XVI Festival de Arte Sonoro TSONAMI 2022



Índice | Index

05 Editorial | Editorial

07 Resdencias y procesos | Residencies and processes

11 Textos | Texts

- 12 | Sonoras
- 24 | Colectivo Teatro Dodecafónico
- 38 | Campo Modulado
- 50 | CASo
- 62 | Verónica Luyo + Álvaro Icaza
- 72 | Sonandes
- 84 | Aquelarre Subversiva
- 94 | Frédérique Pressmann
- 104 | Mattin

112 Colectivos y artistas presenciales | Collectives and on-site artists

115 Artistas radiales | Radio artists

122 Créditos | Credits

126 Agradecimientos | Acknowledgements



Editorial

Se escuchan aves en el eco de una quebrada de Valparaíso, hay un calmo y amplio silencio reverberante. El sonido es sutil y equilibrado, en ocasiones distante y atravesado por ladridos del cerro enfrente. Es un día cualquiera en una quebrada de la ciudad, y se siente lejano en la memoria el paisaje de hace algunos años, cuando Chile entró en la revuelta y luego en el silencio radical de la pandemia. Esos momentos históricos recientes, más allá de sus resultados, sus efectos o lo remotos que nos parecen ahora, fueron poderosos catalizadores que modificaron la forma de entender lo que hacemos.

Y es que, frente a un contexto en continua transformación, las prácticas de Tsonami muestran ser permeables y receptivas; se dejan afectar por los acontecimientos, entendiendo que las estructuras no son fórmulas eternas y que existen momentos en los que es necesario adaptarse y modificar.

Si bien las reconfiguraciones radicales del festival comenzaron el 2019, el 2021 iniciamos una forma completamente nueva de organizar eventos presenciales, ya que intuimos que era el momento de desplazar el foco desde el trabajo con individuos y artistas hacia las colectividades. Este cambio de perspectiva, además de responder al momento que estábamos viviendo, era consecuente con los intereses previos del festival: trabajar en la promoción de vínculos con el entorno, fomentando la colaboración y los cruces con las organizaciones y el territorio.

Así, el 2021 tuvimos una primera aproximación a una metodología basada en lo colectivo, centrando las operaciones del evento en el Espacio La Compañía, donde trabajamos junto a diversas agrupaciones internacionales. El Festival Tsonami 2022 representó la continuación de esta estrategia, ya que consideramos importante avanzar en esa dirección para profundizar en nuestros aprendizajes.

Esta fue la segunda edición centrada en organizaciones artísticas, y la primera que pudo realizarse con público en un contexto aún de pandemia. Participaron un total de siete colectivos: Sonoras de Chile, Colectivo Teatro Dodecafónico de Brasil, Campo Modulado y CASo de Argentina, Verónica Luyo + Álvaro Icaza de Perú, Sonandes y Aquelarre Subversiva de Bolivia. Todos ellos vinieron a Valparaíso a desarrollar proyectos para el festival, en formatos de residencias de un mes en la ciudad.

Sumado a estos trabajos, se realizaron dos procesos de laboratorio/taller enfocados en prácticas grupales con artistas invitados internacionales, Mattin de España y Frédérique Pressmann de Francia.

Al mismo tiempo el festival tuvo una dimensión radiofónica muy importante, que permitió expandir la participación a creadores y agrupaciones de todo el mundo de forma remota, con la participación de 65 artistas de 16 países. Esta estructura radial, que quedó desde el 2020 producto de la pandemia, sigue teniendo un rol fundamental en el Festival, siendo la columna vertebral del programa de actividades.

La edición XVI del Festival Tsonami 2022, nos permitió seguir explorando otra forma de organizar y realizar el evento, coherente con lo que nos parece ineludible en un contexto que requiere replantear los paradigmas hacia la cooperación, hacia un mundo de redes de colaboración, que en lugar de la competencia individualista, nos permita reconocer la importancia de trabajar unidos para sobrevivir como organismo planetario.

Fernando Godoy M.

Editorial

Birds can be heard echoing in a Valparaíso ravine, there is a calm, wide reverberating silence. The sound is subtle and balanced, at times distant and pierced by barking from the nearby hill. It is an ordinary day in a city ravine, and the landscape from a few years ago feels distant in memory, when Chile entered into revolt and then into the radical silence of the pandemic. These recent historical moments, beyond their outcomes, their effects, or how remote they may seem to us now, were powerful catalysts that changed the way we understand what we do.
Facing a context of continuous transformation, Tsonami's practices prove to be permeable and receptive. They allow themselves to be influenced by events, understanding that structures are not eternal formulas and that there are moments when it is necessary to adapt and modify.

While the festival's radical reconfigurations began in 2019, in 2021 we initiated a completely new way of organizing in-person events. We sensed that it was the time to shift the focus from working with individuals and artists towards collectives. This change, in addition to responding to the moment we were living, was consistent with the festival's previous interests: working on the promotion of connections with the environment, fostering collaboration and interactions with organizations and the territory.

Thus, in 2021, we had a first approach to a methodology based on collectivity, focusing the event's operations in Espacio La Compañía, where we worked alongside various international groups. The Tsonami Festival 2022 represented the continuation of this strategy, as we deemed it important to advance in that direction to deepen our learnings.his was the second edition focused on artistic organizations and the first that could be held with an audience in a context still affected by the pandemic.

A total of seven collectives participated: Sonoras from Chile, Colectivo Teatro Dodecafónico from Brazil, Campo Modulado and CASo from Argentina, Verónica Luyo + Álvaro Icaza from Peru, Sonandes, and Aquelarre Subversiva from Bolivia. All of them came to Valparaíso to develop projects for the festival in the format of one-month residencies in the city.

In addition to these works, two laboratory/workshop processes were conducted, focused on group practices with international guest artists, Mattin from Spain and Frédérique Pressmann from France.

At the same time, the festival had a very significant radio dimension, which allowed the participation of creators and groups from around the world remotely, involving 65 artists from 16 countries. This radio structure, which emerged in 2020 as a result of the pandemic, continues to play a fundamental role in the Festival, serving as the backbone of the activity program.

The 16th edition of the Tsonami Festival allowed us to continue exploring another way of conducting the event, consistent with what we consider inevitable in a context that requires rethinking paradigms towards cooperation, towards a world of collaborative networks that, instead of individualistic competition, allows us to recognize the importance of working together to survive as a planetary organism.

Fernando Godoy M.



Residencias y procesos

Rara vez las ideas sobreviven inalterables; por el contrario, se alteran y transforman, y en ese cambio se generan las condiciones ideales de fertilidad para la proliferación de ideas nuevas que, con días de experiencia, diálogo e investigación in situ, se convierten en acciones y reflexiones que devuelven el sentido al lugar en un acto de reciprocidad.

Cada una de las ideas preconcebidas con las que llegan artistas y colectivos para desarrollar sus proyectos, son transformadas por el encuentro con la dimensión sonora del entorno y las múltiples capas de sentido que Valparaíso ofrece.

Como organizadores del Festival, vivimos siempre en una tensión curatorial y programática. Por un lado, queremos ofrecer al público actividades que motiven el interés por el sonido y su relación con las cosas, incluso a través del espectáculo. Pero, por otro lado, les encomendamos a los artistas que ocupen su tiempo centrados en procesos de acción y reflexión donde no median resultados. Esto usualmente se traduce en proyectos que operan como puntos de partida para vínculos en construcción, gestos artísticos y experiencias de interacción con los espacios y las personas, lo que, por supuesto, tiene sentido político para nosotros, en la medida en que son procesos que se encargan de las especificidades sonoras que el cruce entre morfología y cultura nos permite escuchar.
Organizar y coordinar residencias es dar espacio y crear contexto para que la práctica artística genere experiencias de intercambio que se alejan de las lógicas hegemónicas del producto de arte. Es explorar, desde la escucha, nuevas maneras de comunicarnos y relacionarnos con los contextos que habitamos. Es expandir las herramientas del campo artístico y sonoro para encontrar en lxs otrxs una retroalimentación que a veces se transforma en nuevas relaciones colectivas.

Residir nos permite emprender proyectos basados en vínculos reales de primera persona con lugares o con grupos de otras personas. Observar y convivir con diversos modos de habitar. Explorar relaciones posibles y situadas en las que el arte y la práctica sonora son vehículos de convivencia y experiencias significativas que traspasan el plano de lo simbólico, promueven los afectos y producen reciprocidad con los contextos.
Residir, por otra parte, nos permite una inmediatez creativa que otros formatos no ofrecen. Para residir, es necesario estar completamente presente, situarse en los espacios para comenzar a leerlos y entender sus mecanismos de funcionamiento. Solo desde ese lugar podemos analizar la pertinencia de intervenir o dialogar con ellos, construyendo experiencias y aprendizajes alimentados tanto por el entorno y las personas que lo habitan y transitan, como por lxs artistas.

Ahora, ¿por qué intentamos promover proyectos que desarrollen lo colectivo desde el sonido y la escucha?



Desde la revuelta de 2019, de forma orgánica, comenzamos a explorar los formatos colectivos. De alguna manera, la mayoría de los procesos humanos se volvieron sociales y las motivaciones individuales dejaron de tener sentido, incluida la práctica artística. Para nosotrxs, se abrió la posibilidad de explorar nuevas relaciones de sentido entre el sonido y el resto del mundo. Nos quedamos estupefactxs ante la belleza producida por la fuerza acústica de las masas expresando sus frustraciones y esperanzas a viva voz, lo que impulsó una transformación creativa en nuestro enfoque. Ya no sólo analizábamos las implicancias del sonido en los espacios y las cosas, sino que también nos preguntábamos cuál es el papel de las prácticas sonoras en los cambios sociales, de qué manera el sonido es un vehículo de retroalimentación humana y cómo podíamos abarcar de forma honesta la multiplicidad de sucesos simultáneos que nos mostraba la calle y la organización social.

No encontramos respuestas, pero sí una nueva manera de operar más parecida al diálogo, en la que lo colectivo se desarrolla, se convierte en método y se incorpora a nuestras decisiones y formas de entender lo cotidiano. Lo colectivo estrecha aún más la relación entre arte y vida.

Si hay un denominador común en las prácticas y propuestas archivadas en este catálogo, es la conciencia contextual y el respeto por las dinámicas locales que este grupo de personas y colectivos desarrollaron, promoviendo un intercambio desde la humildad, la escucha y la observación. Invitando a una retroalimentación reflexiva a través de sucesos y acciones colectivizantes que utilizaron el sonido como medio, como origen y como catalizador de comunidad y reciprocidad.

Pablo Saavedra

Residencies and processes

Rarely do ideas survive unchanged; on the contrary, they alter and transform, and in that change, the ideal fertile conditions for the proliferation of new ideas are generated, which, with days of experience, dialogue, and on-site research, become actions and reflections that return meaning to the place in an act of reciprocity.

Each of the preconceived ideas with which artists and collectives arrive to develop their projects is transformed by the encounter with the sonic dimension of the environment and the multiple layers of meaning that Valparaíso offers.

As festival organizers, we always live in a curatorial and programmatic tension. On one hand, we want to offer the public activities that motivate interest in sound and its rela-

tionship with things, even through spectacle. But, on the other hand, we entrust artists with occupying their time focused on processes of action and reflection where results are not mediated. This usually translates into projects that operate as starting points for building connections, artistic gestures, and experiences of interaction with spaces and people, which, of course, makes political sense to us, inasmuch as they are processes that take on the sonic specificities that the intersection between morphology and culture allows us to hear.

Organizing and coordinating residencies is about providing space and creating context so that artistic practice generates exchange experiences that diverge from the hegemonic logics of the art product. It is about exploring, through listening, new ways to communicate and relate with the contexts we inhabit. It is about expanding the tools of the artistic and sonic field to find in others feedback that sometimes transforms into new collective relationships.

Residing allows us to undertake projects based on real first-person connections with places or with groups of other people. Observing and cohabiting with diverse ways of inhabiting. Exploring possible and situated relationships in which art and sonic practice are vehicles of coexistence and meaningful experiences that transcend the symbolic plane, promote affections, and produce reciprocity with the contexts.

Residing, on the other hand, allows us a creative immediacy that other formats do not offer. To reside, it is necessary to be completely present, to situate oneself in the spaces to begin to read them and understand their mechanisms of functioning. Only from that place can one analyze the pertinence of intervening or dialoguing with them, to build shared experiences and learnings, nourished both by the place and the people who inhabit and traverse it, as well as by the artists.

Now, why do we attempt to promote projects that develop the collective from sound and listening?

Since the 2019 revolt, we began to explore collective formats organically. In some way, most human processes have become social, and individual motivations have lost their meaning, including artistic practice. For us, the opportunity to explore new meaningful relationships between sound and the rest of the world opened up. We were amazed by the beauty produced by the acoustic force of the masses expressing their frustrations and hopes out loud, which drove a creative transformation in our approach.. We no longer only analyzed the implications of sound in spaces and things, but we also questioned the role of sonic practices in social changes, how sound acts as a vehicle for human feedback, and how we could honestly embrace the multiplicity of simultaneous events that the street and social organization presented to us.

We did not find answers, but we did discover a new way of operating more akin to dialogue, in which the collective develops, becomes a method, and is incorporated into our decisions and ways of understanding the everyday. The collective further tightens the relationship between art and life.

If there is a common denominator in the practices and proposals archived in this catalog, it is the contextual awareness and respect for the local dynamics that this group of people and collectives developed, promoting exchange from humility, listening, and observation. Inviting reflective feedback through collectivizing events and actions that used sound as a medium, as an origin, and as a catalyst for community and reciprocity.

Pablo Saavedra





Textos | Texts

SONORAS | CHILE



BÁRBARA GONZÁLEZ
CARLA MOTTO
ROSSANA GONZÁLEZ
FERNANDA FÁBREGA
KATERINA GUTIÉRREZ
CATALINA MENARES
JECA GONZÁLEZ
AGNES PAZ
AMANDA IRARRÁZABAL
PAMELA REYES



y esta es la casa
vieja y aquí viví yo,
acá vivió mi mamá
y mi abuela,
ssschuuuuuuu shu
esta es la puerta
de mi casa que ya
no existe, ahora es
una ventana
ooooooooo
ssschuuuuuuu shu
(varias personas
hablando al mismo
tiempo risas) 1

la lengua raspa el paladar hacia abajo
prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt 2

pedí una pelota morada medio tornasol y
la usaba como bola para ver el futuro... 5



chao chao entonces..vamos a
entrar a la Posada de María... 6

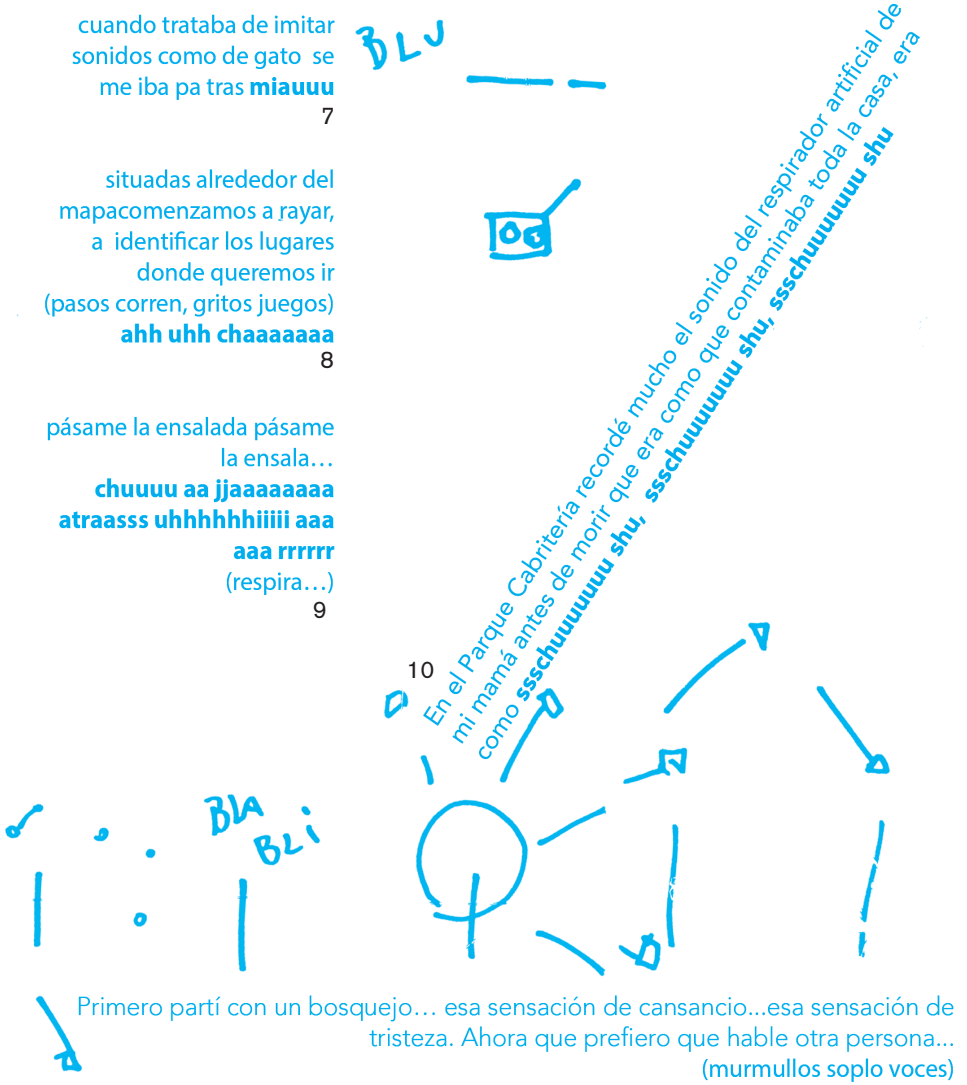
¿Ud. vive en el valle mirador? 3

¡ahora ahora ahora quieren vida, cuando en la dictadura
mataban con la DINA!
¡ahora ahora quieren vida!
(suspiro a! pri!)
4

cuando trataba de imitar
sonidos como de gato se
me iba pa tras **miauuu**
7

situadas alrededor del
mapacomenzamos a rayar,
a identificar los lugares
donde queremos ir
(pasos corren, gritos juegos)
ahh uhh chaaaaaaa
8

pásame la ensalada pásame
la ensala…
chuuuu aa jjaaaaaaaa
atraasss uhhhhhhiiiii aaa
aaa rrrrrr
(respira…)
9



10
En el Parque Cabritería recordé mucho el sonido del respirador artificial de mi mamá antes de morir que era como que contaminaba toda la casa, era como **ssschuuuuuuu shu, ssschuuuuuuu shu, ssschuuuuuuu shu**

Primero partí con un bosquejo… esa sensación de cansancio...esa sensación de tristeza. Ahora que prefiero que hable otra persona...
(murmullos soplo voces)
11

cuando trajimos el agua y el agua entro al Parque Escuela fue como **oooohhhhh ahhhh ehhhhh** todos nos bañamos, fue mágico...nos mojamos y era verano **ahhhhhhhhhhhhhhh ehhhhhhhhh prrrrrrriiiiiririiriririiir uahhhhhh iiii uah ii iii iiii aaaaaa** (murmullo voces)
12

OFF

soy callejera 13

25 de noviembre
nos auto convocamos
prrt prrt prrt prrt prrt
prrt prrt prrt prrt prrt 14

los oídos se tapan
suenan los pájaros
ahora cardumen...
puigggg prrt prrt prrt prrt
prrt
prrt prrt prrt prrt prrt
prrt prrt prrt prrt prrt
aaaaaaaaaaaa
cuac cuac cuac
(risas de varias personas) 15

NO NO es NOOO no
No es No 16

lo que cosechamos
17

(respira inspira expira respira)
en esta casa penan
mi mamá soñó que me llevaba en brazos y me caía...
chuta chuta xuta chuta
rrrreeee perroooooo
18



"aquí estamos prontas para
bordar con agujas letras,
bordar la memoria, la dignidad
para que no nos maten nunca
más por ser mujeres…
la memoria como resistencia y
acción de todas"
(colectivo de mujeres)
19



dentro del mismo espacio habían unas que estaban en botón, preparándose para abrir, otras que estaban con los pétalos como arrugaditos y otras que estaban abiertas, grandes. Dentro del mismo ramillete de **Caléndulas** habían muchos momentos.
20

validar nuestra historia más que la historia que nos cuenta el estado
chucha chuta chuta xuta chuta
21

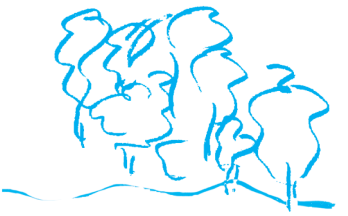


23

el parque era su adoración y
aportó caleta, Carmen decía que
era parte de su vida
se daba tiempo para cuidarlo
22

(suenan tambores a lo lejos)
¡faltan las presas¡ ! no estamos todas¡
!faltan las presas, falta Margarita!!!
(suenan tambores a lo lejos)
24

el lugar nos hace un guiño
la historia comienza a completarse
acá vi a la virgen cuando chico
un guiño
la historia es más compleja
acá vi a la virgen en la cocina
la virgen de las flores
y nos fuimos de esa casa por eso de la humedad
(flauta dulce al fondo)
shhaaa aaaaaaaag
(latidos del corazón y canto) 25



1.
and this is the old house
I used to live in,
my mom lived here
and my grandma,
sssschooooooo shoo
this is the door
of my house that
does not exist, now it is
a window
ooooooooh
sssschooooooo shoo
(several people talking over each other, laughs)

2.
the tongue scrapes the palate downwards
prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt prrt

3.
Do you live in Valle Mirador?

4.
now now now they want a life, when in the dictatorship
they killed with the DINA! 1.
now now they want life!
(sigh ah! pri!)

5.
I asked for a slightly iridescent purple ball
and I used it as a crystal ball to see the future...

6.
bye bye then..we´re going
into the Posada de María...

7.
when she tried to imitate
cat sounds
she fell backwards miauuu

8.
arranged around the
map we began to sketch,
to identify the places
where we want to go
(footsteps run, playful screams)
ahh ooh whaaaaaaa

9.
pass me the salad pass me´e´salad…
whoooo aa hahaaaaaaa
baaaaaack weeeeee aaa
aaa rrrrrr
(breathe…)

10.
At the Cabritería Park I remembered the sound of my mum's artificial ventilator
before she died, it kinda contaminated the whole house, it was
like ssssch shoo, ssssch shoo, ssssch shoo

11.
First I began a sketch… that feeling of tiredness… that feeling of sadness.
Now that I prefer someone else to speak...
(mumbles huff voices)

12.
when we brought the water and the water came into the Parque Escuela it was like
oooohhhhh
ahhhh ehhhhh we all bathed, it was magical...we got wet and it was summer
ahhhhhhhhhhhhhhh ehhhhhhhhh prrrrrrrriiiiiririririririr wahhhhhh iiii whoa ii iii iiii
aaaaaa (murmuring voices)

13.
I'm from the streets

14.
November 25
we self summoned
prrt prrt prrt prrt prrt
prrt prrt prrt prrt prrt

15.
our ears become blocked
birds sound
now shoal...
puigggg prrt prrt prrt prrt prrt
prrt prrt prrt prrt prrt
prrt prrt prrt prrt prrt
aaaaaaaaaaaa
quack quack quack
(laughter from several people)

16.
NO NO it's NOOO no
No means no

17.
what we reap

18.
(breathe breathe in breathe out breathe)
this house is haunted
My mom dreamt that she was carrying me in her arms and dropped me...
damn damn damn damn
chuta chuta xuta chuta 2
rrrreeee dogooooo
19. "Here we are ready
to embroider letters with needles,
embroider memory, dignity
so they never kill us
again for being women...
memory as resistance and
action for all"
(women's collective)

20.
within the same space there were some that were
budding, preparing to bloom, others had their wrinkled petals and others
they were wide open and big. Within the same bouquet of Marigolds there were many moments.

