

TSONAMI
10 AÑOS

CONTENIDOS

CONTENTS

- 05 EDITORIAL**
- 10 PRESENTACIÓN**
- 17 PRÓLOGO**
- 22 PROYECTO TSONAMI**
- 33 HISTORIA**
- 48 CRÓNICA: SMOKE SIGNALS**
- 54 CATÁLOGO X FESTIVAL TSONAMI**
 - 57 ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN/EXHIBICIÓN**
 - 58** Instalaciones
 - 62** Acciones Sonoras
 - 74** Conciertos
 - 90** Radio
 - 98 ESTRATEGIAS DE FORMACIÓN**
 - 100** Talleres/Residencias Formativas
 - 111 ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN**
 - 113** Residencias de Investigación
 - 129 SEÑALES ALEATORIAS: RETROSPECTIVA DE ARTE SONORO CHILENO**
 - 131** Señales Aleatorias
 - 142** Archivo
- 144 AGRADECIMIENTOS**
- 145 CRÉDITOS**

EDITORIAL



El arte sonoro es un campo que podemos considerar reciente e indefinido, siendo apenas incipiente una década atrás en el contexto del arte chileno. Hace diez años, Tsonami emerge en el borde costero de Valparaíso como un ejercicio de búsqueda, que poco a poco se dota de forma y contenido al tiempo que pone el sonido en relación con prácticas como la performance o la instalación y con elementos como el territorio, el paisaje y la ciudad. En este tiempo el proyecto ha evolucionado creando su propio espacio a partir de una actitud experimental, asumiendo permanentemente el riesgo de definir el campo del arte sonoro desde una mirada localizada, ubicada en la ciudad de Valparaíso y conectada con el mundo. Su fundamento es una aproximación al fenómeno sonoro y la escucha como una cotidianeidad anclada a un territorio.

Transitados los primeros años como festival, estas ideas y prácticas llevaron a ampliar el proyecto, empujándolo más allá de sus límites. Desde 2012, Tsonami comienza a pensarse como una organización de trabajo permanente, dedicada al fomento y desarrollo de prácticas sonoras contemporáneas. Incorporando lo local y lo cotidiano, esta organización ha llevado adelante una multiplicidad de proyectos vinculados con el territorio, la investigación de campo, los medios y los procesos creativos, y ha realizado un necesario ejercicio de acercamiento hacia los públicos, como un gesto opuesto al de cualquier especialización. Tanto para el festival como para gran parte de los proyectos de la organización, trabajar desde esta perspectiva provoca que Valparaíso opere como un lugar o contexto en el que las cosas acontecen y que, al mismo tiempo, su territorio y su cultura se constituyan en los escenarios de estas acciones.

Desde el 2014 y ante la casi inexistente producción editorial de trabajos sobre arte sonoro en el panorama chileno, la organización levanta una serie de proyectos que buscan promover la reflexión sobre lo sonoro y la experiencia de escucha en el contexto contemporáneo. Revista Aural, los catálogos de las últimas ediciones del festival y este mismo libro dan cuenta de eso. En esta línea, el trabajo sostenido ha permitido generar un nutrido material de archivo que incluye un importante número de obras propias y

de otros autores, mientras que el sello discográfico Tsonami Records ha materializado algunos de estos trabajos en formato CD y cassette. Junto a esto, funcionan permanentemente un proyecto radial y una cartografía sonora colaborativa de América del Sur, además de otros proyectos que se han sumado en los últimos años. En resumen, una serie de líneas de trabajo que dan cuerpo a una organización dedicada íntegramente a la experimentación con el sonido y la escucha, y su inserción dentro del contexto social y cultural, como un gesto de desobediencia sonora que busca aportar en la construcción de alternativas a los estereotipos audibles, en un mundo que parece estar gobernado por las leyes del reduccionismo económico.

Tsonami Arte Sonoro evita repetirse a sí mismo, y lo hace replanteándose constantemente, explorando nuevas posibilidades y manteniéndose en permanente movimiento, rechazando la posibilidad de constituirse en un modelo o una fórmula replicable.

