo Saavedra Arévalo.

Traducción: Rodrigo Ríos Zunino.

Impresión: GSR.

Primera Edición: Enero 2020,
Valparaíso, Chile.

Se imprimieron 300 ejemplares.

Tsunami Ediciones, TE 03.

ISBN: 978-956-401-557-6.

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional de Creative Commons.



contacto: artesonoro@tsunami.cl

www.tsunami.cl

FESTIVAL TSONAMI 2018

Dirección: Fernando Godoy Monsalve.

Coordinación espacios: Inti Gallardo.

Producción logística: Camila Garrido.

Producción técnica: Alejandro da Silva.

Producción técnica y asistente dirección: Esteban Agosin.

Asistencia producción técnica: Frank Millard y Edinson Valenzuela.

Encargado residencias: Pablo Saavedra Arévalo.

Diseño gráfico: Javier Bustos Collao.

Registro fotográfico: Nelson Campos.

Comunicaciones: Isabella Galaz y Francisca Mayorga.

Registro Audiovisual: Carlos Lertora.

Practicantes: Joaquina Orostica, Fernanda Yañez, Matias Basualto.

ALIADOS



PARQUE CULTURAL
VALPARAÍSO

ALIADOS INTERNACIONALES



GOETHE
INSTITUT



EMBAJADA
DE AUSTRIA
SANTIAGO
DE CHILE

INSTITUT
FRANÇAIS

CHILE



BRITISH
COUNCIL

fundación suiza para la cultura

prohelvetia

AUSPICIAN



CASA
PLAN



Universidad
de Valparaíso
CHILE

COLABORAN



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Universidad
de Valparaíso
CHILE

Convenio de Desempeño
HUMANIDADES ARTES Y CIENCIAS SOCIALES

Ministry of Culture and Science
of the German State
of North Rhine-Westphalia



Universidad
Andrés Bello

JAPAN FOUNDATION



Universidad de
Playa Ancha
Sala Puntangleos

CULTURA

VALPARAÍSO



Algalia
Ciudadana



MEDIAPARTNERS

**El Ciudadano**REVISTA DE ARTE Y CULTURA
SULPONTICELLO**ARTISHOCK**
REVISTA DE ARTE CONTEMPORANEO**PLATAFORMA
ARTE &
MEDIOS****El Martutino****AAL**
ARTE AL LIMITE**hipermedula.org**

**ESCUCHA LAS OBRAS RADIALES DEL
XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE SONORO TSONAMI 2018**

<http://bit.ly/2G9amsW>

ESCUCHA LAS ENTREVISTAS RADIALES A ARTISTAS

<http://bit.ly/367jAAs>

DESCARGA EL CATÁLOGO EN DIGITAL

www.tsonami.cl/publicaciones/ediciones-digitales



ISBN: 978-956-401-557-6



9 789564 015576

FINANCIA



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile

Fondart Nacional 2018
Región Valparaíso