21.
to validate our history more than the story
the state tells us
chuta chuta xuta chuta

22. the park was her adoration and
contributed loads, Carmen said that
it was part of her life
she took time to care for it

23.
GROCERY STORE

24.
(drum sound in the distance)
the incarcerated are missing! we are not all here!
The incarcerated are missing, Margarita is missing!!!
(drums sound in the distance)

25.
the place gives us a wink
the story begins to complete itself
I saw the virgin here when I was a boy
a wink
the story is more complex
here I saw the virgin in the kitchen
the virgin of the flowers
and we left that house because of the humidity
(recorder music in the background)
shhaaa aaaaaaag
(heartbeats and singing)



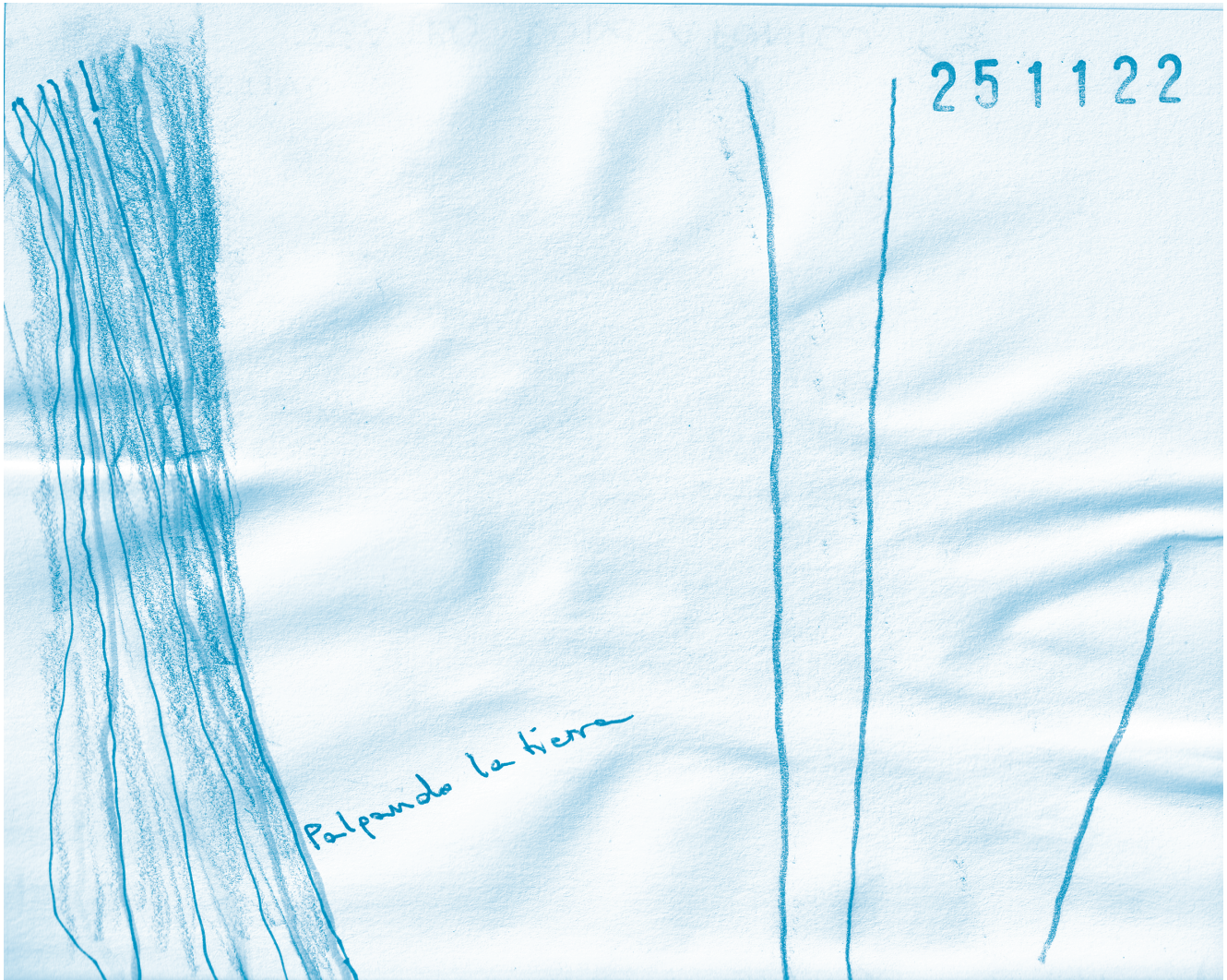


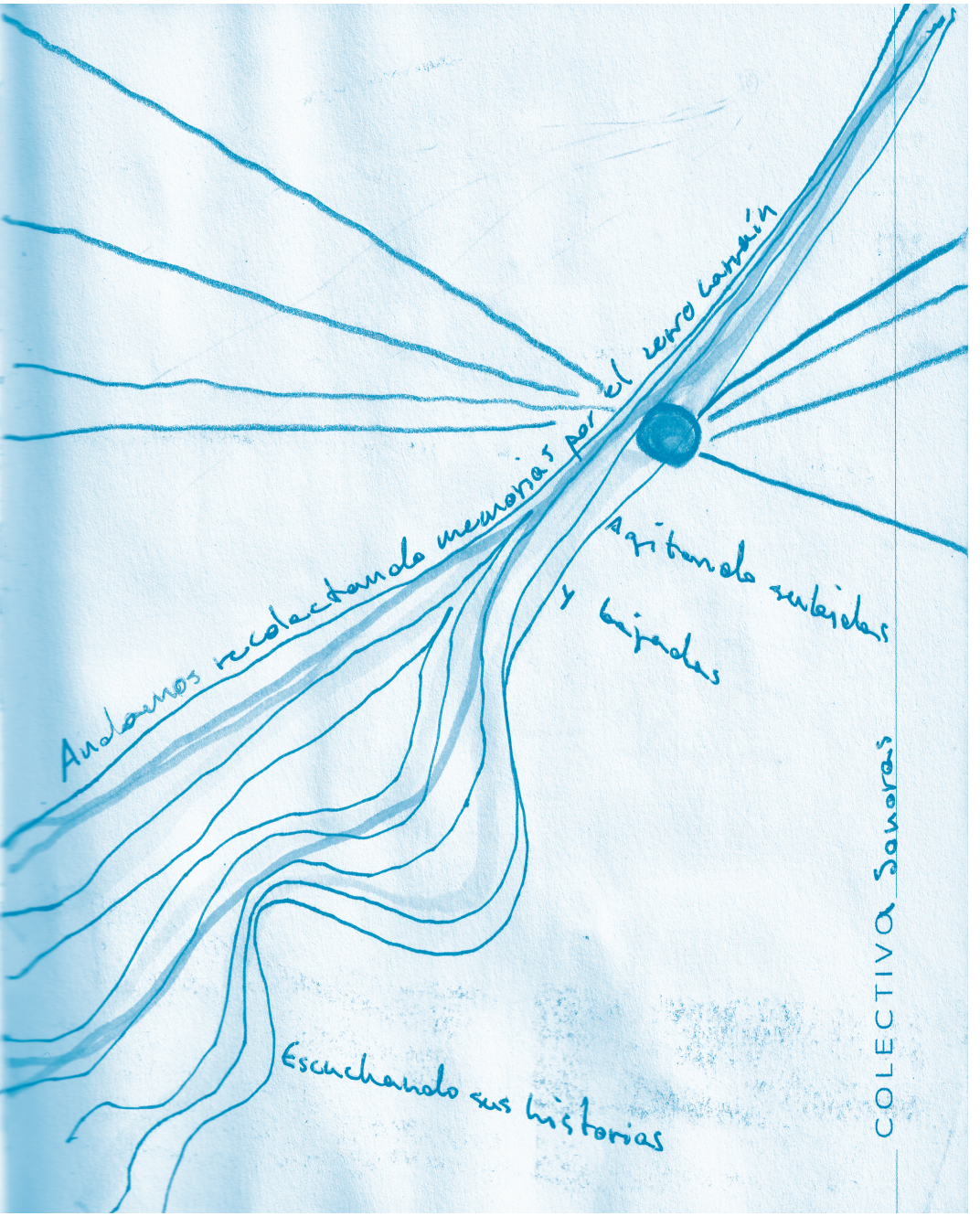









251122
Palpando la tierra


Andamos recolectando memorias por el cerro Cordillón
Agitando subidas y bajadas
Escuchando sus historias
COLECTIVO Sonoras

COLECTIVO TEATRO DODECAFÓNICO | BRASIL




BEATRIZ CRUZ
PAULINA CAON
SANDRA-X

Escuchar paisajes, caminar en la tierra

En la propuesta de residencia "Escuchar paisajes, caminar en la tierra", nosotras, performers del Colectivo Teatro Dodecafônico, por medio de caminatas y derivas, hicimos una inmersión en distintos territorios de la ciudad de Valparaíso, buscando una relación con el suelo y la tierra. El impulso fue establecer una interacción cuerpo a cuerpo con la materialidad de los paisajes arquitectónicos, sonoros, geológicos de la ciudad, con el objetivo de reflexionar poéticamente sobre algunas cuestiones de nuestro tiempo, especialmente aquellas que cuestionan los límites de las narrativas exploratorias sobre el planeta. Los registros de escrituras, sonoridades y materialidades recolectadas se convirtieron en una instalación, una performance literomusical y una caminata radial durante el Festival.

RECOLECTAR (recoger objetos, sonidos, palabras y materialidades)

DESPLAZAR/TRANSPORTAR (llevar de un lugar a otro, del Cerro al Plan y viceversa, cruzar y traspasar límites)

INSCRIBIR: crear narrativas, escribir sobre asfalto, cemento, arena, tierra

TRANSMITIR (difundir sonidos y narrativas a través de espacios urbanos y de ondas de radio).

Escuchar el paisaje, corresponder a la tierra

Un programa guía, inspirado en la práctica de Ailton Krenak*

Intenta buscar un lugar donde puedas tumbarte en el suelo, en la tierra, en la arena... Si es posible, hazlo con la piel de tu cuerpo y/o con la menor ropa posible.

Prueba a mezclar lo que crees que eres tú con este suelo. Busca un lugar en el suelo, en el asfalto, en la arena, en la tierra donde te sientas cómodo… Intenta hacer esto mientras no te moleste, trata de mimetizarte con la tierra, con este suelo. Si esta experiencia de mezclar lo que eres –o lo que crees que eres– con la tierra es buena, continúa un poco más. Hasta que la tierra te hable. Ella habla. Y tu cuerpo le escuchará.

Cuando hayas escuchado por un rato, experimenta las reverberaciones, las resonancias de esa escucha en tu cuerpo y corresponde a ella: susurra, muévete, canta, escribe, dibuja, fotografía. Corresponder al mundo, como respuesta atenta, fruto de la pausa, de la espera, de la apertura al paisaje, a sus formas y voces.

Me deito novamente como se fosse dormir, aninhar-me, quem sabe na esperança de escutar algo do piso, algum som que transborde do fundo para superfície. Talvez seja uma ideia um tanto superficial do que seria a terra falar quando paramos para escutá-la, como diz Krenak. Ao mesmo tempo, me lembra a obra em Inhotim, em que podemos escutar em tempo real o "fundo da terra" (202 metros abaixo da superfície).

olhar o chão de perto
olhar a própria pele de perto
mergulho distinto nesse estar
no mundo do que a visão aberta,
ampla de cima do morro/
escadaria, na beira do mar
há algo de misterioso, de
concreto ou denso,
sempre multiplicidade,
tessitura

*Líder indígena brasileño y filósofo de la Etnia Krenak, activista, escritor, poeta, importante divulgador de prácticas y saberes ancestrais.



Olor a eucalipto
Aspereza terrosa
Umidade e secura al mismo tiempo.
superficies y volúmenes de la tierra: hojas, tierra suelta, ramitas, tallos de hojas, pedazos de tierra.

luz oscilante que se balancea y pinta mi brazo de una manera a cada momento
brisa fría me recorre desde los pies hasta la espalda y la cabeza
comunicación del aire, bença, bendición, refresco
cosquillas en la vejiga llena, de adentro hacia afuera,
zunido de moscas y otros voladores que cosen hilos a lo largo de mi cuerpo tendido
Hay muchas voces de la tierra.
São muitas as vozes da terra.
Tudo fala, de diferentes modos, en diferentes línguas
Todo habla, de diferentes maneras, en diferentes idiomas/lenguas.

Me gusta estar con la parte de trás del cuerpo en el solo

sola

con ella
la madre
la que tudo ricibe
y acepta
y mata

mãe mar
mata mãe

madre mar
tierra madre

me gusta estar acostada de lado, oído en la tierra
escuchar-la
acostada al lado esquierdo

el corazón
adentra
derrama
mistura

entra
vierte
mezcla

soy su animalito

sou um pequenino animalzinho dela

gosto do que meus olhos podem ver desse lugar

me gusta lo que mis ojos pueden ver desde allí

Estar con la piel en el suelo. Siendo una superficie que soporta una hormiga y otro insecto que camina sobre mi muslo. Ser cerro y quebrada. ¿Dónde están mis quebradas tomadas, dónde los valles con palmas nativas y otras desplazadas? ¿Cuánto peso puede soportar cada cuerpo?

Todo esto la tierra soporta

¿Cuánto tiempo podemos aguantar?
cada uno de los cuerpos
Se trata de la vida y la muerte que estamos hablando y re-hablando y hablando de nuevo y viviendo y muriendo mientras cada cuerpo pueda...

Se vigilan las tierras, se vigilan los cuerpos.

Nosotros también somos polvo. Estaremos. Seremos.
"Qué es un cuerpo en un continente de cuerpos desaparecidos".

Vamos seguir subindo.
Subir para bajar.
Bajar para encontrar las tierras de abajo.

Un ascenso por capas, de tiempo, de historia, de paisaje, de seres que lo habitan. Conexión sol-magma.
De los niveles profundos de la tierra vienen los temblores, de los rayos del sol en contacto con el agua viene el color azul del cielo.

A borda do mar também parece
ser habitada por camadas, de tempo,
de objetos construídos unos sobre os
outros, vozes sobrepostas,
sons sobrepostos, incessantes,
sem silêncio. Como se moveu o
desenho da borda deste porto
ao longo dos anos? Que terras
foram movidas?

El borde del mar también parece estar habitado por capas, de tiempo, de objetos construidos unos encima de otros, voces superpuestas, sonidos superpuestos, incesantes, sin silencio. ¿Cómo se movió el diseño del borde de este puerto a lo largo de los años? ¿Qué tierras se trasladaron?

Andar é voar,
É. Deitar-se no chão, em
contato com a terra é seguir
caminhando nos sonhos ou
percursos da mente.

Mujer habita tus pasos
Todo esto la tierra soporta

Sostener
Rodar

Crecer
Creer

Sostenerse
Disfrutarse
Rebelarse

Silêncio

(Palabras-semillas sembradas en una conversa)

El llamado

o doce toque, a devolutiva da
terra tierra nos pés, nas arti-
culações
el toque dulce
el feedback de la tierra en los pies, en las articulaciones
la retroalimentación a través de las plantas de los pies
o chão por debaixo
o underground que eu ausculto
pelo corpo
el suelo quiero escuchar debajo
el subterráneo que escucho a través de mi cuerpo

recuerdo a mis abuelas y
recuerdo a las animitas del camino
son milagrosas
¿Cómo se habrán ido?

Una ciudad también son sus muertas
sus calles y sus muertas
y sus vivas
y sus muertas vivas.
(Lucia Herbas)

pisei em solos macios
também aceito e me agrado com o
concreto e o asfalto

tudo plano na deriva de hoje

las artes diaguitas en la plaza
tierra a la mano

la feria
pescado, marisco, cosas desconocidas, lechuga
la feria es tierra también
agua también es tierra, es suelo

recogí tierra en lugares que indicaban

deseos, dirección
mar
pacífico
pacífica?

la situación que ha producido el sistema depredador durante tantas décadas, siglos
no es pacífica
eso se ve
Siento
escucho

Muevo la tierra ajena como si esta lucha fuera la mía también
Sé que es ajena, pero no siento que esté lejos de mí.
estoy aqui
a qui
de cuerpo y corazón
con las amefricanas con las poblaciones originarias estamos todas y todos y todes de acá en esta la compañía

En el pasaje de sumergirnos en las tranquilas y profundas aguas de la residencia hasta llegar a la playa festiva y múltiple del festival, una gran ola nos llevó.

Transportamos/Desplazamos: materiales recolectados e instrumentos de trabajo para una exposición. Convertimos sensaciones de caminatas que exploraban paisajes de Valparaíso y escritas en flujo en audios y pequeños cuadernos impresos. Materialidad tierra que se convierte en tinta, performer actuando como pintor. *Transmitimos* sonidos e instrucciones que nos guiaban. Propusimos y compartimos puntos de vista, visiones de capas dentro y por encima de la tierra. La radio transmite a lo largo de la ruta los discursos de quienes se adentran en los lejanos estratos de la tierra de Valparaíso. Cuerpo *inscrito* en palabras en el espacio urbano, siluetas dibujadas en telas, en el asfalto, en las plazas. Parecen huecas, vacías, pero están llenas de intensidad vivida, llevan historias actuales y ancestrales, de lucha, de luto, de comunidades. Al principio: marcas intensas y difusas de la experiencia personal permeadas por otras búsquedas, artes y mujeres que nos acompañaron. “Quien anda por tierra ajena, pisa la tierra despacio”. Nuestras huellas y siluetas se borran lentamente en el viento de Valparaíso, traemos, desde el Sur, una nueva pertenencia y renovada percepción latinoamefricana.



Listen landscapes, walk on the earth

For our residency piece “Listen Landscapes, Walk On The Earth” as members of Dodecafônico Theater Collective, we immersed ourselves in different territories of the city of Valparaíso seeking a relationship with the ground and the land through walks and wanderings. Our impulse was to establish a body-to-body interaction with the materiality of the architectural, sound, and geological landscapes of the city with the aim of reflecting poetically on some issues of our time, especially those that question the boundaries of exploratory narratives about the planet. The final collection of registered texts, sounds and materialities became an installation, a literary-musical performance and a soundwalk during the Festival.

COLLECT (collect objects, sounds, words and materialities)

MOVE / TRANSPORT (to take from one place to another, from the Hill to the Plane and vice versa, to cross over and trespass boundaries)

REGISTER: to create narratives, to write on asphalt, cement, sand, earth.

TRANSMIT (to spread sounds and narratives through urban spaces and radio waves).

Listen to the landscape, correspond to the land

A guide programme inspired by the practices of Ailton Krenak*

Try to find a place where you can lie on the ground, on earth, on sand... If possible, do it with the bare skin of your body and/or with as little clothes as possible.

Try to mix what you think is you with the soil. Find a place on the ground, on the asphalt, in the sand, on the earth where you feel comfortable... Try to do this in comfort, try to blend yourself with the earth, with this soil. If this experience of mixing what you are – or what you think you are – with the earth is a good one, continue a little longer until the earth speaks to you. She talks. And your body will listen.

When you have listened for a while, experience the reverberations, the resonance of that listening in your body and respond to it: whisper, move, sing, write, draw, photograph. Co-respond with the world as an attentive response, the result of a pause, of waiting, of opening up to the landscape, to its shapes and voices.

Me deito novamente como se fosse dormir, aninhar-me, quem sabe na esperança de escutar algo do piso, algum som que transborde do fundo para superfície. Talvez seja uma



*Brazilian indigenous leader and philosopher of the Krenak Ethnic Group, activist, writer, poet, important disseminator of ancestral practices and knowledge.



ideia um tanto superficial do
que seria a terra falar quando
paramos para escutá-la, como
diz Krenak. Ao mesmo tempo, me
lembra a obra em Inhotim, em
que podemos escutar em tempo
real o "fundo da terra" (202
metros abaixo da superfície).
olhar o chão de perto
olhar a própria pele de perto
mergulho distinto nesse estar
no mundo do que a visão aberta,
ampla de cima do morro/
escadaria, na beira do mar
há algo de misterioso, de
concreto ou denso,
sempre multiplicidade,
tessitura

Smell of eucalyptus
Earthy roughness
Umidade e secura at the same time.
surfaces and volumes of the earth: leaves, loose earth, twigs, leaf stems, chunks of earth.

oscillating light that swings and paints my arm a different way at a time
cold breeze that runs over me from my feet to my back and head air communication, bença, blessing, refreshment tickling as a full bladder, from the inside out, zunido of flies and other flyers that sew threads along my laying body
There are many voices from the earth.
São muitas as vozes da terra.

Tudo fala, in different ways, in different línguas
Everything speaks, in different ways, in different languages.

I like to be with the back of my body to the solo

alone

with her
the mother
the one that *tudo ricibe*
and accepts
and kills

mãe mar
mata mãe

mother sea
mother earth

I like to lie on my side, ear to the ground
listen-in(g)
lying on my *esquierdo* side

the heart
penetrates
spills
mistura

enters
pours
blends

I'm her little animal

sou um pequenino animalzinho dela

gosto do que meus olhos podem ver desse lugar

I like what my eyes can see from this place

To be with the skin on the ground. Being a surface that supports an ant and another insect that walks on my thigh. Being hill and gully. Where are my taken ravines, where are my valleys with native palms and other displaced ones? How much weight can each body take?

All of this the earth supports

How long can we hold out?
each body
we're talking about life and death and re-speaking and speaking again and living and dying as long as each body is able...

The lands are watched, the bodies are watched.
We too are dust. We shall be. We will be.
"What is a body in a continent of vanished bodies".

Let's keep subindo
Go up to come down.
Descend to find the lands below.

An ascent by layers; of time, of history, of landscape, of beings that inhabit it.
Sun-magma connection.
Tremors come from the depths of the earth,
from sun rays in contact with water comes the blue color of the sky.

A borda do mar também seems to be inhabited by layers of *tempo*, of objects built one on top of *os outros*), *vozes sobrepostas, sons sobrepostos, incessantes, sem silêncio. Como se moveu o desenho da borda deste porto ao longo dos anos? Que terras foram movidas?*
The edge of the sea also seems to be inhabited by layers, of time, of objects built one on top of the other, overlapping voices, overlapping sounds, incessant, without silence. How has the design of the edge of this harbor moved over the years? What lands were moved?



Andar é voar,
É. Deitar-se no chão, em contato com a terra é seguir caminhando nos sonhos ou percursos da mente.

Woman, inhabit your steps
All this the earth supports

To hold
To roll
To grow
To believe

hold oneself
enjoy oneself
to rebel

Silêncio

(Seed words sewn in conversation)

The call

o doce toque, *a devolutiva da terra tierra nos pés, nas articulações*
the sweet touch

the feedback of the earth on the feet, in the joints
feedback through the soles of the feet
o chão por debaixo
o underground que eu ausculto pelo corpo
I wish to hear the ground
underground that I hear through
my body
I remember my grandmothers and
I remember the roadside shrines
they are miraculous
How might they have left?
A city is also its dead
its streets and its dead
and their living
and their living dead.
(Lucia Herbas)

pisei em solos macios
também aceito e me agrado com o concreto e o asfalto

tudo plano na deriva de hoje

The Diaguita art in the square
land at hand

the market
fish, shellfish, unknown things, lettuce
the fair is land too
water is also earth, it is soil



I collected earth in places that indicated desires, directions
sea
pacific
peaceful?

the situation that the predatory system has created over so many decades - centuries - are not peaceful
that can be seen
I feel
I hear

I move other´s land as if this fight were mine too
I know it's someone else's, but I don't feel like it's far from me.
I'm here
here
in body and heart
with the Ame-fricans, with the native people we are all here in this company

Through the course of plunging into the calm and deep waters of the residency to the multi-festive beach of the festival, a big wave carried us all the way.

We transported/displaced: materials and work instruments gathered for an exhibition. We translated sensations from our walks exploring the landscapes of Valparaíso written in flow in small notebooks and audio recordings. Earth materiality becoming ink, performer acting as painter. We *transmitted* sounds and instructions that guided us. We proposed and shared points of view, vision of layers within and on the surface of the earth. The radio was broadcasting the speeches of those who penetrate the distant strata of the lands of Valparaíso along the route. Body of words inscribed in the urban space, silhouettes drawn on canvas, on the asphalt, in the squares. They may seem hollow, empty, but they are full of vivid intensity, they carry current and ancestral stories of struggle, of mourning, of the community. At the beginning: intense and diffuse signs of personal experience permeated by other inquiries, the art and the women accompanying us. "Those who walk on foreign land, tread the earth slowly." Our footprints and silhouettes slowly vanish in the Valparaíso wind. From the south we come with new sense of belonging and renewed Latinamefrican perception.

241122

AQUI PARECE QUE A TERRA TE MOSTRA TÃO NITIDAMENTE QUE ESTÁ VIVA. MESMO COM TUDO, SUSTENTA, SUPORTA, ENVOLVE, AMPARA, CUIDA.

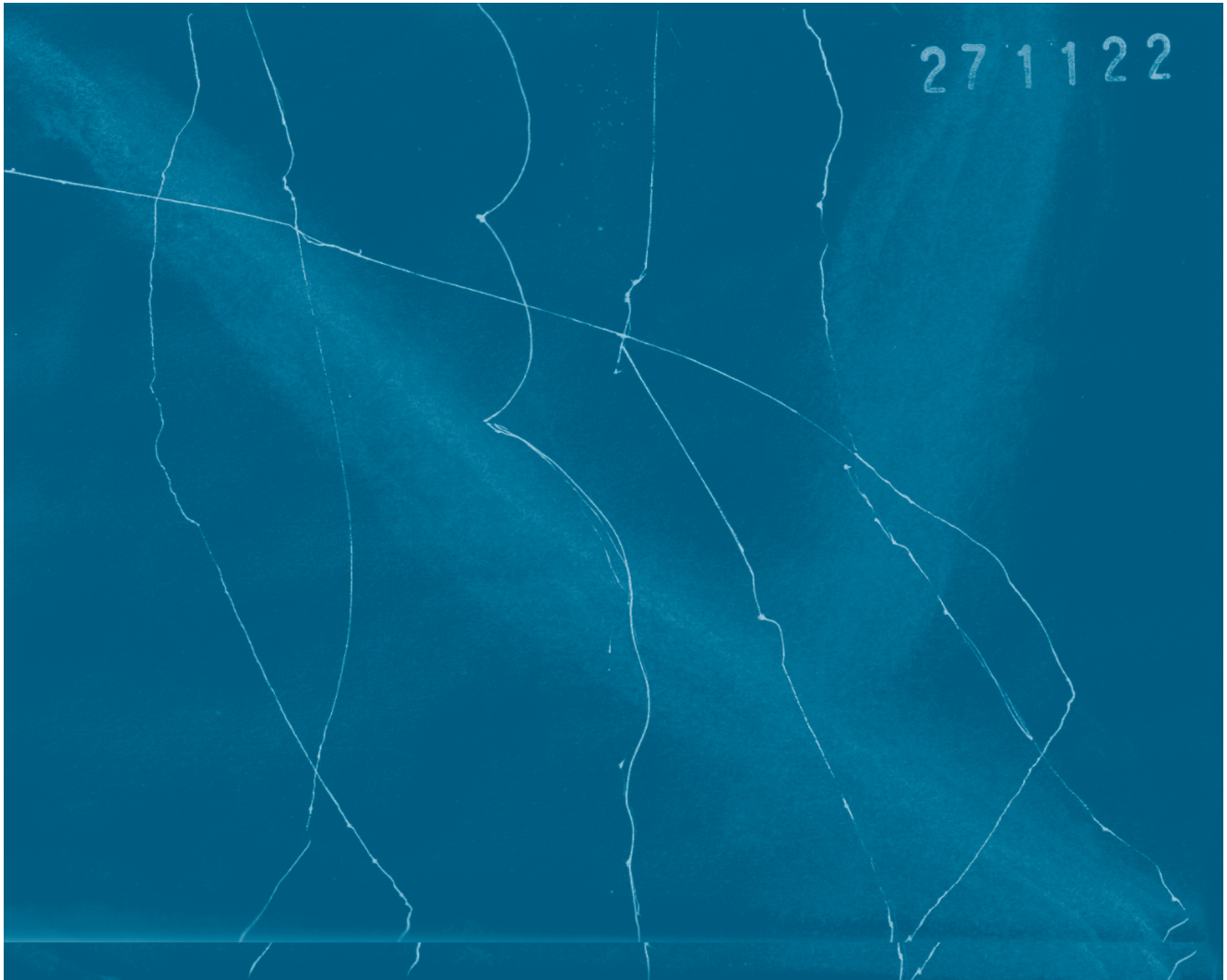
CAMINAR JUNTAS SOBRE CUERPO TERRITORIO

OBSERVO MI ALREDEDOR Y ME DOY CUENTA QUE SOMOS MAYORIA, ESTAMOS EN TODOS LOS LADOS HABITANDO, CAMINANDO, CREANDO, COMPARTIENDO Y

ES UN CUERPO TERRITÓRIO DE MUJERES

COLORES SOBRE RUÍNAS

UNA CIUDAD
TAMBIEN SON
SUS MUERTAS
Y SUS VIVAS
Y SUS MUERTAS
VIVAS
SILENCIO
PALABRAS
SEMILLAS
SEMBRADAS
EN UNA
CONVERSA
SOSTENERSE
DISFRUTARSE
REBELARSE
MUJER HABITA TUS PASOS
TODO ESO LA
TIERRA
SOPORTA
SOSTENER
CRECER
CRECER
COLECTIVO
TEATRO DODECAFÓNICO


271122


COLECTIVO
DODECAFÓNICO

CAMPO MODULADO | ARGENTINA



FABIÁN URBAN
TOMÁS QUIROGA
FEDERICO GLORIANI

Composición para un cuarzo olvidado

Para desaprender una forma humana

Como colectivo nos interesan las particularidades sonoras de los paisajes en los que nos inscribimos. Nos gusta escuchar y al mismo tiempo reconocer que al cohabitar el territorio con otras agencias no humanas modificamos esas particularidades sonoras con nuestra presencia. Nos gusta pensar que la acción de escuchar altera lo escuchado.

Aplicamos a la residencia con un proyecto que se diversificó ampliamente ni bien llegamos a Valparaíso. Veníamos pensando en diseñar y construir vehículos para sensar el paisaje (nos imaginábamos algo parecido a carritos de rulemanes/carretones/chanchas), pero las características geológicas de la zona nos invitaron a pensar también en otras cosas. Un día después de llegar a Valparaíso, visitamos una mina a cielo abierto de donde se extrae principalmente cuarzo rosado, en Quintay. En la mina nos atendió Fidel, quien trabaja allí desde hace más de quince años. Nos contó que venden al detalle, porque les conviene más y no necesitan dinamitar el suelo tan seguido, lo hacen sólo cada seis años aproximadamente. Tienen vínculos con varias otras minas de otras regiones con quienes intercambian piedras para tener una oferta más variada. Jonathan, el hijo de Fidel, también trabaja en la mina y le interesa mucho el sonido. Conversamos mucho sobre las propiedades piezoeléctricas del cuarzo y nos contó que la semana anterior a nuestra presentación se había comprado una grabadora para registrar los sonidos de su entorno.

Fidel y Jonathan nos regalaron varias piedras de cuarzo rosado, blanco y cristal. Y también arenilla de cuarzo molido. Las llevamos al taller, donde montamos un laboratorio para explorar esa materialidad. Intentamos construir micrófonos piezoeléctricos, las cortamos, las lijamos, las golpeamos, las calamos, haciendo luthería con ellas. Mientras experimentábamos, nos encontramos con que estas aproximaciones a la roca tenían un cierto grado de violencia, y que no era eso lo que estábamos buscando. Preferimos, en cambio, quedarnos con maneras más sensibles de vincularnos con el mineral. Abrimos la atención a los sonidos que las piedras nos proponían a partir de un contacto sutil, dejando de lado el ansia de lograr sonidos a partir de ideas preconcebidas. Y cambiamos esos modos, entonces las frotamos, las acariciamos, las rascamos, las apuñamos y las soltamos.

***

El lunes 5 de diciembre instalamos unos parlantes en el interior de la mina. Reprodujimos una pieza generada a partir de las sonoridades de piedras de cuarzo extraídas de ahí mismo. La pista consistió en un set ejecutado con equipos de DJ trabajando con grabaciones de exploraciones sonoras de rocas de cuarzo. Pequeños choques y contactos, fricciones y raspaduras rocosas, amplificadas, rebotando y resonando dentro del espacio cóncavo de la mina, llenándolo otra vez, conviviendo con los sonidos que habitan este ecosistema: cantos de pájaros, árboles soplados por el viento. Además, se escondieron micrófonos de contacto bajo la tierra en la zona donde lxs espectadorxs tenían acceso, cual minas como artefacto bélico. Éstos recogían vibraciones de pisadas que eran amplificadas desde dentro de la mina. Todo recogido en vivo por un micrófono y transmitido por Radio Tsonami durante 60 minutos.

***



Nos preguntamos,
¿De qué maneras puede sonar lo mineral?
¿Con qué sensibilidad nos aproximamos a lo inerte?
¿Qué tiempo de escucha es el que necesita la roca?

Nuestro horizonte de trabajo ahora fue preguntarnos por la voz del mineral que se encuentra bajo nuestro caminar, sobre qué relatos podrían surgir si en las reflexiones sobre el mineral se incluye su propia voz y, a su vez, qué pensamiento estético podría surgir del abandono de la idea de sujeto, de la forma humana.

Queremos pensar con el arte este encuentro entre lo llamado "humano" y otras formas de agencialidades no humanas para ver si existe la posibilidad de una desaparición de la forma-humana. Con esto, como dice Guadalupe Lucero, no se trata de que mueran los humanos ni tampoco que el concepto de humano ya no sea central, sino que lo que debe morir es la forma-humana en el humano, y sobre todo en todo lo demás. La forma-humana es una composición específica de fuerzas y esta composición implicaría cargarse de rocas, de lo inorgánico. Pero ¿qué significa que una nueva forma deba cargarse de rocas? ¿Qué tipo de composición aportan las piedras, con su textura metálica, cristalina o terrosa, a las fuerzas que destruirán la forma-humana en el humano?[1]

El vínculo de la piedra con el mundo (si cabe expresarse así) es no-fenomenológico, es justamente una no-relación, la piedra está cerrada, y así lo que no tiene es interioridad alguna. Su modo de ser se resume en un verbo: yacer. Verbo de la muerte, la piedra como lo no vivo yace, y no interactúa, no hace nada y más bien el contrario, se deja hacer; es arrojada, es tomada, es pateada, es pisada. El cristal es extraído, desterrado, partido, es explotado con explosivos y químicos, cortado con máquinas eléctricas, pero nunca escuchado. La piedra respira un modo de ser elocuente para abordar el vasto mundo de los desechos, de lo inorgánico, de lo inmundo. La piedra yace ya sin mundo. El mundo de la piedra es inmundo.

1 Guadalupe Lucero, Cristal y piedra. Para una estética mineral, Pensamiento de los confines, Buenos Aires, 2018

La tradición antrópica occidental concibe a la materia como disponible y dispuesta, siempre ahí, para ser usada y abusada. Esta lógica moderna y de herencia cristiana —nunca está de más decirlo— posibilitó las (i)lógicas extractivistas actuales. En nuestro trabajo esto apareció como la contradicción de nuestras primeras vinculaciones con la piedra.

***

Dos días después de la activación en la mina, hicimos una presentación en vivo en La Compañía, epicentro del Festival Tsonami. Una voz sintética recitaba la ley 18.248, el Código de Minería de Chile firmado por Pinochet, emitida por FM y sintonizada por radios analógicas dispuestas en el espacio. Mientras tanto, manipulamos grabaciones de rocas, llevándolas a un tempo geológico ralentizando los samples hasta una dimensión que escape a cualquier aproximación humana. Un micrófono capturaba la totalidad de los sonidos y los transmitía por radio Tsonami, que también salía por FM. Al ser las dos frecuencias FM muy cercanas, muchas de las radios presentes dejaban entrar la señal de Tsonami, generando un loop infinito. Esta vez el eco no era sobre las paredes rocosas de la mina sino en el espacio electromagnético.

***



Existe un tiempo propio de una ontología mineral. Se trata de un transcurrir extremadamente lento comparado con nuestra experiencia del tiempo. En este largo proceso de cristalización, la materia adquiere una memoria mineral propia, no humana, que hace imposible e inútil cualquier intento de nombrarla en toda su sustancia, menos aún de normarla. Esta es una forma de estar en el mundo que nos distancia enormemente de la roca, aun cuando construimos muchas de nuestras células con el mismo material con el que está compuesta: es decir el silicio.

Con el transcurrir de los días, y con la idea aún de que íbamos a construir los vehículos capaces de sensar el paisaje, nos contactamos, a través de Manu, con el KPP o Kolectivo Pedagogía Patrimonial. Una tarde nos entrevistamos con sus fundadores, Daniela Wajardo y Pablo Mujica, quienes trabajan en la recuperación de la construcción de las chanchas o carretones, un artefacto tradicional que permite desarrollar un juego típico porteño que se supo dar en las características bajadas de los cerros de la ciudad.

***

Este interés por los carretones, combinado con las exploraciones sobre el cuarzo y sus propiedades piezoeléctricas se vio reflejado en la muestra colectiva en la que participamos todos los grupos de residentes. Sobre una gran mesa instalamos autitos de juguete que compramos en las ferias cercanas a la Compañía, a los cuales les instalamos cristales de cuarzo, micrófonos de contacto y bobinas sensoras de campos electromagnéticos. Quienes visitaban la muestra podían jugar con estos vehículos-sensores y escuchar amplificadas las señales que recogían en su andar. En la misma mesa se incluyó uno de los carretones prestados por el KPP, una partitura generada a partir del set que sonó en la mina, un video, y un fanzine[2] que en formato tutorial DIY instruye

2 Este fanzine puede consultarse en el siguiente URL: bit.ly/zineCM

cómo incorporar micrófonos de contacto a cualquier vehículo.

***

Tratamos de buscar, indagar, en resumidas cuentas experimentar una estética que emane de las vibraciones de lo natural como una forma de explorar lo geofísico a través de la experiencia artística. Pensamos la Tierra como mediadora, cuestionando el criterio de pensarla como proveedora de recursos para los medios, medios de los que sin embargo hacemos uso a través de su potencia de ser a partir de su realidad geofísica que permite que tenga lugar la creación de medios técnicos. Micrófonos, cables, celulares, laptops, todos dispositivos que de alguna manera, atravesados por una ética y una política sobre lo mineral, nos vincula y desvincula de su origen terrestre.

Nos gusta pensar, de la mano de Haraway y su concepto de naturocultura, una naturaleza medial para poner entre paréntesis las ideas binarias de mente vs. cuerpo, o naturaleza y cultura entre muchos otros pares de aparentes opuestos. Un lugar, un topos, para pensar futuros posibles que se desconecte de la cultura dominante.

***

El relato que propusimos para el día de la presentación de Campo Modulado fue de una duración geológica en principio demasiado lenta para la percepción humana si nos referimos a su propia experiencia del tiempo orgánico. Un relato híbrido que mezcló palabras provenientes de las políticas de la materia —la ley de minas de Chile— y una materia semiótica sonora a-significante —sonidos propios de la mina de cuarzo—.

Por su parte, los oyentes que estaban presentes en la sala pudieron interactuar con la propuesta barriendo con el dial de las radios ubicadas en la sala, hasta encontrar una frecuencia FM que transmitíamos en tiempo real a través de un



transmisor FM DIY alojado dentro de un autito de juguete.

***

Cavar la tierra, extraer cuarzo, hacer estudios erráticos sobre sus propiedades eléctricas, pedir prestados unos carritos, hacer autitos que suenen, seguir errando, escribir una partitura imposible de ejecutar, un video, un tutorial, para tratar de cuestionar nuestras relaciones con lo mineral, lo medial y lo técnico, para encontrar en la palabra y el sonido de una composición para y con el cuarzo, una forma de habitar no humana este mundo de relaciones con lo otro (desvinculadas de eso otro) pero que creemos –y deseamos– se vislumbra como una forma potencial posible.

Campo Modulado
Marzo de 2023

Composition for a forgotten quartz

To unlearn a human form

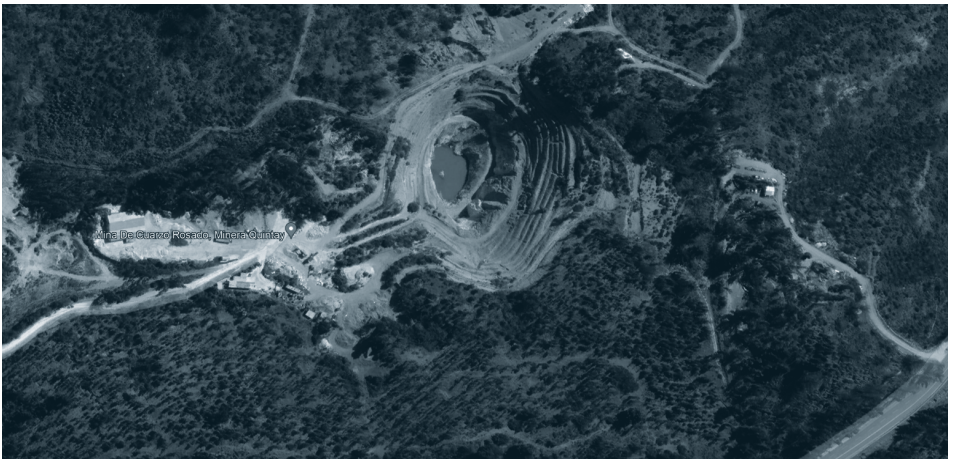
As a collective we are interested in the sound characteristics of the landscapes in which we inscribe ourselves/are inscribed.
We like to listen and to recognise that cohabiting a territory together with other non-human agencies our presence modifies its sound characteristics. We like to think that the action of listening alters what is heard.
We applied for the residency with a project that diversified widely as soon as we arrived in Valparaíso. We had intended to design and build sensory vehicles that felt the landscape (we had imagined something similar to chancha (1) (carts), but the geological characteristics of the area invited us to think about other possibilities as well. One day, after arriving in Valparaíso, we visited an open pit pink quartz mine in Quintay. At the mine we were received by Fidel, who has worked there over fifteen years. He told us that they sell retail because it is more convenient for them since that way they don't need to dynamite the ground so often. They only do it every six years approximately. They collaborate with several mines in other regions, with whom they exchange stones, in order to offer more variety. Fidel's son, Jonathan also works in the mine and is very interested in sound. He spoke a lot about the piezoelectric properties of quartz and he told us a week before our we visited he had bought a device to record the sounds of his environment.



Fidel and Jonathan gave us several pink, white and clear quartz crystals as well as some quartz sand. We took them to the workshop where we set up a laboratory to explore their materiality. We tried to build piezoelectric microphones; we cut them, we sanded them, we struck them, we sawed through them, we made them into instruments. As we experimented, we found that this approach was quite violent towards the crystals and that was not what we were looking for. Instead, we chose to take a more sensitive approach to relate to the mineral. We left aside the desire to achieve sounds from preconceived ideas and focused our attention on the sounds that the stones proposed in response to subtle contact. We change our mode to rubbing them, stroking them, scratching them, grasping and dropping them.

***

On Monday December the 5th we installed some speakers inside the mine. We reproduced a piece that we devised from the sounds produced by the quartz stones that had originally come from there. The track consisted of a set of recordings from our sonic exploration of the quartz crystals and was performed using DJ equipment.
Little clashes and contacts, friction and rock scraping; amplified, returning and resonating within the concave space of the mine; filling it again, coexisting with the sounds inhabiting this ecosystem: bird songs, tree branches dancing with the wind. In addition, we hid contact microphones underground in the area where the audien-



ce had access, like landmines. These picked up the vibrations of footsteps that we amplified. All of which was picked up by a microphone and live-broadcasted on Radio Tsonami for 60 minutes.

***

We wondered
In what ways can mineral sound?
With what sensitivity do we approach the inert?
What listening time does the stone need?

Our work horizon turned to asking ourselves about the voice of the mineral that lies under our steps, about what stories could arise if we reflected on the mineral including its voice, and in turn, what aesthetic thought could arise if one abandons the idea of the subject, of the human form.
Through art we want to think about this encounter between what is referred to as "human" and other forms of non-human agencies to see if it is to make the human-form disappear.

We want to think with art about this encounter between the so-called "human" and other forms of non-human agencies to see if there is the possibility of a disappearance of the human-form. What we mean with this, as Guadalupe Lucero says, isn't that humans nor the the concept of human must die or no longer be a central part, but that the human-form in the must die in the human and, above all, in everything else. The human-form is a specific composition of forces and this composition would imply bearing rocks, bearing the inorganic. But what does it mean that another form should bear rocks? What kind of composition do rocks, with their metallic, crystalline or earthy texture, contribute to the forces that will destroy the human-form in the human? The link of the stone with the world (if it can be expressed in that way) is non-phenomenological. It is precisely a non-relationship. A stone is closed, therefore what it lacks is any interiority. Its way of being is summed up in a verb: to lie, to dwell. Verb of death, the stone lies like the non-living, and does not interact, does nothing; but rather the opposite, it lets others do to it - it is thrown, it is caught, it is kicked, it is stepped on. The crystal is extracted, banished, broken, it is exploded with dynamite and chemicals, cut with electric machinery, but never heard. The stone breathes in an eloquent way to address the vast world of waste, of the inorganic, of filth. The stone lies world-less. The world of stone is *inmundo (2) (unworldly-filth).
The western anthropic tradition conceives matter as available/appropriable/disposable and available, always there, to be used and abused. This modern logic of Christian heritage - it never hurts to say it - made the current (i)logic extractivism possible. In our work this appeared as the contradiction of our first encounter with the stone.

***



Two days after the initial activation at the mine, we gave a live presentation at La Compañía, the epicenter of the Tsonami Festival. A synthetic voice broadcast by FM and tuned to analog radios arranged in space recited Law 18,248, the Chilean Mining Code signed by Pinochet. In parallel, we manipulate rocks recordings, bringing them down to a geological tempo by slowing the samples to a dimension that escapes any human approximation. All the sounds were captured by a microphone and transmitted over Tsonami radio, which also broadcast on FM. As the two FM frequencies were very close, many of the local radio stations allowed the Tsonami signal in, which generated an infinite loop. This time the echo was not coming off of the rocky walls of the mine but off the electromagnetic space.

***

Mineral ontology has its tempo. It is an extremely slow compared to our experience of time. In this long crystallisation process, matter acquires its own non-human mineral memory, which makes it impossible and useless to attempt to name it in substance, let alone regulate it. This is a way of being in the world that distances us enormously from the rock even though we use the same material with which it is composed: that is, silicon, to build many of our cells.

As the days passed, still with the idea of building devices capable of sensing the landscape, we contacted the KPP or Kolectivo Pedagogía Patrimonial. One afternoon we met with the founders, Daniela Wajardo and Pablo Mujica, who work on the recovery of the construction of the chanchas or carts, a traditional artefact used in a typical Buenos Aires game that was came about thanks to the characteristic sloped hills of the city.

***

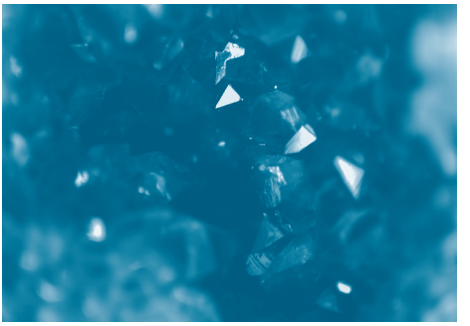
Our interest in carts, combined with explorations of quartz and its piezoelectric properties, was reflected in the group exhibition in which we participated together with the rest of the resident artists. On a large table we installed toy cars that we bought at neighbouring markets. They had quartz crystals, contact microphones and electromagnetic field sensor coils attached to them. Those who visited the exhibition could play with these cars and hear the signals they made amplified as they moved. The same table included one of the carts borrowed from KPP,

a score generated from the set that we played at the mine, a video, and a fanzine that instructs how to incorporate contact microphones into any vehicle in a DIY tutorial format.

***

Our aim was to seek, to investigate; simply put, to experience an aesthetic that emanates from natures´ vibrations as a way of exploring geophysics through the artistic lens. We thought of the Earth as a mediator, questioned the thought criteria of it being a mere provider of resources for media; in spite of the fact that we use media's power based on its geophysical qualities that permit the creation of technical medium.
Microphones, cables, cell phones, laptops, all devices that link us and separate us from our terrestrial origin and are somehow connected through ethics and a mineral resources policy.
So as to put the binary ideas of apparent opposites such as mind versus body or nature versus culture in brackets, and following Haraway´s concept of nature-culture, we prefer to think of a mediating nature. A place, a topos, to consider possible futures that disconnects from the dominant culture.





The narrative that we proposed for the day of the Modulated Field performance was of a geological duration that was, in principle, too slow for human perception if we refer to our own experience of organic time. A hybrid story that mixed the words of politics concerning matter – Chilean mining law– and an a-significant sound semiotic matter –sounds of the quartz mine–.
On their part, the audience present in the room was able to interact with the proposal by sweeping the dial of the radios situated in the room, until they found an FM frequency that we transmitted in real time through a DIY FM transmitter housed inside a toy car.

***

Digging the earth, extracting quartz, carrying out erratic studies on the electrical properties of crystals, borrowing some carts, building little cars that sound, continuing to err, writing an impossible score to play, making a video, a tutorial, attempting to question our relationship with mineral nature, the media and the technical; to find in the word and the sound of a composition for and with quartz, a non-human way of inhabiting this world of relationships with otherness (disconnected from that other) but that we believe –and desire– looms as a new possible potential form.

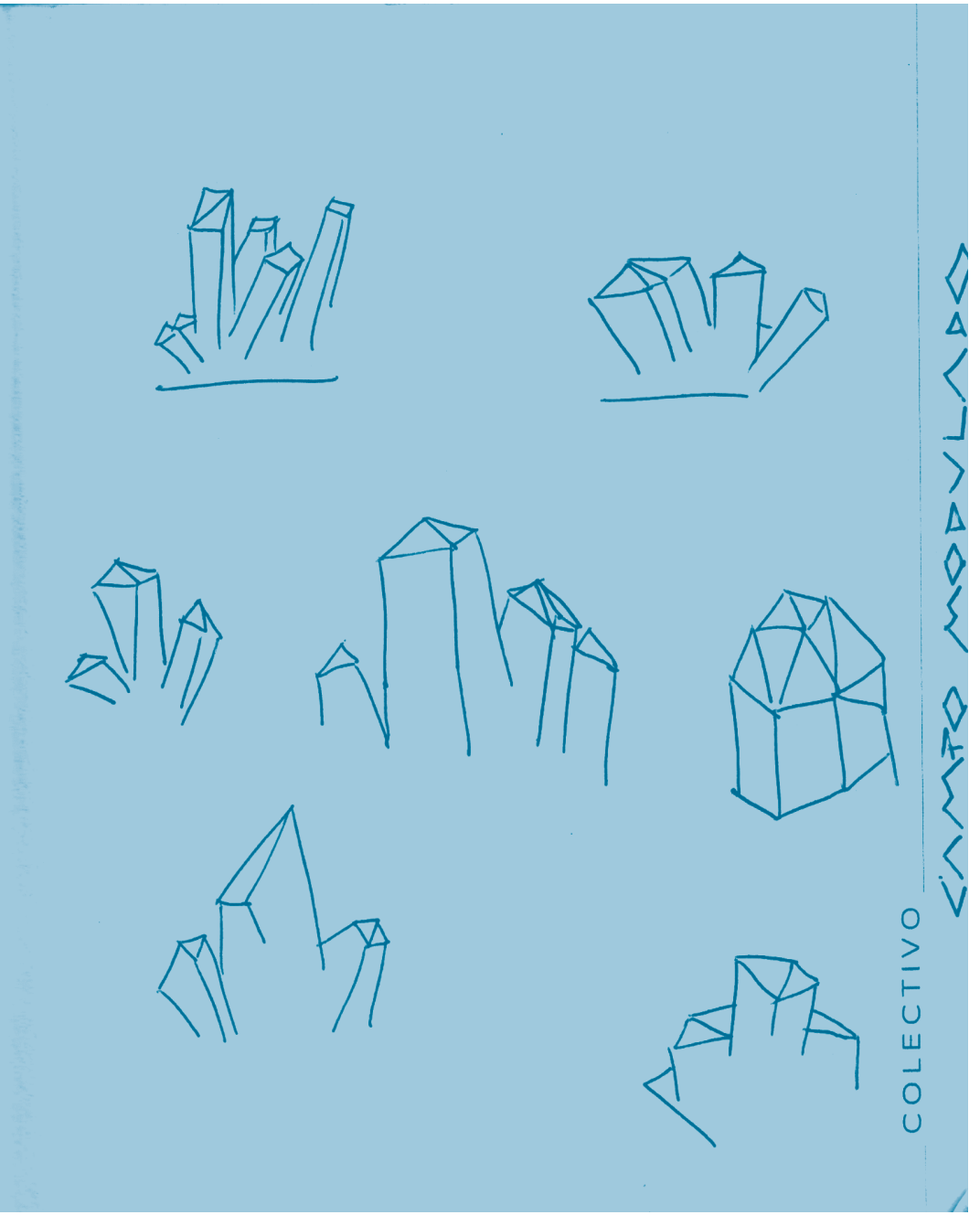
Modulated Field
March of 2023

211122

PIEZO

ELECTRICIDAD




COLECTIVO

CASo | ARGENTINA



FLORENCIA CURCI
JAVIER AREAL VÉLEZ



Una aproximación ritmoanalítica a la ciudad de Valparaíso

Cambio, repetición, identidad, diferencia. Ritmos corporales, ritmos mecánicos, ritmos sociales. La propuesta de la comitiva CASo consiste en pensar junto a H. Lefebvre la capacidad de análisis que aporta el ritmo y asumir junto a E. Banveniste que el ritmo es la forma que adopta todo lo que está en movimiento para proponer señalamientos desmesurados en el espacio urbano.

Medimos todo. Nos preguntamos qué ritmos podemos amplificar en un encuentro en Valparaíso. Cómo, por ejemplo, se construye el espacio a partir del ritmo. Repetición, identidad, diferencia. Cuánto nos podemos contagiar del ritmo, si todos los procesos se organizan rítmicamente: Cambiaremos por contagio, no por conciencia.

Privilegiamos la importancia del instante por sobre la duración. Usamos el cuerpo como metrónomo. Hasta dónde llega un cuerpo en la polirritmia infinita de la ciudad cosmos.

Con estas palabras, algo abarcativas, intentamos esbozar desde Buenos Aires en qué iba a consistir la intervención que realizaríamos en el Tsonami.

Una vez que nos encontramos en Valpo, con menos de diez días para realizar nuestra acción, la cuestión se puso más confusa. ¿Cómo trasladar esos conceptos a una performance concreta?

Nos dispusimos a caminar la ciudad durante días, midiendo, mirando, escuchando, golpeando cosas. Abrimos lecturas y malinterpretaciones de nuestro texto original. ¿Qué es el ritmo? ¿Qué es medir?

Esbozamos lugares y configuraciones posibles para la performance. Dejar caer instrumentos por escaleras; lanzar piedras en un terreno baldío; hacer una pieza coral amplificando las hamacas metálicas de los juegos para niñes de una plaza; convocar a dueños de negocios para una coreografía de cortinas metálicas abriendo y cerrándose.

La búsqueda, evidentemente amplia y difusa, se interrumpiría por varias razones. Unx de nosotrxs se contagió de COVID y debió aislarse por varios días. A su vez, teníamos que preparar varias actividades más que hicimos en el festival.

En la iglesia de La Compañía, Florencia desarrolló *Desacople vocálico* junto a Barbara González, un concierto para voces transmitidas, amplificadas y retroalimentadas, y Javier tocó por primera vez su dúo de laptop y humano, en el que un robot autónomo habitando su computadora generó ritmos de complejidad extrahumana.

Además, un mediodía fuimos lxs encargadxs de alimentar al equipo de 50 personas que formaban parte del Festival. Nos propusimos simplificar la tarea todo lo posible pero no pudimos con nosotres mismxs y, con la ayuda de Mingus, terminamos haciendo furiosamente seis platos de comida india: curry, chutney, arroz, *chapati*, aceite picante y *gulab jamun* (o 'bolas de leche frita') de postre. Todo el proceso fue capturado por varios micrófonos y procesado en tiempo real por nuestras laptops, corriendo variaciones de los mismos *patches* que usamos para nuestros conciertos.

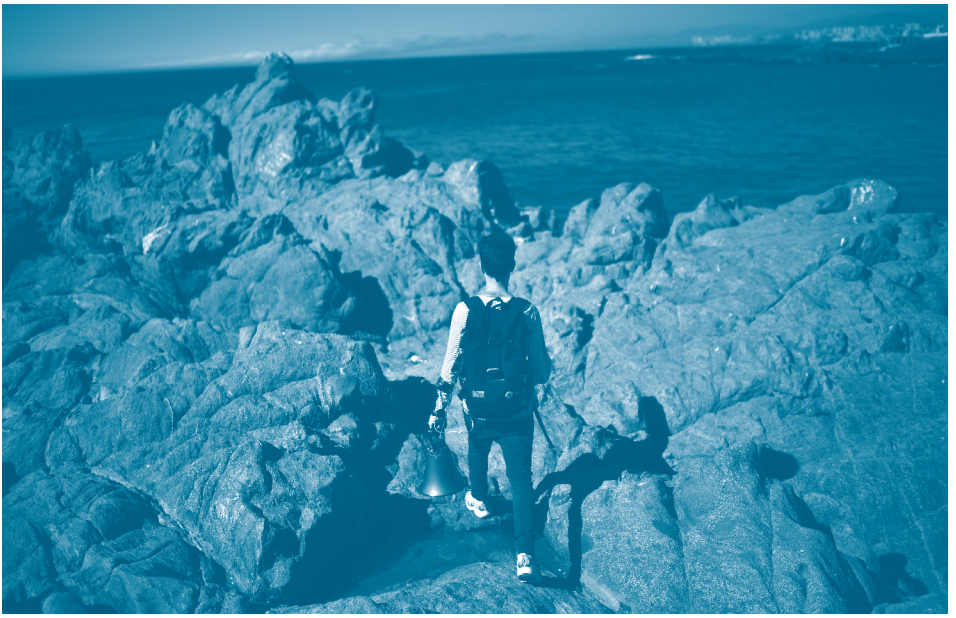
La miserable idea de la mesura

Medir

1. tr. Comparar una cantidad con su respectiva unidad, con el fin de averiguar cuántas veces la segunda está contenida en la primera.

Decidimos llevar adelante nuestra performance urbana valiéndonos del sonido como herramienta para la medición de distancias espaciales.

Desde el punto de vista del instrumental de laboratorio, un tono puro o una onda



sinusoidal es la unidad mínima del sonido. Cuando las frecuencias de dos tonos puros se encuentran demasiado cerca entre sí, no llegan a ser percibidos como distintos por el oído humano, lo que emerge entonces es un batido, un tono fantasma. Las diferencias son inaudibles, pero causan efectos rítmicos y sonoros que se posicionan en el primer plano de la percepción.

Por otro lado, el ruido blanco,una señal con la misma potencia en todo el rango de frecuencias audibles que se emplea para calibrar sistemas de sonido, también es usado para favorecer la relajación y el sueño, así como para desorientar personas antes de someterlas a un interrogatorio o para inducir la formación de alucinaciones acústicas.

Fenómenos como estos nos llevan a pensar que en las unidades de medida, que se dan por estables y cuya instrumentalidad es aplicada sistemáticamente por la ciencia, también existen zonas misteriosas.

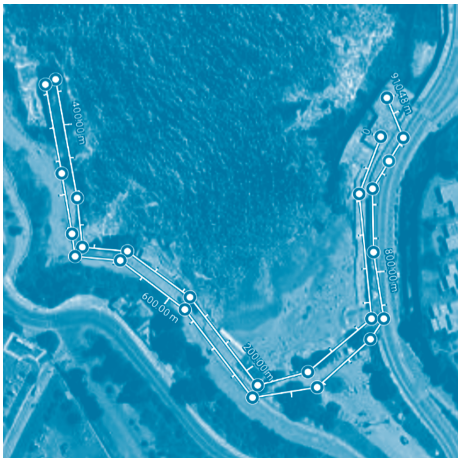
En la acción *La miserable idea de la mesura* utilizamos ondas sonoras sinusoidales y ruido blanco para investigar algunas tensiones entre lo ideal y lo territorial, lo introducido y lo dado. Recurrimos a la unidad mínima del sonido pero no (solamente) como unidad de medida, sino como agente perturbador de un territorio ya ritmado por el uso y el hábito tanto de los agentes sociales como naturales que componen la identidad sónica de cada espacio.

Hacia una agrimensura sónica

¿Cómo serían nuestros mapas si representaran territorios audibles y no límites visuales? ¿Con qué instrumental se realizarían?

En nuestras pautas iniciales nos preguntamos: ¿Hasta dónde llega un cuerpo? Y una vez en el campo reformulamos: ¿Hasta dónde puede llegar?

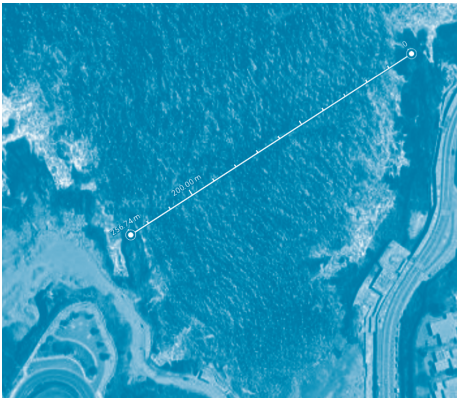
Creamos para la investigación dos dispositivos rústicos, prácticos, móviles y prostéticos. En la mano: un parlante *(bocina acampanada)*. En la espalda: batería y amplificador. En el brazo: reproductor. *Samples* de ruido blanco, una onda sinusoidal aguda y breve y una onda sinusoidal grave y larga.

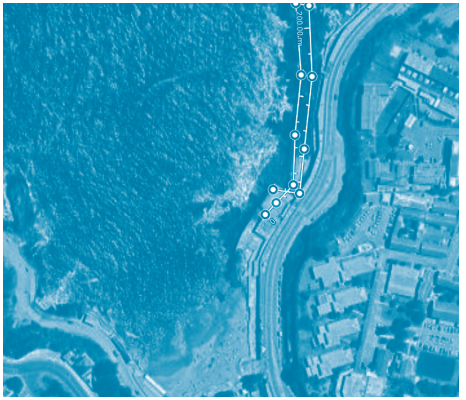


Comenzamos una coreografía para entender los límites de comunicación entre nosotrxs valiéndonos únicamente de estos sistemas (para emitir sonidos) y de nuestros oídos (para recibirlos). Establecimos un comportamiento simple para llevar a cabo la medición: F (Florencia) y J (Javier) se ubican en dos puntos separados de algún espacio urbano, F emite un sonido, si J lo escucha responde repitiendo el mismo sonido, luego ambxs se alejan y repiten el proceso, buscando eventualmente llegar al límite de la comunicación.

Repetimos esta acción entre distintos puntos de Valparaíso y nos sorprendimos una y otra vez con cuánto podíamos alejarnos sin dejar de escucharnos. El horizonte sonoro se ubicaba mucho más lejos que el visual: cuando ya no podíamos ver al otrx, siempre podíamos escucharlx.

Luego de varios ensayos intuímos que nos interesaba llevar adelante la acción final en un lugar que nos permitiera trabajar desde una escala muy pequeña y contenida, a otra extremadamente lejana. También necesitábamos un terreno que habilitara trabajar con un rango dinámico amplio, porque era importante tener un momento inicial en que nuestrxs invitados tuvieran tiempo de relacionarse físicamente con los sonidos que luego tendrían que perseguir desde sus sistemas perceptivos en la lejanía del horizonte. A veces, cuando la señal se ubicaba demasiado cerca del umbral audible, no era *exactamente* con el oído con lo que nos detectábamos. Era algo más complejo, una escucha





que se percibía muy física, pero que también involucraba una expectativa, ciertos tiempos previstos, ritmos no pautados, intuitivos. ¿*Se escucha*?

Estas necesidades espaciales que surgían de los experimentos nos fueron guiando hacia la playa *Las Torpederas.*

Diseñamos la coreografía: la acción comenzaba recorriendo el interior de una arquitectura en ruinas. Con nuestras manos-bocinas proyectábamos ruido blanco a gran amplitud contra las paredes y huecos. Activamos la huella acústica de este espacio con trayectorias de un ruido filtrado tracción a sangre.



Nuestros cuerpos parlantes formaban un sistema de sonido estéreo desacoplado e itinerante que fue proponiendo a la audiencia distintos ejercicios para ubicarse en el territorio acústico.

Luego de un rato empezamos a separarnos. El estéreo se abría. En esta segunda sección tenía lugar la medición que veníamos practicando por todo Valparaíso. F se quedaba en la costa norte y J salía a recorrer la bahía hacia el extremo sur.

Enviar una señal - Esperar la señal de respuesta - Enviar una señal - Esperar la señal de respuesta - Repetir alejándose tanto como sea posible.

- ¿Eso sonó? ¿Me envió una señal o es el recuerdo del sonido anterior lo que estoy aun escuchando?

La primera vez que fuimos a la zona de Playa Ancha era una mañana gris, quizás algo fría, en la que caminamos hasta encontrar Las Torpederas para empezar a ensayar la medición. Había algunas personas deambulando pero eran realmente pocas, algún perro. Empezamos con las pruebas de reflexión de ruido blanco en la ruina, luego nos alejamos. J atravesó la playa desierta respondiendo al llamado sinusoidal de F. Íbamos bajando el volumen, llegamos a tener los reproductores en un 10% de potencia. Aun así nos entendíamos. A lo lejos, cerca del umbral, aún nos escuchábamos.

Pasamos a sonar ruido blanco otra vez. Como en la ruina arquitectónica, pero esta vez en los extremos rocosos de la bahía. El horizonte era cada vez más difuso. El ruido del mar y el de nuestras emisiones se fundían borrando la línea divisoria entre lo que estábamos midiendo, y lo que se resistía a ser medido.

Si construyéramos nuestros mapas a través de la escucha ¿habría líneas en ellos?

La segunda vez que fuimos a ensayar la medición era más tarde. Había gente en traje de baño en la playa, algunas personas metidas en el mar. Se escuchaban más voces, más actividad. Nos preocupó una música reproduciéndose en un carro de comida. La primera medición se había transformado en una pieza sonora, una meditación para sintonizar con el entorno, sentíamos que tratando de comunicarnos entre nosotrxs a la distancia estábamos, también, conversando con el mar y las piedras, el viento, el frío.



Todo ese imaginario gris e introspectivo se desvanecía en la segunda tarde. El calor del sol, los gritos, la música pop estadounidense a lo lejos. ¿Vamos a pedirle que pare de pasar música cuando vengan nuestrxs invitadxs? ¿Debemos *setear* una escena para *producir* un efecto? ¿La música grabada irrumpe en el territorio de la misma manera que nuestras señales de laboratorio o tiene otro tipo de relación con el resto de los sonidos?

Llegó el día pautado para la acción. Nuestras discusiones sobre la música pop y las formas de habitar un territorio sonoro sintonizando o modificándolo se habían disipado sin una acción concreta a realizar. No sabíamos si íbamos a pedirle al camión con música que se callara o que se sume al ruido blanco, o no íbamos a hacer nada. Al llegar nos dimos cuenta de que no hacía falta decidir, ya no dependía de nosotrxs. Era un día festivo con lo cual la playa estaba llena (muy llena) de gente, nunca la habíamos visto ni oído así. Las conversaciones se escuchaban por cientos de lugares, los parlantes pasando música se habían, al menos, quintuplicado, se escuchaban mil perros ladrar a las olas, las niñeces riendo, gritando y llorando. Hasta el edificio en ruinas en donde comenzaba nuestra acción sonaba diferente: era la única sombra en esa tarde de calor y muchas personas se refugiaban ahí.

Encuentro número uno: el mar, las piedras, el viento. Encuentro número dos: algunas personas, la música. Encuentro número tres: la invasión humana.

Si construyéramos nuestros mapas basándonos en la escucha, si midiésemos nuestros territorios y nuestros cuerpos a través de lo que suena ¿Correspondería una única cartografía a estos tres momentos?

Según nuestras mediciones, el mapa de *Las Torpederas* no era el mismo en nuestras tres visitas. Tal vez, la agrimensura sonora que estábamos practicando era una herramienta para una cartografía del instante más que de las duraciones.

Usamos las unidades mínimas del laboratorio sonoro para ejercitar un pensamiento anti-fático e in-trascendente. Una experiencia que no iba más allá del instante en el que sucedía y en la que el dominio de las unidades no implicaba la capacidad de control de lo que suena.

Medirse alguien consigo mismo

1. loc. verb. Ajustar sus acciones a sus propias facultades.

Usamos ruido blanco para medir el sonido del mar, pero también estábamos midiendo nuestro umbral perceptivo, concentrándonos en un ejercicio de sintonía con el sonido mínimo, con la intervención ínfima, con el gesto sonoro más desmesuradamente sutil. Nos medimos a nosotrxs mismos midiendo. Nos medimos susurrándole al mar en su idioma ruidoso, en un ensayo de conversación que nos comunicaba entre nosotrxs y también con la bahía, con el agua, con el viento y las mil personas que pasaban el día en la playa.

- ¿Hasta dónde se escucha esto?

Bibliografía

Lefebvre, H. (2013) Rhytmanalysis. Space, time and everyday life. Bloomsbury Academic, Londres.

Dawn, L. (2019) What is Rhytmanalysis?. Bloomsbury Academic, Londres.

Benveniste, E. (1966) “La noción de ritmo en su expresión lingüística”. Incluido en Problèmes de Linguistique Générale I. Gallimard, París.



A rhythm-analytic approach to the city of Valparaíso

Change, repetition, identity, difference. Body rhythms, mechanical rhythms, social rhythms. The proposal of the CASo committee consists of thinking, together with H. Lefebvre, about the capacity for analysis provided by rhythm while assuming, together with E. Banveniste, that rhythm is the form that everything that is in motion adopts to propose excessive markings in urban space.

We measured everything. We wondered what rhythms we could amplify at the gathering in Valparaíso. For example, how does one build space from rhythm. Repetition, identity, difference. How influenced by rhythm can we be, if all processes are organised rhythmically: We will change by contagion, not by conscience.

We privileged the importance of the instant over the duration. We use the body as a metronome. How far does a body go into the polyrhythmic infinitum of the cosmo-city.

With these somewhat broad-scoped, we tried, from Buenos Aires, to sketch what the intervention that we would carry out in the Tsonami would consist of.

Once we found ourselves in Valpo with under ten days to act things became more confusing. How to translate these concepts into a concrete performance?

We set out to walk the city for days, measuring, looking, listening, hitting things. We open readings and misinterpretations of our original text. What is rhythm? What is it to measure?

We outlined possible locations and configurations for the performance. Dropping instruments down stairs; throwing stones in an empty lot; making a choral piece amplifying the children's games metallic hammocks in a public square; finding shop owners for a metal curtains choreography, opening and closing them.

Of course, our broad and diffuse search was interrupted. One reason was that one of us got COVID and had to isolate for several days. At the same time, we had to prepare several more activities for the festival.

At La Compañía church, Florencia performed "Desacople Vocálico" (Vocal Decoupling) with Barbara González. A concert to be transmitted, amplified, with added feedback voices. Javier played his duet of laptop and human for the first time, in which an autonomous robot inhabiting his computer generates rhythms of extra-human complexity.

In addition, one day at noon when we were in charge of feeding the Festival crew of 50 people , we tried to make the task as simple as possible but couldn't handle it ourselves so with the help of our friend, Mingus, we ended up frenetically preparing six Indian dishes: curry, chutney, rice, chapati, spicy oil and gulab jamun (or 'fried milk balls') for dessert. We captured the entire process on various microphones and processed it in real time on our laptops running variations of the same patches we used for our concerts.

The miserable idea of measure

Measure
1. tr. To compare a quantity with its respective unit in order to find out how many times the second is contained in the first.

We decided to carry out our urban performance using sound as a tool for measuring spatial distances.

From the point of view of laboratory instruments, a pure tone or a sine wave is the smallest unit of sound. When the frequencies of two pure tones are too close to each other they are not perceived as different by the human ear, instead, what emerges is a mix, a ghost tone. The differences are inaudible, nevertheless, they cause rhythmic and sonorous effects that become positioned in the foreground of perception.

On the other hand, a signal with the same potency over the entire range of its audible frequencies, white noise, that is used to calibrate sound systems, is also used to favour



relaxation and sleep, as well as to disorient people before an interrogation or to induce acoustic hallucinations.

Phenomena like these lead us to think that within measurement units which are considered stable, and who's instrumentality is systematically applied by science, there exist areas of mystery.

In the action La Miserable Idea De La Mesura" we used sinusoidal sound waves and white noise to investigate some too the tensions found between the ideal and the territorial, the introduced and the given. We resorted to the minimum unit of sound, not (only) as a unit of measure, but as an agent of disruption to an already "rhythm-ised" by use and habit territory; use and habit of both the social and natural agents that make up the sonic identity of each space.

Towards a sonic land survey

What would our maps be like if they represented audible territories and not visual limits? With what instruments would they be created?

In our initial lay out we asked ourselves: How far does a body go? Once in the field we reformulate to: How far can it go?

For our research we built two rustic, practical, mobile and prosthetic devices. To be held: a speaker (flared horn). To load on one´s back: a battery and amplifier. On the arm: audioplayer. Samples of white noise, a short high pitched sine wave, and a long low pitched sine wave.

We started off by doing a choreography in order to understand the limits of communication between us. We used only these systems (to emit sounds) and our ears (to receive them). We established a simple gesture to carry out the measurement: F (Florencia) and J (Javier) situated in two separate points in some urban space, F emits a sound. If J hears said sound, J responds by repeating the sound. Then both move further away and repeat the process, seeking to eventually reach the limit of communication.

We repeated this action between different points of Valparaíso and time and time again we were surprised by how far we could distance while still listening to each other. Sound horizon was located at a greater dis-

tance than the visual one: even though we no longer saw the other, we could always hear them.

Intuitively, after several rehearsals, we found it interesting to carrying out our final action in a space with a range that would allow us to work on a small and contained scale, all the way up to an expanded distance/extremely distal one. We also needed a dynamic territory that would allow for an opening in which our guests had a moment to physically engage with the sounds that they would later have to pursue in the distance of the horizon with their perceptual systems. Sometimes, when the signal was too close to the audible threshold, it wasn't exactly with our ears that we detected eachother. It was little more complex; a listening that was perceived quite physically, that also involved expectation, anticipated a certain tempo, un-scripted intuitive rhythms. Can you hear?

These spatial needs that arose from our experiments pointed us to Las Torpederas beach.

We designed the choreography: the action began walking around the interior of an architectural ruin. We projected white noise at great amplitude against the walls and holes with our hands-speakers. We activate the acoustic footprint of the space with the use of trajectories of blood tractioned filtered noise. Our speaker-bodies formed a decoupled itinerant stereo sound system that proposed different exercises to the audience for them to locate themselves in the acoustic territory.

After a while we started to move apart. Stereo widened. For this second section, we used the measurement technique that we had been practicing all over Valparaíso. F stayed on the north shore and J traversed the bay towards its southern end.

To send a signal - To wait for the response signal - To send a signal - To wait for the response signal - Repeat while moving as far away as possible.

Did it sound? Did they send a signal or is it just my memory of the previous sound that I am hearing?



It was a gray morning the first time we went to the area of Playa Ancha, and perhaps a little cold. We walked until we found Las Torpederas to start rehearsing the measurement. There were barely a few people wandering around, and some dogs. We started with the white noise reflection tests on the ruin, then we moved away. J crossed the deserted beach responding to F.´s sinusoidal call. We were turning down the volume, reaching as low as 10% potency on the speakers. We still understood the calls. At a great distance, near the threshold, we could still hear each other.
We went on to play white noise again, like with the architectural ruin, but this time on the rocky extremes of the bay. The horizon became increasingly diffused. The noise of the sea and of our emissions tended to merge, erasing the line that divided what we were measuring and what resisted being measured.

If we built our maps by listening, would there be lines on them?

The second time we went to rehearse the measurement it was a later time of the day. There were people in bathing suits on the beach and some in the sea. More voices could be heard, more activity. We were concerned about some music playing from a food truck. The first measurement we did had turned into a sound piece, a meditation to tune in with

the environment. We felt that when trying to communicate with each other at a distance we were also conversing with the sea and the stones, the wind and the cold.

All that gray and introspective imagery vanished on that second visit. The heat of the sun, the screams, the American pop music in the distance. Were we going to ask him to stop playing music when our guests come? Would we need to set up the scene in order to produce an effect? Would the pre-recorded music erupt into the territory in the same way as our laboratory signals had or would it have another type of relationship with the rest of the sounds?

The day arrived. Without a concrete action to be taken our discussions about pop music and ways to inhabit a sound territory by tuning or modifying it had faded. We didn't know if we were going to ask the music truck to be quiet or if to add it to the white noise, or were we going to do nothing? As soon as we arrived we realised that it was not necessary to decide for it no longer depended on us. It was a public holiday so the beach was full (very full) of people. We had never seen or heard it like this. Conversations were heard from hundreds of places, loudspeaker music had at least quintupled, a hundred dogs were heard barking at the waves, there were children laughing, screaming and crying. Even the ruins where our action began sounded different, since it was the only shade available on that hot afternoon, many people took refuge there.

Encounter number one: the sea, the stones, the wind. Meeting number two: a few people, the music. Encounter number three: the human invasion.

If we built our maps based on listening, if we measured our territories and our bodies based on what sounds, would a single cartography correspond to these three moments? According to our measurements, the map of Las Torpederas was different on each of our three visits. Perhaps the sonic land-survey that we were practicing was a better tool for mapping instants rather than durations.

We used the sound laboratory's minimum units to exercise an anti-phatic and in-transcendent thought process. An experience that did not go beyond the moment in which it happened and in which mastery of the units did not imply the ability to control what sounded/sound.

To measure someone with oneself

1. location verb. To adjust one's actions to one's own faculties.

We used white noise to measure the sound of the sea, but we were also measuring our perceptual threshold, concentrating on the exercise of tuning in with the minimum sound, with the smallest intervention, with the most inordinately subtle gesture of sound. We measured ourselves by measuring. We measured ourselves whispering to the sea in its noisy language, in a conversation experiment that communicated us and us with the bay, with the water, with the wind and the thousands of people who spent their day on the beach.

- How far away is this heard?

Bibliography

Lefebvre, H. (2013) Rhythm-analysis. Space, time and everyday life. Bloomsbury Academic, London.

Dawn, L. (2019) What is Rhythm-analysis?. Bloomsbury Academic, London.

Benveniste, E. (1966) "The notion of rhythm in its linguistic expression." Included in Problemes de Linguistique Générale I. Gallimard, Paris.

VERÓNICA LUYO + ÁLVARO ICAZA | PERÚ




AKG

Horadar el aire

Fuimos a Valparaíso buscando silbidos. En una geografía con puerto, cerros y quebradas imaginamos que los silbidos serían usuales. En los primeros días, conocimos a los amigos del Taller El Litre y nos dieron un concierto en casa. Vecinos y mascotas se asomaban intrigados por las ventanas. Sí, convocar es el poder del silbido.

Hay muchos tipos de silbidos, así como formas de silbar. En diferentes proporciones pero la conjunción *lengualabiodientespaladar* está presente siempre. Los dedos pueden sumar puntos extra si prefieres ahorrarte unos pasos. Aprendimos que en un lugar escarpado uno debe evaluar permanentemente los esfuerzos. Silbidos los hay agudos, como el chiflido y la pifia, arma de protesta colectiva. O como cantos de ave, de águilas en caza, o gruesos y redondos de tórtolas, de jilgueros gorgojeantes, puntiagudos canasteros o los telegráficos pilpilenes. También hay aves que cuando cantan parecen otros animales como los perritos. En las quebradas los silbidos son hijos de las aves.

Todos conocemos ese otro silbido que es casi un seseo o el que es invertido que, en vez de expeler, nos llena de aire. Bajito y un poco tímido como una línea sutil. La antípoda del "chiflido con nylon" de las señoras que venden flores cerca a La Compañía, que es agudo e intenso y se produce cuando soplas con un fragmento de bolsa plástica entre los labios. "Así llamábamos a los hermanos" dijeron. También podemos recordar el momento en que los silbidos pierden la forma, sonido ahogado, del que se queda sin aire al silbar. O el de desinfle: cuando la forma de los labios no se concreta el aire rebota torpe y nos hemos quedado fuuusssfftttt con los labios deshidratados. Aire a presión vibrando y tomando múltiples formas.

Silbamos cuando las palabras y la voz no alcanzan, por urgencias o porque nos desbordamos. Como las onomatopeyas o aquellos sonidos ligados a la expresión de emociones, silbar habita en un extremo del lenguaje. Se suele pensar que las masas no hablan, sólo hacen ruido: chiflar es parte de su repertorio. En ese mismo orden de cosas, silbar es también de ociosos, un pasatiempo. Aprender a silbar son horas de vuelo y de jugar con tu cuerpo. Así, pues, silbar está mal visto. Y es que también subsiste el silbido del acoso. No es tan común que las mujeres sepan silbar y menos chiflar. Lo comprobamos cuando visitamos el colegio al lado de nuestra residencia en La Compañía. Los niños, sin embargo, eran expertos. En el recreo, gritos y cataratas de chiflidos. Volteando en la esquina, tenemos otro silbar, uno más íntimo, que acompaña y musicaliza la faena cotidiana. Silbido cariñoso que envuelve al tiempo. Y es que también silbar está ligado a los recuerdos. Aunque a veces empecemos silbando una canción y terminemos con otra.

En un primer momento, imaginamos silbar en zigzag por las quebradas, haciendo cadena entre silbadores, una bola de sonidos rodando. A la par, recolectábamos silbidos de las personas que íbamos conociendo. Es verdad que a veces da vergüenza silbar frente a un desconocido, se necesita un poco de complicidad. En la búsqueda de un espacio tranquilo para grabar en la residencia, nuevos amigos silbaron en la capilla: un partido de frontón a seis muros. Por la noche, subimos al cerro y chiflamos al congreso.

Preguntándonos por espacios de la ciudad con resonancias especiales, las hallamos casualmente en objetos en el mercadillo de los domingos. Encontramos piezas metálicas articuladas, pedazos de tubo que sonaban como campanitas, una estructura soldada que era como un escurridor de platos pero con las dimensiones de un catre, calabazas curadas al sol, una llave de maquinaria que parecía un botón gigante enganchado a una barra de hierro, etc. Sin que estuviéramos necesariamente al tanto de los usos, principalmente nos interesaron por sus cualidades sonoras y materiales pero también por su forma. Se nos hizo necesario descolocar la



atención y demorarnos más escuchando y re-escuchando. Ensamblamos algunos de estos objetos e incluimos motores que se encargaron de sacudirlos a golpe de silbido.

En paralelo, aprendimos a usar herramientas de manipulación de sonido con las que no habíamos trabajado antes. Transformamos los silbidos mediante repeticiones, variaciones de velocidad, síntesis o textura. Esto se sumó a algo que solemos hacer, que es trabajar con varios canales. De esta forma, la experiencia cambia al recorrer el lugar y también se puede dibujar con los sonidos al establecer continuidades entre los parlantes en el espacio. Sin embargo, en nuestro trabajo previo, la experiencia que hemos planteado a nuestra audiencia ha sido fundamentalmente espacial, porque casi siempre se ha presentado en el contexto de las artes visuales. Nos sorprendió descubrir a un espectador con una lógica que no fuese la del recorrido, sino que permitiese que el tiempo lo transitara.

Alguna vez leímos que, cuando estamos aprendiendo a hablar, nos hacen soplar para desarrollar la motricidad y controlar nuestra respiración y así poder vocalizar. Todos hemos usado sorbetes para llenar líquidos de burbujas. *Respirar-Soplar-Hablar/Silbar*. Modelar el aire volviéndolo sonido. Nos preguntamos si, como nuestra voz, nuestras maneras de silbar responden a características fisionómicas específicas o si es que tuviéramos mucho afán podríamos silbar de todas las formas posibles. La voz es producto de una serie de condiciones corporales. Escuchar la voz de un ausente es invocar la resonancia de la caverna que es su cuerpo.

Es gracioso que no tengamos grandes habilidades como silbadores. Ésta no responde siempre como quisiéramos. Un silbido fuerte y claro suele ser involuntario o un accidente, dependerá de cómo esté el aparato fonador ese día. Al llegar a la residencia tuvimos la intención de aprender a silbar “como se debe”. No nos tomamos muchos días, ya era tarde. *Ni-una-saliva-más-saliva-ningún-chiflido*. Quizás sea algo que se aprende cuando el tiempo camina a otro paso.



Hacia el final de la residencia conocimos el ascensor Polanco. Es curioso que lo conformen dos espacios que se asemejan pero a la vez difieren. El túnel y el puente, lineales y de paso obligado, detenerse en ellos te convierte en un estorbo. Uno es compacto, oscuro y su peso te aplasta. El otro, elevado y abierto, te recuerda que el centro de la tierra te reclama para sí.

Inicialmente nos interesó el túnel, garganta que amplifica todo lo que sucede dentro. En cada extremo colocamos una fuente de sonido que fuimos desplazando en direcciones encontradas. Silbidos de llamada y respuesta: una conversación de ida y vuelta, camino al trabajo o de regreso a casa.

Con un poco de vértigo decidimos utilizar la vibración del puente de alguna forma. Le colocamos unos piezoeléctricos y nos pusimos a escuchar. Nos contaron que por las mañanas tiene otro sonido, que cruje por el cambio de temperatura al salir el sol. Siempre hay quien lo hace gritar con sus saltos y el enrejado superior rechina en réplica. Decidimos tensar hilos de pescar y con movimientos mínimos, casi invisibles, producir sonidos, suspendidos allá arriba.

Los días previos al festival, el viento hizo lo suyo. Usó las quebradas como laringes para escapar rasante por las hendiduras que encontraba a su alcance. Al atravesar el puente, los hilos cortaron el aire. Captando las vibraciones por los piezoeléctricos el sonido escalaba y se retroalimentaba. En ese momento, caímos en cuenta que las condiciones geográficas y atmosféricas se manifestaban como parte de otro cuerpo, el de la ciudad. Y que el viento es el silbido de Valparaíso.

Pierce The Air

We went to Valparaíso looking for whistling. We imagine that whistling would be customary for a geography with a port, hills and ravines. During our first days there, we met the friends of Taller El Litre and they gave us a home concert. Neighbours and pets peeked out of their windows intrigued. Yes, summoning is the power of a whistle.

There are many types of whistles, as well as ways to whistle. In varying proportions, the tongue-lip-tooth-palate conjunction is always present. Fingers can score extra points if you'd rather skip a few steps. In a steep place, we learned, that one must constantly eva-

luate one's efforts. There are sharp whistles, like finger whistling and the pucker whistling, both weapons of collective protest. Or those like bird songs, or of hunting eagles, or deep and round wood pigeon whistles, throat twittering goldfinch whistles, sharp thistle-tails or the telegraphic pipilen birds. There are also birds that sound like other animals when they sing; like puppies. In the ravines whistles are the children of birds.

We all know that other whistle that is almost a lisp or the one that is inverted and, instead of expelling air, it fills us with it. Low volumed and a little shy like a light line. The antithesis of the "nylon whistle" performed by the ladies who sell flowers near La Compañía, which is sharp and intense and is made by blowing through your lips with a piece of plastic bag between them. "That's how we used to call our brothers," they told us. We can also remember the moment when the whistles lose their form, a muffled sound, of those who run out of air while whistling. Or the deflated one: when the shape of the lips is not achieved and the air bounces clumsily between them and we end up with a fuuusssffttt of dehydrated lips. Vibrating pressurised air taking multiple forms.

We whistle when words and our voices are not enough, in emergencies or when we overflow. Like onomatopoeia or those sounds linked to the expression of emotion, whistling inhabits one end of language. It is often said that the masses do not speak, that they only make noise: whistling being part of their repertoire. In that same line of thinking, whistling is also for the idle, as a pastime. Learning to whistle takes many flight hours and playing with the body. For this whistling is frowned upon. As well as the subsistence of the whistle of harassment. It is not so common that women know how to whistle and even less to know how to finger-whistle. The boys, however, were experts. Their whole recess is shouting and a roaring of whistles. We verified this when we visited the school next to our residence at La Compañía. Just around the corner we found another type of whistle, a more intimate one which gives company and sets the tone to daily chores, a loving whistle that envelopes time. Because whistling also links memories. Although sometimes we start whistling a tune and end with another.

At first, we imagined a whistling zigzag line across the ravines, a chain of whistlers, a ball of rolling sounds. At the same time, we collected whistles from people we were met. It is true that sometimes it is embarrassing to whistle in front of a stranger; it takes a bit of complicity. In our search for a quiet spot in the residence to record, newfound friends whistled in the chapel: a six-wall-fronton game. At night we climbed the hills and wolf-whistled at the congress building.

While asking ourselves about spaces with special resonance in the city we found them by chance in objects found at the Sunday



flea-market. We found articulated metal parts, pipe bits that sounded like small bells, a welded structure that seemed like a dish rack but was about the size of a bed, sun-dried pumpkins, a machine lever that was like a giant knob attached to an iron rod etc. Without any real awareness of their uses, we were mainly interested in their sound and material qualities as well as their shape. We found it necessary to strip back our attention to spend more time listening and re-listening. We assembled some of these objects and attached motors that made them shake on a whistle.

In parallel, we learned to use sound manipulation tools that we had never worked with before. We transform the whistles through repetitions, varying speeds, synthesis and texture. We did this in addition to working with multiple channels which is something we usually do. This way the experience changes as one moves through the place and one can also draw with the sounds by establishing sound continuity between the speakers set in place. However, since our previous work presented our audience with an experience that was fundamentally spatial thanks to it almost always been presented in the context of visual arts, we were surprised to discover a spectator with a logic that was not that of trajectory, but instead allowed time to pass through them.

We once read that they make us blow when we are learning to speak so we can develop motor skills to control our breathing and, thus, be able to vocalise. Who hasn't used a straw to make bubbles in liquid? Breathe-Blow-Speak/Whistle. To model the air making it into sound. We wondered if, just like our voice, our way of whistling responds to specific physiognomic characteristics or if we really wanted to we could whistle in all possible ways. Voice is the product of a series of bodily conditions. To listen to the voice of an absent person is to invoke the resonance of the cavern that is their body.

It's funny that we don't have great whistling skills. The skills don't always respond as we would wish. A loud and clear whistle is usually accidental, it depends on how the vocal apparatus is on the day. When we first arrived at to the residence we had the intention of learning to whistle "as it should be". We didn't take too many days to do this, it was already too late. No-more-spit-more-spit-no-whistle. Perhaps it is something that can be learned when time moves at another pace.

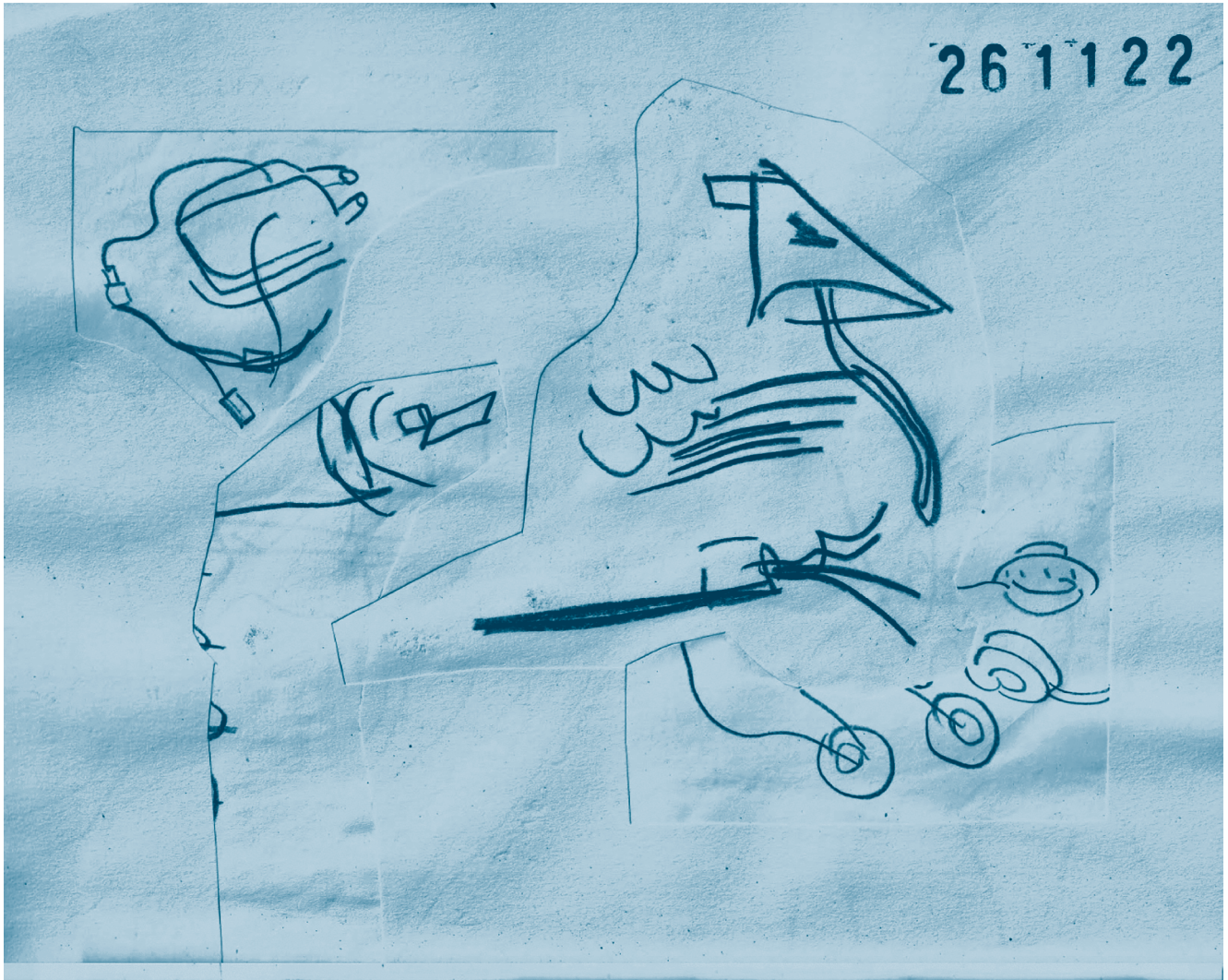
Towards the end of our residency time we discovered the Polanco elevator. We found it curious that it should be made of two spaces that are similar yet different. The tunnel and the bridge, linear and obligatory, where stopping makes you a nuisance. One is compact, dark, and has a crushing weight. The other is raised, open, and reminds you that the centre of the earth claims you for itself.

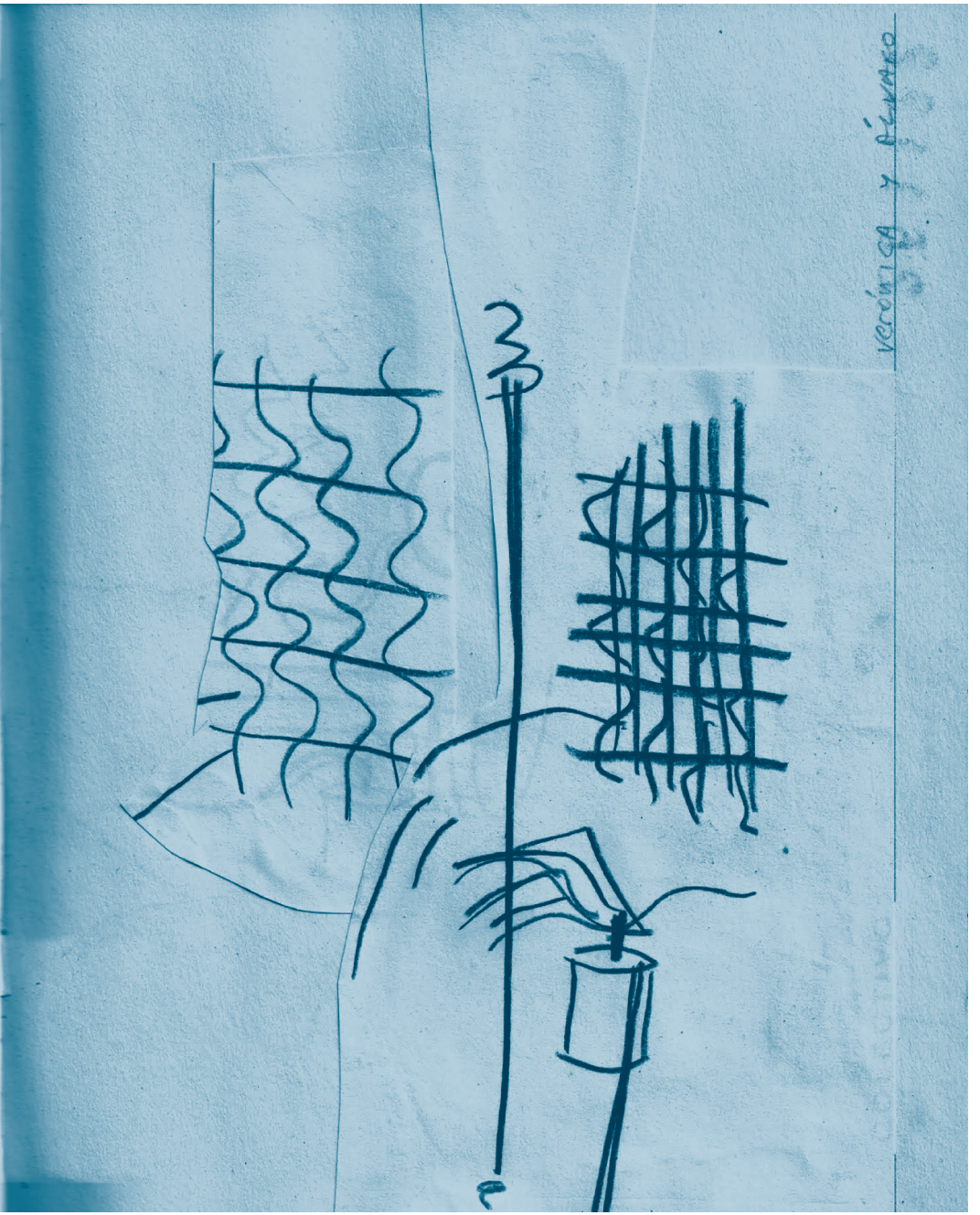
Initially we were drawn to the tunnel; a throat that amplifies everything that happens inside it. We placed a sound source at each of its ends that we then moved in different directions.Whistles of call and whistles of reply: a conversation, back and forth, on the way to work or on the way home.
In spite of a bit of vertigo, we decided to use the bridge´s vibration in some way. We put some piezoelectric disks on it and listened. We were told that in the morning it had a different sound, that the bridge creaks due to the change in temperature when the sun rises. There are always those who make it screech with their jumping and then the mesh roof squeaks in reply. We decided to suspend and tense some fishing lines up there to produce sounds with minimal, almost invisible, movements.

The days before the festival started, the wind did its thing. It used the ravines as larynxes to escape skimming through the crevices that it found along the way. As it crossed the bridge, the lines cut through the air. Capturing the vibrations, the sound of the piezoelectric disks increased and rebounded. At that moment we realised that the geographical and atmospheric conditions manifested themselves as part of another body: that of the city. The wind is the whistle of Valparaíso.


AKG

261122




VERÓNICA Y ÁLVARO

SONANDES | BOLIVIA





GUELLY MORATO
VÍCTOR MAZÓN

Sonandes - Infra

El sonido no sólo es una experiencia coclear -auditiva-, sino que tiene una dimensión física y táctil que puede ser percibida por todo el cuerpo. Esta dimensión física del sonido nos permite explorar nuevas formas de comunicación y conexión, incluyendo diferentes formas de escucha y percepción. El lenguaje se define como un sistema de palabras o signos para expresar el pensamiento y los sentimientos. En el siglo XIX, los antropólogos y musicólogos identificaron rasgos universales entre las diversas culturas musicales, afirmando que la música es un lenguaje universal capaz de evocar sentimientos, afectar el ritmo cardíaco, las ondas cerebrales y los ritmos respiratorios.

La vibración -como material compositivo- supone un lenguaje universal, accesible y entendido por todas, independientemente de la capacidad auditiva. En este sentido, nuestro trabajo con vibración junto a la comunidad sorda nos permite expandir nuestra comprensión del sonido y de la forma en que podemos utilizarlo como material para construir narrativa. Una escucha desde el cuerpo, una escucha física que nos arrulla, sacude y atraviesa, implicando un giro sensorial profundo. Al utilizar la vibración como material sonoro, nos conectamos con nuestro cuerpo, con los otros cuerpos y con la arquitectura, que respira y se mueve junto a nosotros, generando una estrategia perceptiva simultáneamente íntima y grupal. La escucha desde el cuerpo es una experiencia que va más allá de lo auditivo, involucra la percepción táctil, háptica y kinestésica y se enfoca en la sensación de la vibración que sucede dentro de nosotros. En este sentido, el sonido no es sólo una experiencia coclear. Al escuchar desde el cuerpo, nos conectamos con la fuerza mecánica transversal y la fisicalidad del sonido.

La vibración nos permite explorar la escucha desde nuestro mayor órgano, la piel, un órgano sensorial capaz de percibir y procesar diferentes estímulos. Nos abre a la experimentación con el sonido a un público al que normalmente se le excluye de la escucha y las manifestaciones sonoras dentro y fuera de las artes. Al incluir la vibración en nuestro trabajo con la comunidad sorda, pudimos explorar otras escuchas, estableciendo



conexiones emocionales y sensoriales, creando, experimentando y conectando a través del sonido. Pudimos experimentar con diferentes tipos de vibración, desde una vibración suave y sutil hasta la vibración intensa que produce la amplificación generada por sistemas de subgraves profesionales. En este sentido, esta investigación nos permitió expandir nuestra comprensión de la escucha y del sonido, y de cómo puede emplearse desde el uso de diferentes tecnologías de diseño propio para generar un banco de herramientas y acciones junto a las participantes, creando experiencias inclusivas y accesibles para una amplia gama de personas, incluyendo a aquellas con capacidades auditivas diversas.

Si entendemos el arte sonoro como un campo artístico que se enfoca en el sonido como material creativo, el sonido no coclear y la vibración no están tan extendidos como otros campos. En este sentido, la vibración como herramienta y material sonoro nos permite explorar otros tipos de escucha profunda que parte desde el gesto artístico amplificado por el cuerpo tecnológico y nos llega al cuerpo físico. Manteniendo una investigación colaborativa y abierta, otras comunidades pueden aprender del proceso. Desde esta propuesta de Sonandes (Guely Morató y Víctor Mazón) buscamos acercarnos a comprender las normas, valores y prácticas culturales de la comunidad sorda; enfocándonos en la investigación, la participación de los miembros de la comunidad y el trabajo con enlaces culturales o intérpretes. Al comprender el contexto cultural en el que se está trabajando, creamos un entorno inclusivo, reconociendo la importancia de la creación conjunta y la colaboración cuando se trabaja con comunidades diversas. El enfoque del colectivo Sonandes se centra en la idea de co-creación mediante co-LABoratorios, donde tanto las comunidades sordas como oyentes trabajan juntas para crear una experiencia compartida. Este enfoque se puede aplicar a otras comunidades para crear un sentido de propiedad e inmersión en el proceso creativo. Al trabajar en colaboración, se obtiene una mejor comprensión de las necesidades y perspectivas.

El colectivo Sonandes viene trabajando desde 2018 a través de prácticas artísticas



sonoras con comunidades sordas de La Paz, Cochabamba, Medellín, Montevideo y Buenos Aires. En esta edición trabajamos con una sección de Valparaíso. El enfoque que asumimos para trabajar con la comunidad sorda se centró en el concepto de vibración como una forma de conectar entre los mundos sordos y oyentes. El uso de tecnología como subwoofers, transductores táctiles, auriculares de conducción ósea, programación de algoritmos infrasónicos y diseño de experiencias, fueron herramientas que nos ayudaron a continuar el proceso. Al usar la vibración como medio de comunicación y empatía, pudimos crear de manera conjunta un espacio donde las comunidades sordas y no sordas pudieran interactuar y relacionarse. Reconocer la importancia de trabajar con intérpretes de lenguaje de señas y garantizar que la comunicación fuera clara y accesible es esencial, donde tanto las comunidades sordas como las oyentes trabajaron juntas para crear una experiencia compartida. Esto se alinea con los intereses del grupo de investigación http://infra.soy, que busca crear un espacio para colaborar y co-crear. Trabajar con una comunidad requiere sensibilidad cultural y comprensión de su lenguaje y costumbres. Cada comunidad tiene una cultura, un idioma y una historia únicos, y es importante crear un espacio donde puedan sentirse incluidos y representados. Un gran porcentaje de las personas sordas se refiere a sí mismas como miembros de la comunidad



sorda y se adhieren a la cultura sorda. Se ven a sí mismas como una minoría cultural y lingüística única que usa el lenguaje de señas como su principal vía de comunicación. Las características de la cultura sorda se forman a partir de las diferentes experiencias de vida compartidas enraizadas en un mundo visual diseñado para facilitar la comunicación, en este caso gracias a la mediación del equipo de Tsonami, pudimos contactar a diferentes participantes para trabajar en un espacio resonante -con un piso flotante de madera- y con un sistema potente de subgraves, conectado a una iluminación controlada por ordenador. Los procesos dieron lugar a realizar diversas actividades, resultados expositivos, un pequeño documental silente y un cuaderno de trabajo y banco de herramientas con experiencias de aprendizaje colectivo con la comunidad sorda.

La idea de residencia fue ahondar en el banco de herramientas, que se compone de acciones de escucha, una serie de actividades y un un glosario sobre términos sónicos. El cuaderno de trabajo se completa con la plataforma web, donde se permite acceder a un mayor número de recursos, dispositivos y herramientas para profundizar en la investigación sobre cuerpo, espacio y vibración. Durante la primera parte de la residencia establecimos un espacio de investigación donde cada participante desarrolló experiencias que responden a sus inquietudes y necesidades. Los dispositivos generados en este proceso se fortalecieron con la revisión y reflexión colectiva. Se buscó crear un banco de herramientas de libre acceso, donde los colectivos, asociaciones e individuos puedan aportar nuevas experiencias que sumen a la reflexión de los hallazgos de esta investigación en proceso. Buscamos conectar a las comunidades de sordos de distintas latitudes para generar un espacio de trabajo que los vincule con el sonido desde una participación activa y desarrollar laboratorios de investigación con comunidades de sordos, diversificando los grupos e intereses al interior de los procesos y proponiendo nuevas formas de escucha. Los laboratorios finalizaron con una muestra abierta, con la intención de compartir la experiencia con la comunidad de sordos y oyentes para retroalimentar la misma desde las reacciones y opiniones de los asistentes. Durante los laboratorios se hace uso de la práctica de la escucha profunda –deep listening– relacionando las diferencias entre oír y escuchar.

El oído oye, el cerebro escucha, el cuerpo siente vibraciones escuchando;
Es una práctica de por vida que depende de las experiencias acumuladas.

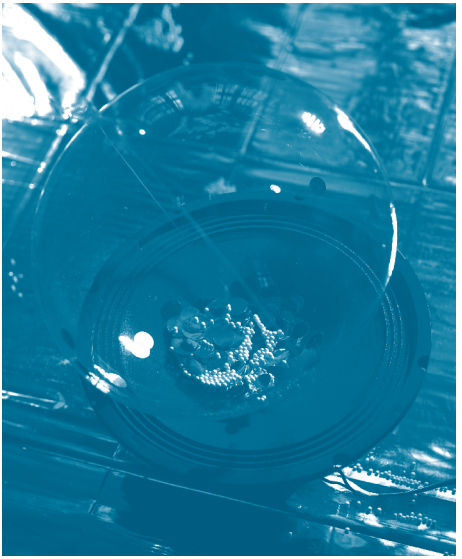
Confundimos oír con escuchar.
Por ejemplo, las escuelas de música programan clases de entrenamiento auditivo, pero el oído no se puede entrenar, lo que realmente sucede es un cultivo de la mente musical.

Diferenciar oír y escuchar, oír es el medio físico que posibilita la percepción, escuchar es prestar atención a lo que se percibe tanto acústicamente como psicológicamente.

La audición convierte una determinada gama de vibraciones, en sonidos perceptibles. Cuando se escucha, hay una interacción constante con la percepción del momento en comparación con la experiencia recordada.

La escucha o la interpretación de las ondas sonoras, a veces lo que se escucha se interpreta desde milisegundos hasta muchos años después o nunca.

***Pauline Oliveros** - On deep listening*



Dividimos los laboratorios entre experiencias acústicas y experiencias con sistema de amplificación. El primer bloque de experiencias muestra un compendio de actividades basadas en una escucha atenta y plena. Se realizan mediante acciones mínimas, objetos y membranas para sensibilizar la escucha desde el cuerpo. En el primer bloque de experiencias no se necesita el uso de un sistema electrónico de amplificación y opera como introducción para la metodología propuesta. Partimos de conceptos simples que consecutivamente se interrelacionan, para llegar a experiencias híbridas más complejas. Planteamos un eje de acciones y sistemas con un carácter abierto y modular, ya que nos permite configurar y adaptar el proceso para ser re-contextualizado en nuestros entornos y necesidades. En esta serie de experiencias hay un objetivo general que busca comprender, la cotidianeidad de las vibraciones y oscilaciones de los cuerpos y espacios. Se plantea el desarrollo de las capacidades de expresión de los participantes respecto al sonido y vibración; de este modo, se consigue fomentar un pensamiento constructivo basado en la interpretación y la experiencia, como fuente de conocimiento. Buscamos generar hábitos de escucha desde el cuerpo, desarrollando nuevos códigos y señas que nutran de mayor especificidad las diferentes lenguas de señas.

El compendio de experiencias y actividades desarrolladas en el segundo bloque hace uso de un sistema de sonido electrónico amplificado. Estos nos permiten magnificar las señales y acciones, a niveles en las que los participantes las perciben a través del cuerpo o de sistemas formados por membranas resonantes, capaces de comunicar, transmitir y traducir en otros tipos de eventos físicos, visuales o perceptivos. Mediante estas acciones se propone hacer un uso crítico y constructivo de la tecnología, de modo que el acto de la amplificación del sonido, se interrelaciona con del acto de la escucha atenta, como medio para establecer un vínculo e intercambio de conocimientos, fomentado y amplificando a su vez los procesos de aprendizaje colectivo. Los sistemas de sonido utilizados han sido construidos y adaptados desde materiales que se pueden conseguir en tiendas especializadas y que idealmente



pueden ser a su vez construidos o adaptados por los diferentes grupos de trabajo. Estos procesos son adecuados para desarrollarse dentro del laboratorio de trabajo. En la página web del proyecto se pueden encontrar diferentes soluciones para cada experiencia: https://infra.soy/dispositivos

La parte principal del banco de herramientas aborda experiencias clasificadas por diferentes bloques que recorren una narrativa que dibuja, siente, amplifica, dialoga, visualiza y registra el sonido, generando una serie de preguntas que cuestionan cómo percibimos nuestro entorno:

¿Cómo dibujar los sonidos que nos rodean?
¿Cómo escuchar desde otros cuerpos?
¿Cómo se mueve el sonido en el espacio?
¿Cómo se ve nuestra voz?
¿Cómo amplificar una lengua visual?
¿Pueden los sonidos ser táctiles?
¿Cómo te imaginas las ondas sonoras?
¿Cómo generar paisajes sonoros con pintura?

En relación a estas preguntas abiertas, se generan una serie de experiencias con cuerpos rígidos y cuerpos elásticos, sonidos que mueven el cuerpo y el espacio, visualizaciones del movimiento del sonido, resonancias, simpatías y reflejos de luces y sombras sobre los parlantes. Cada bloque va incrementándose en grados de complejidad, y busca tener un enfoque pedagógico que pueda ser empleado por diferentes grupos sin la necesidad de que haya mediadores externos al grupo.

La vibración se convirtió en un material sonoro accesible que nos permitió establecer un diálogo único y significativo con una parte de la comunidad de Valparaíso.

La investigacion esta accesible bajo la plataforma: ://infra.soy

Sonandes, 2023

Sonandes - Infra

Sound is not only a cochlear - auditory - experience, but also has a physical and tactile dimension that can be perceived by the whole body. This physical dimension of sound allows us to explore new forms of communication and connection, including different forms of listening and perception. Language is defined as a system of words or signs to express thought and feelings. In the 19th century, anthropologists and musicologists identified universal traits among the various musical cultures, and stated that music is a universal language capable of evoking feelings, affecting heart rates, brain waves, and respiratory rhythms.

Vibration -as a compositional material- supposes a universal language, accessible and understood by all, regardless of hearing capacity. In this sense, our work with vibration with the deaf community allows us to expand our understanding of sound and the ways in which we can use it as a narrative building material. Listening from the body, a physical listening that lulls us, shakes and crosses us, that implies a deep sensory twist. By using vibration as sound material we connect with our body and with other bodies, with architecture which breathes and moves with us generating perceptive strategy that can be simultaneously intimate and collective. Listening from the body is an experience that goes beyond hearing, it involves tactile perception, the haptic and kinaesthetic, and focuses on the vibration sensation that is felt within us. In this sense, sound is not just a cochlear experience. Through listening from the body we connect with the transversal mechanical force and physicality of sound.

Vibration allows us to explore listening from our vastest organ, the skin, a sensory organ capable of perceiving and processing different stimuli. It opens our experimentation with sound together with the an audience that is normally excluded from listening, as well as any sound manifestation inside and beyond the arts. By including vibration in our work with the deaf community, we were able to explore other listening paths. Including establishing emotional and sensory links, creating, experiencing and connecting through sound. We were able to experiment with different types of vibration, from the soft and subtle vibrations to the intense vibrations of a professional subwoofer amplification system. In this sense, this research allowed us to expand our understanding of listening and sound and how it can be used, from the different technologies of our own design to generating a bank of tools and actions together with the participants, creating inclusive and accessible experiences for a wide range of people, including those with diverse hearing abilities.

If we understand sound art as an artistic field that focuses on sound as a creative material, non-cochlear sound and vibration is not as widespread as other fields. In this sense, vibration as a tool of sound and a material allows us to explore other types of deep listening that start from an artistic gesture amplified by a technological body, and then reaches a physical body. By keeping the investigation collaborative and open other communities could learn from the process. From this prompt of Sonandes (Guely Morató and Víctor Mazón) we sought to come closer to understanding the norms, values and cultural practices of the deaf community - focusing on the research, the participation of community members and working with cultural liaisons or interpreters. By understanding the cultural context in which one is working, one creates an inclusive environment that recognises the importance of co-creation and collaboration when working with diverse communities. The Sonandes collective approach centres around the idea of co-creation through co-LABoratories, where both the deaf and hearing communities work together to create a shared experience. This approach can be applied to other communities to encourage a sense of ownership and immersion in the creative process. By working collaboratively you gain a better understanding of needs and perspectives.

The Sonandes collective has been working since 2018 through artistic sound practices with deaf communities in La Paz, Cochabamba, Medellín, Montevideo and Buenos Aires. In this edition we worked with a part of Valparaíso. The approach we took to the work

with the deaf community centred around the concept of vibration as a way to connect the deaf and hearing worlds. The use of technology such as subwoofers, tactile transducers, bone conduction headphones, infrasound algorithm programming, and experience design were tools that helped us evolve the process. By using vibration as a means of communication and empathy, we were able to co-create a space where deaf and non-deaf communities could interact and engage. It is essential to recognising the importance of working with sign language interpreters and ensuring that communication is clear and accessible so that both deaf and hearing communities share the work experience. This is in alignment with the interests of the research group http://infra.soy, which seeks to create a space of collaboration and co-creation. Working with a community requires cultural sensitivity and an understanding of the language and customs. Each community has a unique culture, language, and history, and it is important to create a space where everyone can feel included and represented. A large percentage of deaf people refer to themselves as members of the deaf community and adhere to deaf culture. They see themselves as a unique cultural and linguistic minority that uses sign language as their main means of communication. The characteristics of deaf culture are shaped by shared life experience rooted in the visual world and designed to facilitate communication. In our case, thanks to the mediation of the Tsonami crew, we were able to contact different participants to work in a resonant space - a wooden floor with a powerful subwoofer system connected to lighting controlled by computer. The process gave rise to various activities; demonstrative results, a short silent documentary and a workbook and tool bank of collective learning experiences with the deaf community.

The idea for the residency was to dive deep into the tool bank, which is made up of listening actions, a series of activities and a glossary of sonic terms. The workbook completes with the website, where a greater number of resources are available, devices and tools to deepen the research on body, space and vibration is possible. During the first part of the residency we established a research space where each participant developed experiences that responded to their concerns and needs. The devices generated in this process were strengthened by collective review and reflection. The aim was to create a bank of freely accessible tools, where groups, associations and individuals could contribute new experiences that add to the reflexion on findings of the research in progress. We sought to connect deaf communities from different latitudes in order to create a work space that linked them to sound through active participation, and also to develop research laboratories together with deaf communities so as to diversify the groups and their interests throughout the process, bringing forth new forms of listening. With the intention of sharing the experience, with both deaf and hearing communities, to provide feedback from the reactions and opinions of the attendees, the laboratory experience ended with an open house sample presentation. Throughout the laboratories, the practice of deep listening - deeplistening - was used, connecting the differences between hearing and listening.

The ears hear, the brain listens, the body feels vibrations listening;
It is a lifelong practice that depends on accumulated experience.
We confuse hearing with listening.
For example, music schools schedule ear training lessons, when the ear cannot be trained, what actually happens is a cultivation of the musical mind.
Differentiate hearing and listening, hearing is the physical medium that enables perception, listening is paying attention to what is perceived both acoustically and psychologically.
Hearing converts a certain range of vibrations into perceptible sounds. When listening, there is a constant interaction with the perception of the moment in comparison to the remembered experience.
To listen or interpret sound waves, sometimes what is heard is interpreted either in milliseconds or many years later or never at all.

Pauline Oliveros - *On deep listening*

We divided laboratories into acoustic experiences and experiences with an amplification system. The first set of experiences showed a compendium of activities based on attentive and full listening. They were carried out with minimal action, objects or membranes to sensitise body listening. The first block of experiences did not require the use of an electronic amplification system and functioned as an introduction to the proposed methodology. We started with simple concepts that were consecutively interrelated reaching more complex hybrid experiences. We proposed an action and systems axis with an open modular characteristic because it allowed us to configure and adapt the process to be re-contextualised to fit our surroundings and needs. This series of experiences have a general objective that is to seeks to understand the daily vibrations and oscillations of bodies and spaces. The proposal is the development of the expressive capacities of the participants regarding sound and vibration. This made it possible to promote constructive thinking as a source of knowledge based on interpretation and experience. We sought to generate listening habits from the body, to develop new codes and signs that nurture with greater specificity the different sign languages.

The compendium of experiences and activities developed for the second block made use of an electronic sound amplifier. This allowed us to magnify the signals and actions to levels in which the participants perceive them through their bodies or systems of resonance formed of membranes that are capable of communicating, transmitting and translating signals into other types of physical, visual or perceptual events. The proposal was to make a critical and constructive use of technology so that the act of sound amplification was interrelated with the act of attentive listening, as a means to establish links to facilitate the exchange of knowledge, while in turn, fostering and amplifying the processes of collective learning. The sound systems that were used had been built and adapted from materials obtained in specialised stores which, ideally, can be built together or adapted by the different work groups. These processes are suitable to be developed within the work laboratory. You can find different solutions for each experience on the project's website: https://infra.soy/dispositivos

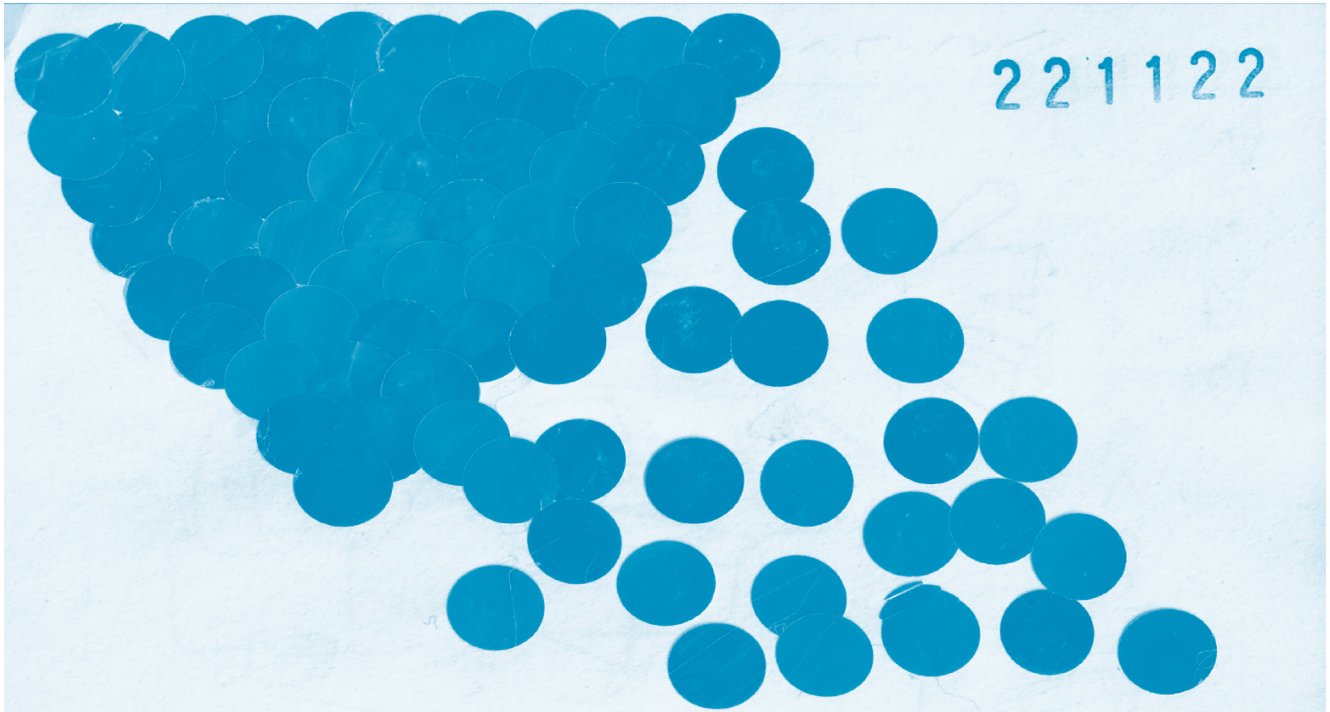
The main body of the tool bank deals with experiences classified in different blocks that revise a narrative that draws, feels, amplifies, enters in dialogue, visualises and records sound; generating a series of questions to question how we perceive our environment:

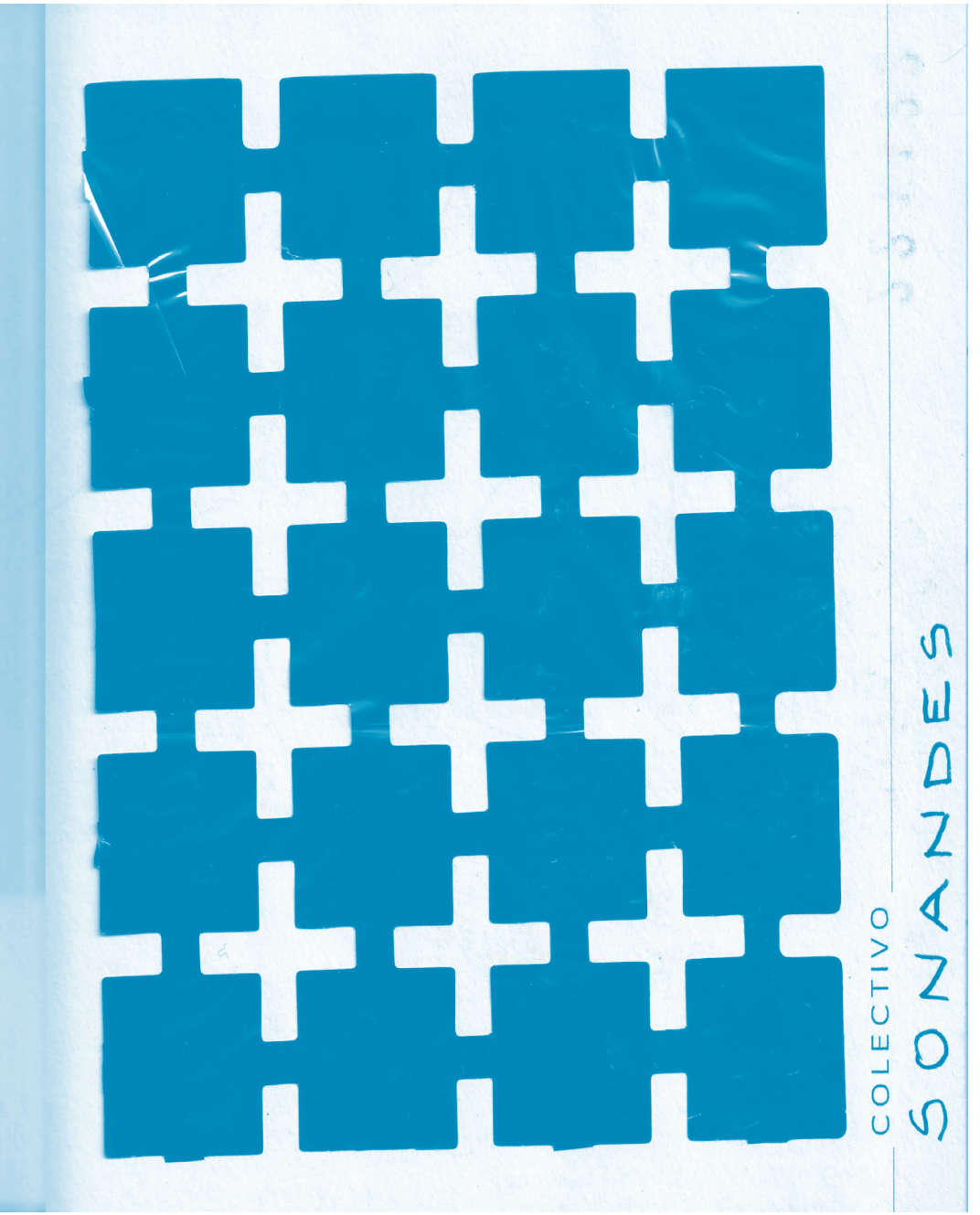
How to draw the sounds that surround us?
How to listen from other bodies?
How does sound move in space?
What does our voice look like?
How to amplify visual language?
Can sounds be tactile?
How do you imagine sound waves?
How to generate soundscapes with paint?

A series of experiences are generated in relation to these open ended questions, with rigid and elastic bodies, sounds that move body and space, visualisations of sound movement, resonances, sympathies and reflections of light and shadow over the speakers. Both blocks increase in degrees of complexity and look to hold a pedagogical approach to be used by various groups without need for mediators from outside.

The vibration became an accessible sound material that allowed us to establish a unique and significant dialogue with parts of the Valparaíso´s community.
The research is available on the platform: :// infra.soy

Sonandes, 2023


221122


COLECTIVO
SONANDES





LUCÍA HERBAS CORDERO
ALEJANDRA CANELAS LIZÁRRAGA

Mal de Bajura

"Mal de Bajura" es una evocación, un llamamiento, una pulsión, relatos transhistóricos y subterráneos, ruidos, susurros y memorias a pie de calle, aquí y allá, ahora.

Cuando pensamos, sentimos e imaginamos "Mal de Bajura" sabíamos que nos íbamos a sumergir en aguas profundas, conocidas, desconocidas, intensas e inciertas. Este viaje que suponía un mareo leve, ya que el descenso al nivel de La Mar nos recibe así a quienes vivimos en las alturas, se ha convertido en una exploración no sólo de la historia mal contada que nos enseñan en las escuelas, sino de un encuentro con las múltiples posibilidades sonoras que conviven alrededor nuestro día a día y en cualquier lugar de *La mundA.*

Desde que sentimos el llamamiento, político, poético y territorial de la Residencia Tsonami, la posibilidad de habitar el mundo sonoro como una oportunidad para resignificar y diseccionar este "presente denso" [1] en resonancias mutuas, mientras rasgamos "el cerco del presente"[2] y disputamos el horizonte del mundo con su correlato histórico que deseamos habitar, y nombrar, y escuchar; fue un viaje sin retorno. Algo en nuestro ajayu ha quedado cautivado también, y otro tanto se reinventa a sí mismx con esa vibratilidad.

Este recorrido que iniciamos cruzando la frontera racista e injusta, donde algunxs pasan y otrxs se quedan con sueños de días mejores, tuvo momentos interesantes de descubrimientos históricos.

Valparaíso-Alimapu, la tierra quemada; los obreros pescadores anarquistas; las encarnadoras con su lucha, el miedo a La Mar de algunxs, la indiferencia a La Mar de otrxs, el enamoramiento de La Mar, los relatos y experiencias, el respeto y cariño a los Andes, el racismo internalizado, los flujos migratorios de ida, de vuelta, de siempre. En calidad de collas bolivianas, nuestra experiencia en tierras chilenas desde la conversación profunda y sincera fue un aprendizaje de intercambio cultural e histórico que nutrió y construyó nuestra propia narrativa en relación a nuestra propuesta.

En la mal llamada Bolivia nos enseñan a odiar a lxs chilenxs por haber robado "nuestra Mar", resonancias de nacionalismos estériles, la guerra patriarcal encubriéndolo todo. ¿Cómo corroerlo?, ¿Quién ha cautivado La Mar? ¿A quién le pertenece? ¿Cómo nos relacionamos con ella? fueron algunas de las preguntas que nos hicimos al empezar y al transcurrir de los días la respuesta fue que todas las aguas vuelven a La Mar, como esta contra-memoria, como una fibra más de los vínculos que tejemos desde abajo, desde lo cotidiano y en la memoria larga que atraviesa nuestrxs cuerpxs y territorixs, que suena y se silencia en disputas permanentes.

El relato, la precariedad punk, la radio comunitaria y el acto ritual

Pero ¿cómo hacemos lo que hacemos?[3] Los campos habilitados en este tiempo-no tiempo de residencia para crear experiencia procesual, nos permitió encontrar metodologías propias y contaminarnos o dejarnos hackear por la de lxs otrx. Guiadas por la intuición, el deseo, la escucha, las largas horas de conversas y de contemplación, de problematización y de reflexión política develó la aparición de prácticas, experiencias, sonidos y sentidos.

Entendimos así las prácticas y experiencias de investigación artísticas como elaboraciones de pensamiento, sensoperceptivas y corpóreas que corroen la dictadura disciplinar de los grandes relatos, mientras habilitan otras posibilidades de construir sentidos y de nombrarlas –los devenires comunitarios anticoloniales.

1 Concepto desarrollado por Shaday Larios en: Shaday Larios (coord) Desmontar las herencias, políticas de los sutil. Estudios de teatro de objetos documentales. Centro de las Artes de Guanajuato Ed. 2021
2 Silvio Lang en https://www.youtube.com/watch?v=Mn4ug_cqSe0
3 Pregunta movilizadora de y por las artes vivas



Partir de la guerra también nos hizo encontrar los flujos migratorios y de convivencia existentes ancestralmente. Tan ancestrales como los recorridos de la sal, la tierra, el viento y el agua quienes, con su sola aparición, y la microfoneada de sus materialidades, y relatos, amplificaba nuestra escucha y entendimiento a aquella multiplicidad de sentidos que evocábamos y deseábamos que "Mal de Bajura" invocara, activara y compartiera. Pero la materialidad y sus presencias sonoras aparecieron después en nuestra percepción. Nuestra sensibilidad estuvo cautivada inicialmente por el ruido y la palabra que desprendía la recolección de relatos a pie de calle, de memorias a flor de piel, y de escucha atenta en la que nos embarcamos en ambos territorios. Salimos a hablar con la gente, esos eran los sonidos que nos seducían. Los relatos fueron apareciendo, la oralidad fue develando el mecanismo tan propio que tenemos las poblaciones de este sur de narrar, procesar, almacenar y significar nuestra historia y nuestro habitar.

En esas sonoridades recolectadas aparecen vestigios de las narrativas heredadas que queríamos ahogar, esa resonancia cultivada en loop histórico hasta el hartazgo. A esos relatos los pusimos dentro un condón, en un aborto/ahogamiento en el mar de nuestros deseos. Mientras que aquellas sonoridades que devenían de las contranarrativas que encontramos, que nos estimulaban y movilizaban, como que "La mar es mujer", o los lobos en festín, serían las escogidas para producir nuestros nuevos imaginarios.

La experiencia de cultivar nuevos imaginarios: el sonido/ruido hecha palabra/relato será deglutida por la objetualidad (en este caso por eidófonos[4] construidos con latas de luces de teatro recicladas en el taller El Litre[5], al son de morenadas) que traduciría la vibración, junto a la materialidad, en imágenes efímeras, en gestos mínimos, en imaginarios históricos.

O, dicho de otra manera, convocamos a la objetualidad y la materia y montamos nuestra propia ficcionalidad con los susurros conteniendo y resignificándolo todo.

Sin embargo "Mal de Bajura" no solo se activaría en una presentación pseudoperformática poética-evocativa, sino también debía ser una transmisión radial.

4 Dispositivo que convierte el sonido en imagen. Su inventora fue Margaret Watts-Hughes, (Reino Unido, 1842-1907). Cantante, compositora, científica y filántropa galesa.
5 El Litre es un taller okupa porteño, sostenidos por manos hacedores de escenografía, vestuario y utilería escénica, y bicicleteria.

En nuestras divagaciones sobre lo que queríamos compartir, o lo que nos sentíamos capaces para aportar, decidimos montar una no-cabina radiofónica en la Caleta Portales, y transmitir en onda corta FM, mientras se disponían receptores en varios puntos de la misma. ¿Cómo impregnar nuestras prácticas con actos de reciprocidad?, hacer un programa, modo radio comunitaria, habilitando los micrófonos ahí mismo donde habíamos sido testigas de las historias más bellas de la relación con La Mar, fue nuestra respuesta.

Ese día se leyeron manifiestos, se propagandearon rifas, resonaron risas, hubo quien lloró, se puso la palabra de lxs pescadorxs artesanales. Grabamos la emisión porque el horario planificado de la transmisión no cuajaba con la vida en la Caleta. Cuando nos dispusimos a editar el audio, ¡había desaparecido!. Sí, el audio del proyecto que habla de la pérdida de La Mar se había perdido. ¡Nos robaron el mar y nos robaron el audio del robo del mar! Todo se convirtió en una broma, mientras tratábamos de inventarnos una nueva transmisión con el festival encima.

Tal vez, fue otro de los susurros del más allá, o nuestras ganas de sostener la decisión de haber dispuesto esa hora de nuestra vida para la contemplación que nos llevó a la Apacheta cercenada. La Piedra Feliz nos había llamado, desde antes. Fuimos en la mañana, teníamos la coreografía pautada, llegamos para la tarde y el viento reconfiguró lo planificado. Nos reinstalamos, montamos otra cosa, y cuando estábamos a punto de salir al aire se vino una oleada sobre nosotras. Cambiamos todo una vez más. Akullikamos, pedimos permiso y elaboramos una nueva coreografía, esta vez acariciamos las aguas, y leímos poemas sobre la muerte, sobre el suicidio, sobre el desaparecer; se configuró un acto ritual, de brujería…. aquellos sonidos desaparecidos subsumidos en su infinidad, ahí estábamos invocándolos, imaginando una posible traducción o al menos sintiendo su eco en nuestras entrañas.Toda pérdida es una oportunidad para encontrar o reinventar, así lo sentimos. Decidimos crear una versión nueva de nosotras mismas, la posibilidad de encontrar otros correlatos, otros discursos.

Y acá estamos con los quepis llenos de ruidos, relatos, palabras, olas y sonidos de evocaciones y materialidades; nuestros contraarchivos brotando para seguir diciendo en algún lugar que la historia no es esa “oficial”, sino es la que se construye desde abajo, desde los afectos que afectan, desde los intercambios entre los pueblxs, seres, momentos y territorixs.



Mal de Bajura

(word play that inverts "altitude sickness" to "depression sickness")

Mal de Bajura is an evocation, a call, a drive, transhistorical underground stories, noises, street whispers and memories, here, there, now.

When we thought up, felt and imagined "Mal de Bajura", we knew that we were going to plunge in deep into known, unknown, intense and uncertain waters. This trip, which was suposed to come with a slight dizziness - since this is how the descent to La Mar level welcomes those of us who live in the heights, has become an exploration not only of the bad history that we are taught at school, but of encountering the multiple sound possibilities that coexist around us daily in any place of La mundA.

From the moment we felt the political, poetic and territorial call of the Tsonami Residency, the possibility of inhabiting the world of sound, as an opportunity to resignify and dissect this "dense present"[1] in mutual resonances, while we tear "the fence of the present"[2] and dispute the horizon of the world with the historical co-narrative that we wish to inhabit, name, and listen to; it became a journey of no return. Some part of our ajayu has also become captivated, and another little part reinvents itself with that vibrancy.

This journey that we began by crossing the racist unfair border, where some get to pass and others must remain with dreams of better days, brought interesting historical discoveries.

Valparaíso-Alimapu, the burnt land; the anarchist fishermen; the baiters with their struggle, fear of La Mar from some, indifference to La Mar from others, falling in love with La Mar, tales and experiences, respect and affection for the Andes, internalised racism, one-way, return,…the eternal migratory flow. As Bolivian collas (indigenous people of west Bolivia), our experience on Chilean land was a lesson in cultural and historical exchange that nourished and shaped our own artistic proposal's narrative.

In the so-called Bolivia they teach us to hate the Chileans for having stolen "our Sea", sterile nationalism´s reverberance, the patriarchal war covering everything up. How could one corrode it? Who has captivated the Sea? Who owns her? How do we relate to her? These were some of the questions we asked ourselves in the beginning. As the days passed, the answer was "all waters return to the sea", like this counter-memory, like another string of these bonds that we weave from underneath, from our day to day yet also in our vast memory that runs through bodies and territories, in permanent dispute between sound and is silence.

The story, the precariousness of punk, the community radio and the ritual act

How do we do what we do?[3] The residency enabled a time out of time field for us to create through processed experience. This allowed us to find our own methodologies and contaminate ourselves, or allow ourselves to be hacked, by others´ methods. Guided by our intuition, desire, listening, long conversations and contemplation, problematising and political reflection, we began finding practices, experiences, sounds and senses.

We came to understand these artistic research practices and experiences as elaborations of thought, as being sensory-perceptive, corporeal and capable of eroding the disciplinary dictatorship of the great narratives, while enabling the construction of new meaning. We named them "the anti-colonial community wanderings".

Choosing the war as our starting point allowed us to recognise the everlasting ancestral migratory flows and coexistence. As ancestral as the salt, earth, wind and water routes. Just by being. Amplifying their materialities and stories honed our listening and understanding to a multiplicity of meanings that we then evoked and wished would be activated and shared in "Mal de Bajura". The materiality and its acoustic presence appeared later on in our perception. Initially our sensitivity was captivated by noises and words that came from stories gathered from the streets, from memories worn on people's

sleeves, and from engaging in active listening of these two territories. We went out and spoke to people. Those were the sounds that seduced us. The stories started appearing and the oral expression revealed that characteristic way that we, the southern populations of the world, have of telling a story, processing, storing and signifying our history and our inhabitation.

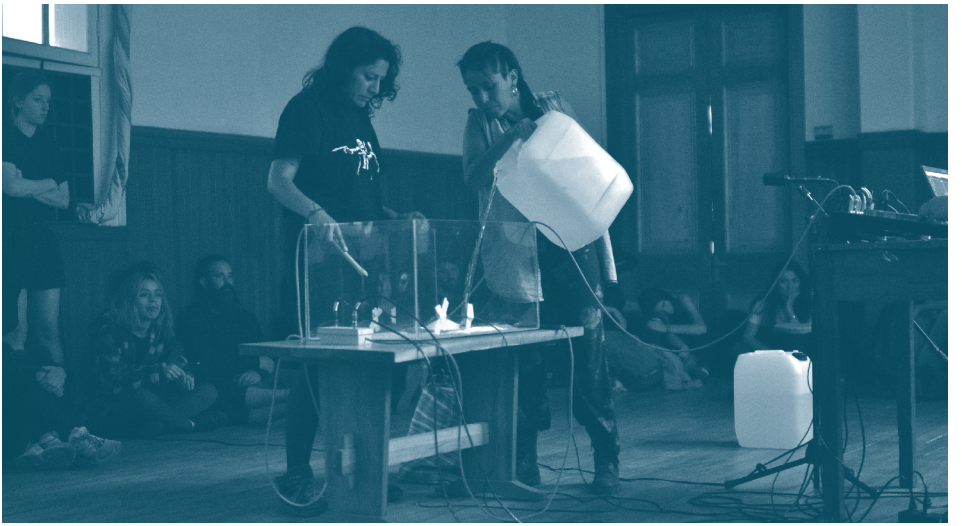
Vestiges of the inherited narratives that we wanted to drown appear in these collected sounds. A resonance cultivated in a historical loop ad nauseam. We put those narratives in a condom, in an abortion by drowning in the sea of our desires. We chose the sounds that we found in the counter-narratives that stimulated and mobilised us, such as "The sea is a woman" or "wolves at a feast", to produce our new imaginaries.

The experience of cultivating new collective imaginary: sound/noise made word/story will be swallowed by "object-hood" (in this case by eidophones[4] built with recycled theater lights at El Liter[5] workshop, to the tune of "Morenadas") that can translate vibration and materiality into ephemeral images, minimalistic gestures, in historical imagery.

Or said another way, we summoned "object-hood" and matter to assemble our own "fictionality" out of whispers, containing and re-signifying everything.
However, "Mal de Bajura" wouldn't just be an evocative-poetic-pseudo-performative presentation; but should also be a radio broadcast.

In our ramblings about what we wanted to share, or what we felt capable of contributing, we thought to set up a non-radio booth in Caleta Portales and installing receivers in its surroundings to transmit FM shortwave. How could we impregnate our practices with acts of reciprocity? By creating a community radio style programme was our response; by setting up microphones right there where we had witnessed the most beautiful stories about the relationship with La Mar.

On the day manifestos were read, raffles were advertised, laughter reverberated, some cried, the voice of the artisanal fishermen was put out there. We had to record the broadcast because the planned schedule of the transmission did not fit with la Caleta´s times. When we were ready to edit the audio was gone! Yes, the audio of the project about the loss of La Mar was lost. They robbed us of the sea and they stole the audio about the robbery of the sea! It all became a joke as we tried our best to come up with a new broadcast on the heels of the upcoming festival.





Perhaps it was a whisper from an afterlife or perhaps it was our desire to uphold our decision to use that hour of our lives for contemplation that led us to the severed Apacheta. The Happy Stone had already called us earlier. We went there in the morning. We had blocked the choreography. We arrived in the afternoon but the wind had other ideas than what was planned. We reassembled, set up something different, and when we were about to go on air, a wave plunged over us. We moved everything once again. We "akullikamos"[6], asked permission and created a new choreography. This time we caressed the water and read poems about death, suicide, disappearing: a ritual act of witchcraft was configured. Those unperceived sounds immersed in their infinity - there we were invoking them. Imagining a possible translation or at least feeling their echo in our entrails. All loss is an opportunity to discover or reinvent. That's how we felt. We decided to create a new version of ourselves, discovered the possibility of other co-narratives, other discourses.

And here we are with our quepis full of sounds, stories, words, waves, evocations and materialities; our counter-archives overflowing to continue, somewhere, saying that history is not that "official" one, but the one that is built from below, from the affections that affect, from exchange between the people, beings, moments and territories.

1 Concept developed by Shaday Larios in: Shaday Larios (coord) Dismantle the inheritance, politics of the subtle. Theater studies of documentary objects. Center for the Arts of Guanajuato Ed. 2021

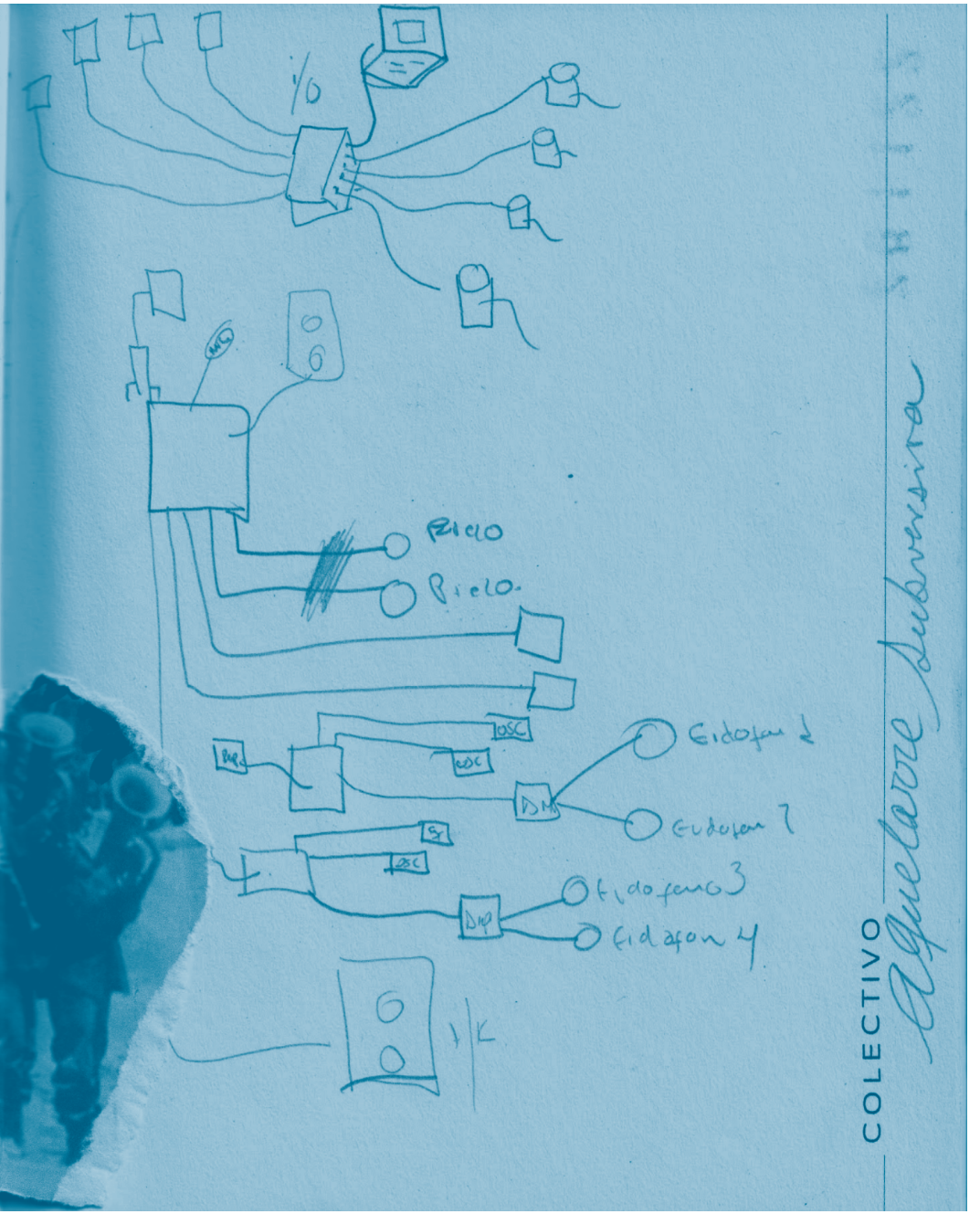
2 Silvio Lang en https://www.youtube.com/watch?v=Mn4ug_cqSe0

3 Mobilizing question from and by the performing arts
4 A device that transforms sound into image. Its inventor was Margaret Watts-Hughes (United Kingdom, 1842–1907): a Welsh singer, composer, scientist, and philanthropist.

5 El Litre is a squatted workshop in Valparaíso, sustained by the hands of makers of scenography, costumes, stage props — and bicycles.

6 Acullico, chacchado, akulliku, acuyico (quechua word akullikuy), acusi, pijcho or mascada is a social, ritual and medicinal practice where a small bolus of coca is placed in the mouth between the cheek and jaw.


LA
KAOS
SUENA


COLECTIVO
Aquelarre Subversiva


FRÉDÉRIQUE PRESSMANN | FRANCIA



Laboratorios

Construir relatos con pedazos de realidad. A eso me dedico desde hace más de 20 años. Sonidos que grabo, imágenes que filmo para componer lo que llamamos en Francia “documentales de autor/a” o “documentales de creación”. Este tipo de documental se caracteriza por la mirada personal de su autor/a, tan importante como el objeto de que trata, sino más. Hablo desde un punto de vista situado, sin negar mi propia subjetividad, y me dirijo a la sensibilidad de lxs oyentes/espectadorxs tanto como a su entendimiento. Sin embargo, no puedo descartar la cuestión de la verdad: tengo una responsabilidad importante hacia la gente a la que solicito que me deje entrar en su vida, en su alma, y no puedo distorsionar su experiencia. De cierta forma, creo híbridos: son producciones artísticas pero arraigadas en la realidad de una manera más exigente que cuando se trata de ficción.

Con estos pedazos de realidad, compongo películas o piezas sonoras. En estas dos décadas, produje tres pelis y unas cincuenta piezas sonoras. A menudo, las imágenes sobran. En un mundo de supremacía visual como el nuestro, despojarse de ellas permite abrir un espacio más libre, donde se estimula más la imaginación. Decía Orson Welles –o por lo menos se le atribuye esta frase– : “Prefiero la radio al cine, porque en la radio la pantalla es más amplia”. Cuando no está vinculado a una imagen, el sonido nos invita a viajar por todos lados, con pocas restricciones. También posee otro aspecto muy potente: el oído es un sentido muy íntimo y una pieza radial tiene el potencial de hablar directamente al oído de lxs oyentes, sin mediación. En fin, cabe mencionar que todo el proceso técnico es más ligero y barato, y que resulta mucho más fácil pasar desapercibida con una grabadora que cuando una lleva cámara.

Durante la última década, el desarrollo del podcast a nivel mundial ha conllevado un interés renovado por el trabajo sonoro y de eso hay que alegrarse. Sin embargo, la masificación de esta forma ha sido acompañada por una pérdida importante de complejidad y de creatividad. Lo que era al principio un nuevo modo de difusión, se transformó en un género en sí. Y este género ubicuo se suele caracterizar por un lenguaje pobre y formateado: narración basada exclusivamente en la voz-en-off, sonidos reales ausentes o usados solamente a modo ilustrativo… La forma dominante de podcast pretende hablar del mundo pero lo hace desde el confort de un estudio aislado, sin enfrentarse a la realidad de manera concreta. En el proceso, desaparecieron la dimensión documental y la creatividad.

Esta evolución se puede explicar por motivos técnicos –apareció una tecnología nueva que lo permitía– y por razones económicas también. Al fabricar un documental de creación cuesta mucho más; es un trabajo en inmersión que requiere antes que nada mucho tiempo para conocer a la gente, hacerse aceptar y entender una situación. Por si fuera poco, me parece que hay una dimensión política en esta masificación de la forma podcast tal como la conocemos: a diferencia del documental que invita a lxs oyentes a ser activxs para entender de qué va una situación, el podcast explica todo lo que hay que entender y cómo se debe pensar… Y así no favorece la autonomía y el pensamiento crítico.

Escribir con sonidos –así me gusta llamar a este proceso– supone encontrar en la realidad todos los elementos necesarios para contar una historia y crear un narrativo. Requiere identificar, buscar, grabar y editar esos pedazos de realidad, y definir la forma única de cada proyecto. Es un proceso largo pero muy satisfactorio, ya que permite desarrollar una creación sonora realmente específica. Del mismo modo que la creación cinematográfica tuvo que encontrar su lenguaje propio más allá del teatro, la creación radial conlleva más que grabar un texto.

Me gusta transmitir esta práctica a principiantes; en el fondo, lo veo como una forma de resistencia. Para hacerlo me baso en mi experiencia personal como autora así como en una tradición radial francófona bien larga. Eso lo hago entre otros eventos durante el programa de verano de la ENS-Louis-Lumière en París* y lo hice también durante el Festival Tsonami 2022. Desde el Festival y el Instituto Francés, me invitaron a dar un taller de dos semanas con cuatro participantes provenientes de todo el Cono Sur. Ellxs fueron seleccionadxs sobre sus proyectos que tenían que ser vinculados con el territorio de Valparaíso.

Llegaron Itatí desde Argentina, Andrés de Uruguay, Niqo de Paraguay y Francisco del mismo Valparaíso. Cada unx tenía un perfil muy distinto, con experiencia en el documental audiovisual, el diseño sonoro, la creación sonora o el podcast militante. Los proyectos eran igualmente diversos. Itatí quería trabajar sobre la parte informal de la ciudad y sus sonoridades propias ; Andrés, sobre el puerto y el mar; Niqo sobre la memoria, la dictadura y la lucha LGBT; y Francisco proponía realizar un registro sonoro del Ascensor Polanco.

En unos pocos días, intenté abrirles horizontes, compartirles herramientas ambas técnicas e intelectuales, y ayudarles a desarrollar el proyecto lo más exigente posible. Les invité a acercarse a la gente –lo que al final siempre cuesta más y hace toda la diferencia entre un paisaje sonoro y un documental. Intenté empujarles para que se concretaran los deseos iniciales, basándome en lo que sé pero sin imponer mi manera de hacer las cosas, respetando cada sensibilidad, ayudarles a encontrar su propia forma de hacer.

Para mí fue una experiencia muy bonita. La proposición inicial de Fernando Godoy de trabajar con el territorio fue muy interesante para aterrizar las propuestas, hacerlas concretas. Es una idea que repetiré en otros talleres. Se produjo una sinergia súper buena entre lxs participantes y acabaron ayudándose bastante en sus proyectos. Francisco en particular, el único de nosotrxs que conocía la ciudad, tuvo un papel muy positivo en el grupo para proponer ideas, sugerir sitios y encontrar soluciones.



1 https://www.ens-louis-lumiere.fr/en/sound-documentary-international-summer-programme



Dentro del marco del Festival, teníamos una posición distinta de lxs demás colectivos ya que era la única residencia de formación. Lamento no haber tenido más disponibilidad para acercarme a la gente y estudiar sus propuestas de trabajo. Aún así, resultó sumamente interesante para mí ser parte de este conjunto tan creativo. Descubrir, aunque sea de lejos, otras maneras de trabajar la materia sonora me abrió perspectivas nuevas para mi propia creación. Más que todo, lo que me llenó de alegría fue esta sensación de llegar a la otra punta del mundo y encontrar allá gente con la cual compartía tanto a tantos niveles. Hasta el día de hoy me ha dejado una huella radiante en el corazón.

Respecto a las obras creadas durante el taller, ya sabíamos que no se podrían completar en estas dos semanas. Sin embargo, su presentación a modo de work-in-progress al final del Festival ya pudo darle al público un primer gusto. Se acabaron posteriormente y les hice un último repaso desde París, antes de que se difundieran en Radio Tsonami. Todas superaron mis expectativas; les invito con entusiasmo a revisarlas y escucharlas.

La Fortuna - Andrés Costa

Trabajo documental sobre la pesca artesanal en la caleta más grande de Chile. Tomé como hilo conductor un día de trabajo en la caleta, desde el amanecer hasta la venta del pescado. Acompañando a Peloduro, un trabajador de la Caleta Portales en una jornada de pesca.

Construí la narración con testimonios de las personas y con las situaciones que ocurren en la Caleta. Intenté ubicar la escucha en un lugar de apreciación, con paisajes sonoros, sonidos incidentales y la voz humana como herramienta narrativa principal.

Desde un comienzo, Frédérique propuso realizar un documental que tuviera a una persona o un conjunto de personas que acompañen el relato, no podíamos utilizar una narración, ni música extradiegética. Este proceso fue muy desafiante para mí, ya que estaba acostumbrado a registrar sonido desde un punto de vista de dirección, siempre acompañando un proyecto audiovisual.

Desarrollé este proyecto basándome en visitas anteriores a Valparaíso, donde me interesó mucho la actividad pesquera artesanal, que es similar a la que existe en la costa atlántica de Uruguay. Quise retratar las

actividades que rodean a la pesca. Cómo se relaciona la actividad pesquera con el mar, con la costa y con el entorno más inmediato (mercados, bares, lugares de ocio de trabajadoras y trabajadores de la pesca).

Caudal - Francisco Fuenzalida

Entre cerros y quebradas, calles angostas, grafitis, personas que suben y bajan en un flujo constante e indeterminado, está el ascensor Polanco de Valparaíso, el que alberga la cotidianidad de un espacio territorial y cobija la memoria de sus habitantes.

La magnífica arquitectura de este ascensor nos regala un encuentro contemplativo con la ciudad y a su vez, nos invita a sentir toda la vida que hay dentro de él, como el agua de vertiente que cae y se mezcla en las paredes con algún sonido mecánico, eléctrico o simplemente con los pasos de alguna persona que tiene prisa.

Cada relato, palabra, mecanismo y sonido que surge dentro y fuera del ascensor, fue entrelazado con la activación sonora de su espacio arquitectónico, accionando distintos espacios con un grupo de personas a modo de intervención.

El diverso intercambio sonoro documentado, junto con la cotidianidad del lugar, da vida a la obra “Caudal”, que es un recorrido sonoro del ascensor Polanco de Valparaíso.



Matarile al maricón - Niqo Martínez

El documental sonoro “Matarile al maricon” se adentra en las huellas mnémicas colectivas que dejó el trágico incendio de la discoteca “Divine” en Valparaíso, Chile, en 1993.

Sin buscar una reconstrucción de los hechos ni una descripción del suceso, el documental se enfoca en identificar qué es lo que quedó en las personas que aún viven alrededor de la estructura en ruinas de la ex discoteca. Busqué a través de diferentes juegos creativos representar el entramado simbólico que el suceso generó dentro de las personas que relataron su interpretación del incendio. El enfoque principal del documental es en las vivencias de las personas que no estuvieron directamente involucradas en el incendio, pero que sí lo vivieron de manera periférica. A través de sus relatos, el documental nos permite comprender cómo el recuerdo de un hecho traumático puede condicionar la percepción del mundo de las personas y afectar su capacidad para vincularse con las condiciones materiales que les rodean y ese mismo designio ético, violento y genocida puede seguir reproduciéndose en el cosmos moral de la sociedad latinoamericana.

“Barro tal vez” - Itati Gandino

Todo empieza aquí: una nota en mi bitácora con fecha 28 de noviembre de 2022: Mañana conoceré a Ximena, quien vive en la toma Violeta Parra. Su casa queda entre el cementerio y la cárcel de máxima seguridad. No olvidar: llevar pilas y corbatero por si acaso.

Siete horas después ahí estoy: amanecida y repitiendo a modo de mantra el aluvión de recomendaciones de mi tutora: “grabá situaciones, grabá sonidos puntuales, grabá a los personajes presentándose, todo lo que no grabes no podrás conseguirlo después, sostené la grabadora firme-pero no tanto. No la apoyes en la mesa, siempre en la mano.” Por supuesto, de este mantra sólo le fui fiel a la mitad.



En ese primer día de grabación de verdad quise llegar al centro de la cebolla: ir descascarando una gran masa sonante en capas infinitas que me permitan ser fiel al proyecto que tenía en papel: encontrar una frontera sonora entre la ciudad informal y la turística a través de un personaje que sube y baja como parte de su rutina. Parecía claro. Ir desde la punta del cerro San Juan de Dios hasta El Plan registrando como aparecían y desaparecían sonidos. Repito, parecía claro. Pero el documental viene con su carga impredecible y desafiante, y desde el momento en que escuché a Ximena y a Angelita –las protagonistas de esta historia– su vínculo trascendió el proyecto y lo hizo tomar una nueva dimensión.

Ese primer encuentro, que en mi mente iba a ser un ensayo, constituye el registro principal de la obra y representó para mí volver a vivir lo más mágico que tiene el documental: la conexión humana, la vulnerabilidad, la escucha atenta. Fue así que "Barro tal vez" dejó de ser un proyecto sobre la frontera sonora entre el Valparaíso informal y el patrimonial, para ser una historia sobre dos mujeres que se cuidan y acompañan mientras habitan esta ciudad que por momentos las expulsa y por otros las abraza.

A veces me pregunto si tendría que haberme obligado a seguir el guión original. Supongo que es parte del proceso: revisar y cuestionar, ajustar el método, identificar errores. Cuando eso sucede vuelvo a escuchar uno de los audios de ese primer día en el que Ximena y yo cantamos juntas "Confesiones de invierno" de Sui Generis: "Y aunque a veces me acuerdo de ella, (Dibujé su cara en la pared), solamente muero los domingos, y los lunes ya me siento bien".

Fue lo que tenía que ser.

Laboratories

To build stories with bits and pieces of reality. That's what I've been doing for over 20 years. Sounds that I record, images that I film, I compose what in France we call "auteur documentaries" or "creation documentaries". What characterises this type of documentary is the personal view of its author, which becomes as important as the object it deals with, if not more. I speak situated from a subjective point of view and I address the sensitivity of the listeners/viewers as much as their understanding. However, I cannot

dismiss the question of truth: I have an important responsibility towards the people whom I ask to let me into their life, into their soul, and I cannot to distort their experience. In a certain way, I create hybrids: they are artistic productions rooted more strictly in reality than when it comes to fiction.

I compose films or sound pieces with these fractions of realit,. In these two decades, I have produced three films and some fifty sound pieces. Images are often superfluous. In a world of visual supremacy like ours, getting rid of them frees up space where imagination is more stimulated. Orson Welles said –or at least this phrase is attributed to him–: "I prefer the radio to the cinema, because on the radio the screen is wider". Sound invites us to travel everywhere, mostly unrestricted, when it isn't linked to an image. Another very powerful aspect: hearing, a very intimate sense which a radio piece has the potential to touch directly, speaking into the ear of the listeners without mediation. It is also worth mentioning that the entire technical process becomes lighter, cheaper and that it is much easier to go unnoticed with a sound recorder than with a camera.

During the last decade, the worldwide development of the podcast has renewed interest in sound work, and we should be celebrate that. However, the massification of this form has been accompanied by a significant loss of complexity and creativity. What started as a new way of diffusion then became a genre in itself and this ubiquitous genre is usually characterised by poor and formatted language: narration based exclusively on voice-over, absence of realistic sound, or when present, only used for illustrative purposes… The dominant form of podcast aims to discuss the world but does so from the comfort of an isolated studio, without confronting reality in any concrete way. In this process dimension and creativity have disappeared from documentary.

This evolution direction can be explained by technical reasons – the appearance of new technology that allows it - as well as economic reasons. Manufacturing a creative documentary costs much more; it is an immersion job that requires, first of all, a lot of time to get to know the subject, to be accepted and to be able to understand the situation. As if that were not enough, it seems to me that there is a political dimension to this massification of the existing podcast format: unlike documentary, that invites the spectator to actively understand what is going on in a given situation, podcast explains everything and tells us what and how we should think about it... Therefore, it does not favour autonomy nor critical thinking.

Writing with sounds – that's how I like to call this process – means finding all the necessary elements to tell a story and create a narrative in reality. It requires identifying, searching, recording and editing those pieces of reality, and defining the unique form of each project. It is a long but very satisfying process, since it allows one to develop a highly specific sound creation. In the same way that cinematographic creation had to find its own language beyond the theatre, radio creation entails more than just recording a text.

I like to pass this practice on to beginners. Deep down I see it as a form of resistance. To transmit this, I base myself on personal experience as an author and on a very long francophone radio tradition. Among other opportunities, I've developed this during the ENS-Louis-Lumière summer program in Paris* and also during the Tsonami 2022 Festival. The Festival and the French Institute invited me to do a two-week workshop with four participants from the Southern Cone that were selected based on projects of theirs that they had to link to the Valparaíso territory.

Itatí arrived from Argentina, Andrés from Uruguay, Niqo from Paraguay and Francisco was from Valparaíso. Each one with very different profiles, with experience in audiovisual documentary, sound design, sound creation or activist podcast. Their projects were equally diverse. Itatí wanted to work with the sounds proper of the informal part of the city; Andrés, with the port and the sea; Niqo with memory, dictatorship and the LGBT struggle; and Francisco proposed registering sounds in the Polanco Elevator.

I tried to open their horizons in just a few days, sharing both technical and intellectual tools, helping them to develop as demanding as possible projects. I invited them to get close to

the people – which in the end always is harder but marks the difference between a soundscape and a documentary. Based on what I knew and without imposing my way of doing things, respecting each sensitivity, I tried to push them to concrete their initial wishes, to help them find their own way of creating.

For me it was a beautiful experience. Fernando Godoy´s proposed way of working with the territory was a meaningful way to ground all the proposals, to make them concrete. It is an idea that I will repeat in other workshops. There was a really good synergy between the participants and they ended up helping each other a lot with each others projects. Francisco (the only one of us who knew the city) had a particularly positive role within the group, contributing ideas, suggest places and finding solutions.

Within the framework of the Festival we had a different position from the other collectives since we were the only training residency. I regret not having been more available to approach people and study their work proposals. Nevertheless, it was extremely interesting for me to be a part of this highly creative ensemble. Even from a distance, discovering other ways of working with sound material opened up new perspectives for my own creation. What filled me with joy more than anything else was this feeling of reaching the other side of the world and finding people there with whom I shared so much on so many levels. To this day it has left a radiant imprint on my heart

.

Regarding the pieces created during the workshop, we already knew that they could not be completed in these two weeks. However, their presentation for the Festival as a work-in-progress, they were already able to give the audience a first taste. Later, when they were finished, I reviewed them one last time from Paris before they were broadcasted on Tsonami Radio. All exceeded my expectations; I invite you, with enthusiasm, to review and listen to them.

La Fortuna - Andres Costa

Documentary on artisanal fishing in the largest cove (caleta) in Chile. I took a day of work in the cove, from dawn until the sale of the fish, as my common thread. I accompanied Peloduro (Stiff hair), a worker from Caleta Portales on a fishing day.

I built the narration with testimonies from people and with situations that occurred at La Caleta. I tried to situate listening from a place of contemplation, with soundscapes, incidental sounds and the human voice as the main narrative tools.
From the beginning, Frederique proposed to make a documentary that would have a person or a group of people accompany the story, we could not use a narration or non-diegetic music. This process was very challenging for me, since I was used to recording sound from a director's point of view, always accompanying an audiovisual project.

I developed this project based on previous visits to Valparaíso, where I was very interested in the artisanal fishing practices, which are similar to those existing on the Atlantic coast of Uruguay. I tried to portray the activities that surround fishing. How fishing activity relates to the sea, the coast and the immediate environment (markets, bars, leisure places for workers and associated workers).

Flow - Francisco Fuenzalida

Between hills and ravines, narrow streets, graffiti, people going up and down in constant indeterminate flow, is the Polanco elevator in Valparaíso, which houses the life of a territorial space and shelters the memory of its inhabitants.
The magnificent architecture of this elevator offers a contemplative encounter with the city at the same time as it invites us to feel all the life that exists within it; the spring water falls along the walls and mixes with some mechanical, electrical sound or simply with someone's rushing footsteps.

Each story, word, mechanism and sound that arises inside and outside the elevator, was interlaced with a sound activation of the elevators´ architectural space, triggering different spaces with a group of people as an intervention.

The documented diverse sound exchange, together with the day to day life of the place gives life to the piece ,"Caudal", which is a sound tour of the Polanco elevator in Valparaíso.

Matarile el Maricón* - Niqo Martínez

(Kill the fagot, from the song Puto by rock group, Molotov).

The sound documentary "Matarile al maricon" delves into the mnemonic traces left by the tragic fire in 1993 of the "Divine" nightclub, in Valparaiso, Chile.

Without seeking to reconstruct or to describe the event, the documentary focuses on identifying what was left within the people who still live around the ruins of the former nightclub. I tried to represent the symbolic framework that the event generated within the people who relayed their interpretation of the fire through different creative games. The main focus of the documentary is placed on the experiences of people who were not directly involved in the fire but did experience it peripherally. Through their accounts, the documentary facilitates our understanding of how the memory of a traumatic event can condition people's perception of the world and affect their ability to relate to the material conditions that surround them, and how that same, ethical, violent and genocidal design can continue to reproduce itself in the moral cosmos of Latin American society.

"Mud, maybe" - Itati Gandino

It all starts here: a note in my diary dated November 28, 2022: Tomorrow I will meet Ximena, who lives at the Violeta Parra occupation site. Her house is between the cemetery and the maximum security prison. Not to forget: take batteries and a tie mic just in case.

Seven hours later, there I am: with no sleep and repeating the barrage recommendations from my tutor like a mantra: "record situations, record specific sounds, record the characters introducing themselves, everything you don't record, you won't be able to get hold of later, hold the recorder steady- but not so much. Don't put it down on the table, always hold it in your hand." Of course, I was only half loyal to this mantra.

On that first day of recording, I really wanted to get to the centre of the onion: peal a great mass of sounds in infinite layers that would permit me to be loyal to the project on my paper: find a sound border between the informal and the tourist city through a subjet who goes up and down as part of their routine. It seemed straight forward: go from the top of Cerro San Juan de Dios to El Plan recording how sounds appeared and disappeared. I repeat, it seemed straight forward. But a documentary comes with an unpredictable and challenging load. From the moment I heard Ximena and Angelita –the protagonists of this story– their bond transcended the project and made it take on a new dimension.

That first encounter, which according to my mind was supposed to be a rehearsal, constitutes the principal record of the work, and for me, it meant to relive the most magical aspect of the documentary: human connection, vulnerability, attentive listening. It was thus that "Mud, maybe" ceased to be a project on the sound border between informal and patrimonial Valparaíso, to be a story about two women who care for and accompany each other while inhabiting this city that at times rejects them while at others it embraces them.

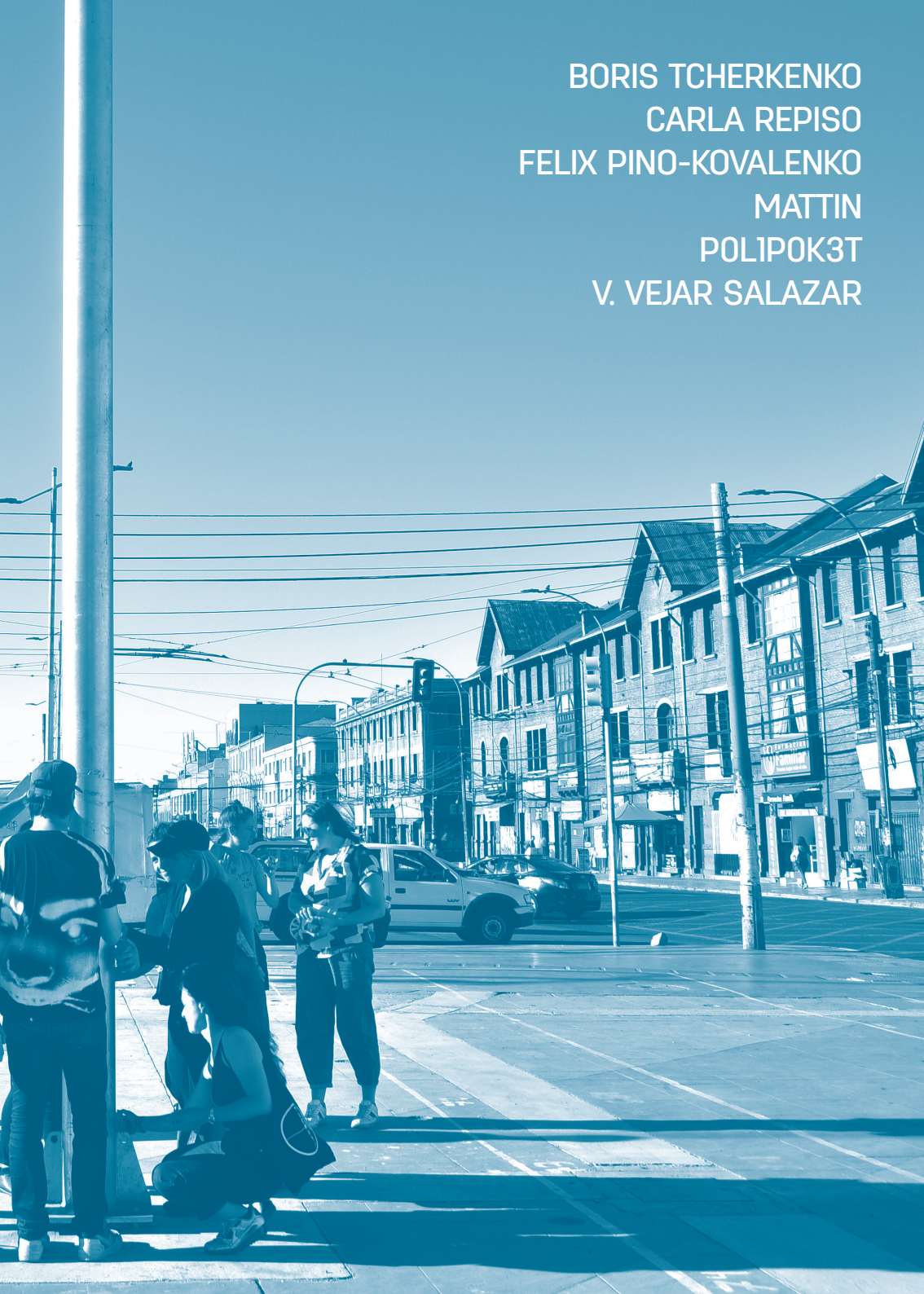
Sometimes I wonder if I should have forced myself to follow the original script. I guess it's part of the process to review and question, adjust methods, identify errors. When this happens to me, I listen to one of the audio recordings from that first day again, in which Ximena and I sang "Winter Confessions" by Sui Generis together: "And although sometimes I remember her, (I drew her face on the wall), I only die on Sundays, and on Mondays I already feel good".

It was what it had to be.

MATTIN | ESPAÑA



BORIS TCHERKENKO
CARLA REPISO
FELIX PINO-KOVALENKO
MATTIN
POL1P0K3T
V. VEJAR SALAZAR



La voz del ladrillo

Proyecto ladrillo

¿Tienen voz los ladrillos?

Jhhh Jhhhh Jhhhhh

La tienen

Y se desintegran al ritmo de su propio canto

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

Polvoreda roja…

Polvoreda roja en las ropas…

Polvoreda roja en las manos…

Polvoreda roja en los ojos…

En los ojos…

Los ojos…

Los ladrillos de tierra cantan

Y las profundas quebradas de tierra (igual de roja) corean al eco sus cánticos

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

En el estallido de octubre de 2019, los ladrillos tomaron protagonismo; se extirparon de las calles para protestar contra la represión de los pacos y las repercusiones durante tantos años del famoso El ladrillo (el manual económico neoliberal que se implantó nada más llegar la dictadura en 1973, también llamado Bases de la política económica del gobierno militar chileno). A finales de 2019, el mundo veía a Chile como la posible tumba del neoliberalismo, pero en marzo de 2020 llegó la pandemia y los confinamientos y dicha fuerza se fue aplacando. Dos años más tarde, cuando ya se estaba saliendo de la pandemia, en septiembre, se impone por abrumante mayoría la opción del Rechazo en el plebiscito de la Nueva Constitución, iniciando un proceso de desmoronamiento social que recrudece actualmente en un nuevo y deslegitimado proceso constituyente, secuestrado por las élites y partidos políticos de siempre, que pondrá a Chile –en plena conmemoración de los 50 años del Golpe Militar– en la macabra encrucijada de votar obligatoriamente por mantener la constitución de la dictadura o cambiarla por una versión aún peor, donde hoy, abril de 2023, los derechos básicos a la educación, salud, vivienda y agua ya aparecen negados en las primeras propuestas redactadas por las comisiones de "Expertos" que el sistema ha determinado.

"La in-dignidad se hace costumbre", nuevamente.

En noviembre de 2022, durante el Festival Tsonami, los ladrillos se convirtieron en instrumentos para hacer literalmente música concreta.

Generamos tres horas de música que fueron retransmitidas por Radio Tsonami.

El 7 de diciembre, el último día de nuestra participación, fue un concierto de ladrillos. Empezamos entre nosotrxs en el aparcamiento del "Espacio La Compañía" (Iglesia Jesuita de Valparaíso, donde el Festival Tsonami estaba teniendo lugar). Pero pronto invitamos al público a unirse ofreciéndoles trozos de ladrillos. Una vez que todo el mundo tuvo un trozo de ladrillo, salimos del espacio en dirección al Congreso Nacional haciendo música las farolas, el pavimento y cualquier elemento que pudiese funcionar de percusión. Una vez frente al Congreso Nacional, continuó el concierto y se colectivizaron sensaciones disonantes mientras la ciudad resonaba.

¿Por qué tocar ladrillos? Proyecto ladrillo empezó con un taller propuesto por Mattin con el título 'Colectivizar la libertad individual'. En este taller se exploraron los procesos de



individuación subjetiva que están ocurriendo en Chile: desde cómo se ha ido constituyendo la idea de individuo desde los años 70 como un laboratorio neoliberal hasta las protestas de los últimos años que dinamitan esta ideología neoliberal. Pronto el estallido se convirtió en el protagonista del taller y lxs participantes compartieron sus recuerdos, sensaciones y preocupaciones. Como grupo, coincidimos en que accionar sobre tal proceso aún nos resultaba problemático y que la sensación de decepción y derrota era algo patente, bien profundo, en plena elaboración y decantamiento. No sabíamos muy bien qué hacer en torno a la obra propuesta, pero teníamos bastante claro lo que no queríamos hacer: interpretar cantos y gritos de la protesta, por ejemplo, fue descartado unánimemente por el grupo al percibirlos como un acervo sensible cuya impronta no queríamos trastocar ni gentrificar simbólicamente. Coincidimos también en que el ruido era nuestro punto de mayor conexión con la temática y el encargo del Festival.

Recorrimos algunos puntos de la ciudad que fueron importantes en el estallido como Las Ruinas próximas al Centro Cultural Ex-cárcel, Avenida Argentina, Congreso, y los restos siniestrados del Supermercado Unimarc. En un momento dado, empezamos a improvisar con el entorno y el material que teníamos más a mano fueron los escombros y ladrillos. En ese momento nos dimos cuenta de que el ladrillo tenía que ser nuestro material. Una coincidencia muy importante fue que el manual neoliberal teórico que se implantó con la dictadura Bases de la política económica del gobierno militar chileno es conocido por todo el mundo como “El ladrillo”.

A partir de ahí, todo lo que tenía que ver con los significados del ladrillo, del escombro, los restos de ciudad, el vestigio cuasi arqueológico, lo desmoronado, la ruina o los diferentes usos fueron nuestro material para los programas de radio y el concierto del Festival.

Radio tsonami (https://radiotsonami.org/):
4 de diciembre 2022 (11pm Chile)
6 de diciembre 2022 (11pm Chile)
7 de diciembre 2022 (6pm Chile)

Concierto de ladrillos
miércoles, 7 diciembre 2022 6:00 pm,
Espacio La Compañía · Iglesia Jesuitas Valparaíso - Eusebio Lillo 409, Valparaíso



The voice of the brick

Brick project

Do bricks have a voice?

Jhhh Jhhhh Jhhhhh

They do

And they disintegrate to the rhythm of their own song

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

Red dust cloud…

Cloud of red dust on clothes...

Cloud of red dust in the hands...

Cloud of red dust in the eyes...

In the eyes…

The eyes…

The earthen bricks sing

And the (just as red) deep ravines of land echo their songs

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

[Toa] [Toa] [ToaToa] [Toa]

In the outburst of October 2019, bricks took center stage; they were stripped from the streets/walls to protest against police repression and the many years of repercussions of the famous The Brick manual (the neoliberal economic manual that was implemented as soon as the dictatorship arrived in 1973, also called Bases of the economic policy of the Chilean military government). Towards the end of 2019, the world saw Chile possibly as the tomb of neoliberalism, but by March 2020 the pandemic arrived with confinements and this force gradually died down. Two years later, in September, when Chile was emerging from the pandemic, the option to reject (the creation of a new constitution) won the

national referendum by a landslide. This led to a progressive social collapse which continues to worsen thanks to a new constitutive process, delegitimised and captured by the elite and establishment political parties, which – right around the 50th anniversary of the Military Coup– will put the country at the macabre crossroads of having to vote either to keep the constitution of the dictatorship or change it for an even worse version, where today, April 2023, in the first draft proposed by the "expert" commission that the system has determined, we can already see the basic right to education, health, housing and water are denied.

"In-dignity becomes the norm", again.

During the Tsonami Festival of November 2022, bricks were turned into instruments to, literally, make concrete music.

We generated three hours of music that were broadcasted on Radio Tsonami.
On December 7, the last day of our participation, the transmission was a brick concert. We started it among us in the parking lot of "Espacio La Compañía" (Jesuit Church of Valparaíso, where the Tsonami Festival was taking place) but soon we invited the public to join and offering them chunks of bricks. Once everyone had a piece of a brick, we left the space, making music on our way to the National Congress, on streetlights, on the pavement and on any element that could work as a percussion instrument. Once at the National Congress the concert continued with dissonant sensations being collectivised while the city resonated.

Why play bricks? Brick Project began with a workshop proposed by Mattin with the title "To Collectivise Individual Freedom". This workshop explored the processes of subjective individuation that are occurring in Chile: from how the idea of the individual has been constituted since the 70s as a neoliberal laboratory to the protests of the recent years that dynamite this neoliberal ideology. The social outbreak soon became the main focus of the workshop and participants shared their memories, feelings and concerns. As a group, we agreed that taking action on such a process was still problematic for us and that the feeling of disappointment and defeat was deeply patent, in full development and process of decantation. We weren't sure what to do for the proposed work, but we were quite clear about what we didn't want to do; for example, interpreting the protest songs and chants was unanimously discarded by the group, perceiving them as a sensitive repository with a stamp that we didn't want to symbolically disrupt or gentrify. We also agreed that noise was our greatest point of connection with the Festival's theme and commission.

We explored some parts of the city that were important during the outbreak, such as the ruins near the Ex-Carcel Cultural Center (ex-prison), Avenida Argentina, Congress, and the wreck of the Unimarc supermarket. At one point we began to improvise with the environment of our surroundings and the handiest materials were rubble and bricks. At that moment we realised that bricks should be our material. A very significant coincidence was that the neoliberal theory manual "Bases Of The Economic Policy Of The Chilean Military Government", that was implemented by the dictatorship is known throughout the world as "The Brick."

From there on, everything related to the meaning of the brick, the rubble, the city remains, the quasi-archaeological vestige, the crumbled, the ruins and their different uses became our material for the Festival radio programs and the concert.

Radio tsonami (https://radiotsonami.org/):
December 4th, 2022 (11pm Chile)
December 6th, 2022 (11pm Chile)
December 7th, 2022 (6pm Chile)

brick concert
Wednesday, December 7th, 2022 6pm,
The Company Space Valparaíso Jesuits Church - Eusebio Lillo 409, Valparaíso









Colectivos y artistas presenciales | Collectives and on-site artists



Colectivxs | Collectives

Argentina
CASo
Florencia Curci, Javier Areal Vélez

Campo Modulado
Fabián Urbanizable, Tomás Quiroga, Federico Gloriani

Bolivia
Aquelarre Subversiva
Lucía Herbas Cordero, Alejandra Canelas Lizárraga

Sonandes
Guelly Morato, Victor Mazón

Brasil
Colectivo Teatro Dodecafónico
Beatriz Cruz, Paulina Caon, Sandra-X

Chile
Sonoras
Fernanda Fábrega, Bárbara González Rossana González, Jeca González, Katerina Gutiérrez Amanda Irarrázabal, Catalina Menares, Carla Motto Agnes Paz, Pamela Reyes

Perú
Verónica Luyo + Álvaro Icaza

Laboratorios | Laboratories

Francia
Frédérique Pressmann

Participantes I Participants
Francisco Fuenzalida (Chile)
María Itatí Gandino (Argentina)
Nicolas Martínez (Paraguay)
Andrés Costa (Uruguay)

España
Mattin

Participantes I Participants
Boris Tcherkenko (Chile)
Carla Repiso (Chile)
Felix Pino-Kovalenko (Chile/Rusia)
p0l1p0k3t (Chile)
V. Vejar Salazar (Chile)

Artistas radiales | Radio artists



Encargos y colaboraciones | Commissions and collaborations

Alemania
Udo Noll
Katrin Emer + Sam Auinger (Austria)

Argentina
Juan José Calarco
Luciana Rizzo

Canadá
Joseph Doumet
Anna Friz + Absolute Value of Noise

Chile
Alejandro Da Silva + Seba Rey - ELAS (Argentina)

Eslovenia
OR Poiesis (Petra Kaps)

Estados Unidos
John Grzinich (Estados Unidos/Estonia)
Peter Cusack
Rami George + J. Midden
Zach Poff
Heidi Neilson + Harry Dove-Robinson
Quintron

India
Suknata Majumdar

Internacional
Shortwave Collective

Italia
Davide Tidoni

Líbano
Joseph Doumet (Líbano/Canadá)

Países Bajos
Michiel Huijsman

Convocatoria radial | Radio call

Alemania
Ton:Raum:Bild

Argentina
Leonello Zambón
Chowa
Pablo Paniagua
Colectivo Barullo

Austria
Gloria Damijan

Brasil
Frederico Pessoa
Marcello Magdaleno
Marion Hesser
CLARIDADE
Dudu Tsuda
Guilherme Zanchetta
Tassia Mila

Chile
Eli Wewentxu
José Luis Llano + Ahora
Michel Poblete Montoya
Juan Pablo Moreno (Chile/Alemania)
Maldita Precaria (Chile/Estados Unidos/Alemania)
Colectivo Ultimaesperanza
Raimundo Stevenson
SeRok Park (Chile) + Carolina Giras
Colectivo AUSTRA
Francisco Fuenzalida
Miguel Hernández
Manuel Gato del Desierto
VIVRE (Chile/Argentina)

Colombia
Ivonne Villamil + Jimmy Solórzano (México)
Isabel García
Carolina Giras
Sebastián Sandoval (Colombia/España)
Sonia Poveda Lasso
Lorena Chaiín
Doña Ola
Sebastión Orejoreno Rojas (Colombia/México)

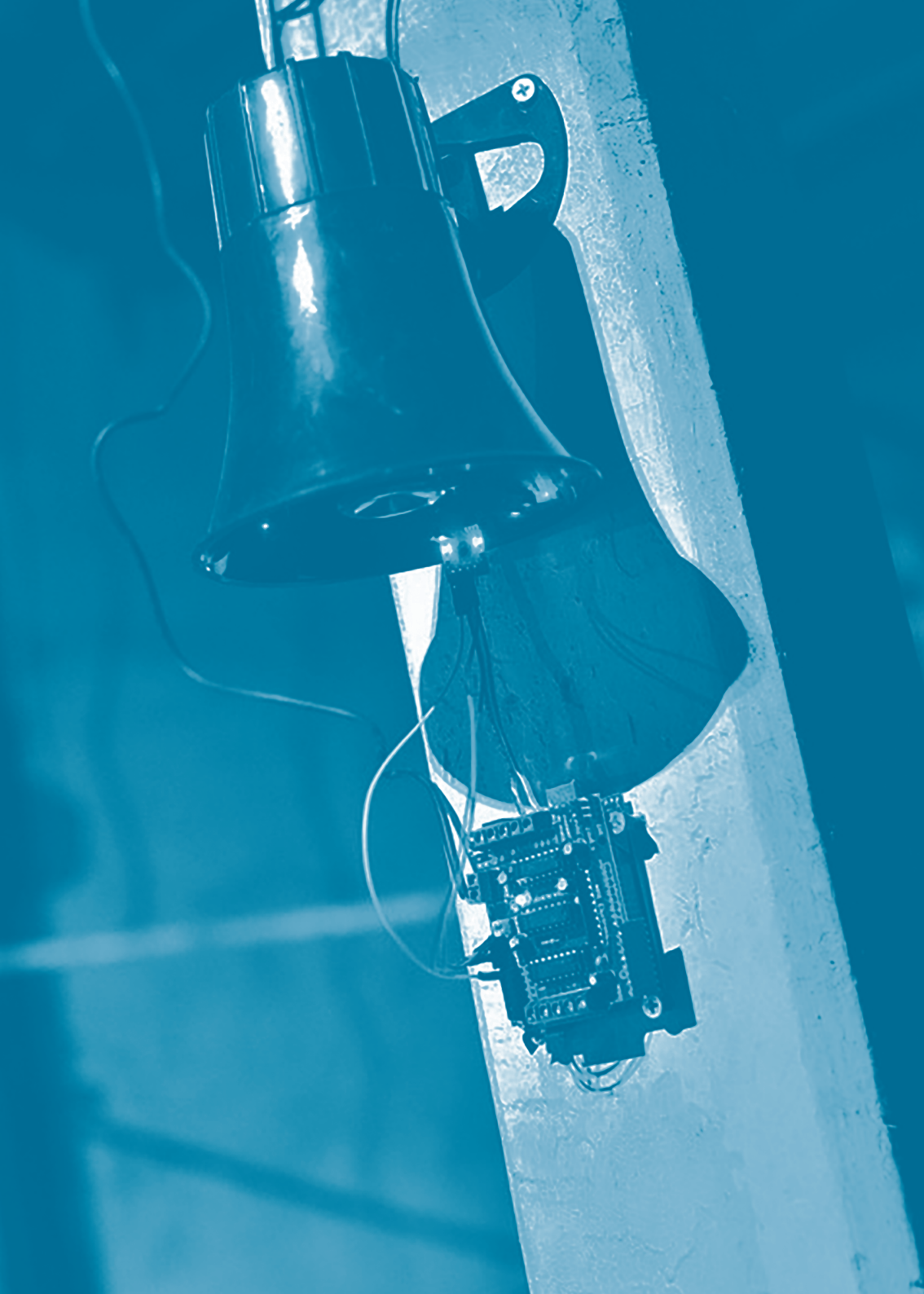
Ecuador
Christian Obando
Circuito Callejero

España
Charo Calvo (España/Alemania)
Julio César Palacio

Italia
Diana Lola Posani + Giulia Deval
Valeria Muledda + Christoph Pennig

México
Amanda Gutiérrez (México/Canadá)
Roldana Artes Vivas
haBITat
Selva Lunar
Lucila Garza
Martha Riva Palacio
Balam Ronan (México/Suiza)

Internacional
The Conduction Series



Conciertos | Concerts

Argentina
Javier Areal Vélez

Bolivia
Sonandes

Chile
Retumbapájaros
Bárbara González + Florencia Curci (Argentina)
Amanda Irarrázabal + Agnes Paz
NOVA MATERIA

Irán
Donia Jourabchi (Irán/Bélgica)

La Cocina | The Kitchen

Argentina
Florencia Curci + Javier Areal Vélez

Chile
Losdemasloop + Andrés Kaftanski
Miguel Hernández + Martina Knittel
Oscar Santis + Alonso Yañez
Graciela Muñoz + Margarita López
Camilo Acevedo + Nelson Campo (Cuba)
Aquelarre Subversiva (Qollasuyu) + Cecilia Araneda

Fiesta | Party

Donia Jourabchi (Irán/Bélgica)
IDOSÔIDOS (Argentina)
«Cr14tur4s» aka Miguel Jauregui (Chile)

Performers Rain Forest

Chile
Fernando Godoy
Kenyo
Nawito aka Ignacio Morales
Pablo Saavedra Arévalo
Raúl Díaz
Rodrigo Ríos Zunino

Colombia
Ivonne Villamil






Mobil





Créditos | Credits



Equipo Festival Tsonami 2022 | Festival Tsonami 2022 Team

Dirección:	Fernando Godoy
Producción General:	Javiera Garber Sepúlveda
Producción logística:	Joaquina Oróstica
Asistente producción logística:	Vania Candia
Co-dirección Radio Tsonami y producción técnica festival:	Rodrigo Ríos Zunino
Asistente producción Radio Tsonami:	Sebastián Tapia
	Michel Poblete
	Frank Millard
Encargado Residencias:	Pablo Saavedra Arévalo
Producción "La Cocina":	Alejandro Da Silva
Comunicaciones:	Paolo Henríquez
	Javiera Espinosa
	Milay Gonçalves
Registro Fotográfico:	Raúl Goycolea
Registro audiovisual:	Carlos Lertora
Diseño gráfico:	sonria.cl
Alimentación:	María Loreto Rojas

Catálogo Festival Tsonami 2022 | Festival Tsonami 2022 Catalogue

Edición:	Agnes Evseev
	Fernando Godoy
Corrección de textos:	Kena Kokaly
	Agnes Evseev
Diseño y diagramación:	sonria.cl - Andrea Rioseco
Fotografías:	Raúl Goycolea
	Cortesía colectivxs
Traducción:	Francisca Van Yuric
Impresión:	GSR
Primera edición:	Julio 2024, Vaparaíso, Chile
Se imprimieron 300 ejemplares	Tsonami Ediciones, TE-13
ISBN:	978-956-09669-5-7

Esta obra está sujeta a la licencia reconocimiento-No Comercial 4.0 Internacional de Creative Commons

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es



www.tsonamiediciones.cl

Agradecimientos | Acknowledgements

Agradecemos a todas las organizaciones, instituciones y personas que apoyaron la realización del XVI Festival Tsonami, especialmente al ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Instituto Francés de Cultura Chile, Argentina y Asunción, Embajada de Francia en Uruguay, Anfiteatro, Espacio La Compañía de Valparaíso.

También a nuestros aliados Sonandes, PNode, Wave Farm, Raduis, Radio Caso.

Y a nuestros medio Partners: ARTV, El Martutino, Arte al Límite, Artishock, Hipermedula, Sulponticello, Plataforma Arte & Medios.

We would like to thank all the organizations, institutions, and individuals who supported the realization of the XVI Tsonami Festival, especially the Ministry of Cultures, Arts, and Heritage, Pro Helvetia, the French Institute of Culture in Chile, Argentina, and Asunción, the French Embassy in Uruguay, and Espacio La Compañía in Valparaíso.
We also thank our partners Sonandes, PNode, Wave Farm, Radius, and Radio Caso.
Additionally, our media partners: ARTV, El Martutino, Arte al Límite, Artishock, Hipermedula, Sulponticello, Plataforma Arte & Medios.

XVI FESTIVAL TSONAMI 2022

Descargar este catálogo digital | DOWNLOAD
https://tsonamiediciones.cl/catalogo/

FINANCIA

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) 2022

ORGANIZA

TSONAMI

ALIADOS

INSTITUT FRANÇAIS CHILE

INSTITUT FRANÇAIS ARGENTINA

af AllianceFrançaise Asunción

AMBASSADE DE FRANCE EN URUGUAY

Liberté
Égalité
Fraternité

SONANDES

RADIO PARTNERS

Espacio LA COMPAÑÍA

Wave Farm

RADIO FOR OPEN EARS

WGXC 90.7-FM

NODE

RADIO CASo

AUSPICIA

ANFITEATRO

MEDIA PARTNERS

a r t v.

El Martutino

ARTISHOCK

—REVISTA DE ARTE CONTEMPORANEO—

hipermedula.org

PLATAFORMA ARTE & MEDIOS