En este marco, el Festival de Arte Sonoro Tsonami se ha transformado paulatinamente en un espacio centrado en los procesos artísticos, manteniendo activo un programa de residencias con un interés constante por la vinculación con el territorio y fomentando la producción de obras específicas que nazcan en el seno del festival anual. La exhibición aparece, entonces, como consecuencia natural de una serie de procesos, investigaciones y experimentaciones que el festival estimula y promueve, pasando a ser otro eslabón de una cadena circular de ideas y acciones que se retroalimentan entre sí. Esta particular propuesta de concentrar los esfuerzos en los procesos creativos, vinculándolos con la ciudad para pensar el arte sonoro desde Latinoamérica, ha permitido posicionar el festival en un diálogo honesto con todos sus interlocutores, que van desde proyectos independientes hasta instituciones culturales de Chile y el mundo.

Sound art is a field we can consider recent and indefinite, being incipient a decade ago in the Chilean art context. Ten years ago, Tsonami emerged on the coastal edge of Valparaíso as an inquiry exercise, which has gradually acquired form and content while placing sound in relation to practices as research, performance or installation, and considering elements as territory, landscape and the city. During this time, the project evolved creating its own space based on an experimental attitude, permanently assuming the risk of defining the field of sound art on a localized view, situated in the city of Valparaíso and connected to the world. Its foundation is an approach to sound and listening phenomena as a daily routine anchored to a given territory.

After its first years as a festival, these ideas and practices have led to the expansion of the project, pushing it beyond its limits. Since 2012, Tsonami begins to conceive itself as an organization in permanent work, dedicated to the promotion and development of contemporary sound practices. Incorporating aspects from local and everyday life, this organization has carried out a multiplicity of projects related to territory, field research, media and creative processes, offering a proximity to the audience in a clear opposition to any kind of specialization. Both for the festival and for most of the productions and projects within the organization, working from this perspective enables Valparaíso to operate as a place or context in which things happen, and at the same time enabling its territory and culture to become the stage for these actions.

Since 2014, faced with an almost nonexistent editorial production related to sound art within the Chilean panorama, the organization creates a series of projects that seek to promote reflection on sound and listening in the contemporary context. Aural Journal, the catalogs of the festival's previous editions and this very publication give an account of that. In this line, the sustained work of these years has generated a large archive that includes an important number of works by other authors and by the organization, while the record label Tsonami Records has materialized some of these works on CD and cassette format. In addition to this, a radio project and a

collaborative sound cartography of South America, among other projects of recent years, are permanently in operation. In short, a series of lines of work and projects that give body to an organization devoted entirely to experimentation with sound and listening, and its insertion into the social and cultural context, as a gesture of sound disobedience that aims to build alternatives to the audible stereotypes, in a world that seems to be ruled by the the laws of economic reductionism.

Tsunami Sound Art avoids self repetition, doing so by constantly rethinking itself, exploring new possibilities and maintaining in constant movement, rejecting the possibility of becoming a model or a replicable formula.

In this context, Tsunami Sound Art Festival has gradually become a space focused on artistic processes, keeping active a residence program with a constant interest in the connection with the territory and promoting the production of specific works designed for the annual festival. As a result, exhibitions become a natural consequence of a series of processes, research and experimentation that the festival encourages and promotes, becoming a link in a circular chain of ideas and actions that feed on each other. This particular proposal to concentrate the efforts on the creative processes, linking them with the city in order to present sound art from Latin America, has allowed to position the festival within an honest dialogue with all its interlocutors, ranging from independent projects to national and international cultural institutions.



PRESENTACIÓN

VALENTINA MONTERO

PRESENTACIÓN

El inicio de este milenio comienza con una especial atención al sonido como elemento protagonista en distintas exposiciones de reconocimiento internacional. En 1999 se realizaba el primero de cuatro festivales de arte sonoro en México, en el Museo Ex Teresa; en 2000, el ICC -Intercommunication Center- en Tokyo, presentaba la exposición 'Sound as Media'; en 2002, la Bienal del Museo Withney presenta la exposición 'BitStreams'; y el mismo año el Pompidou en París y el Macba en Barcelona acogían la exposición 'Procesos Sónicos', con énfasis en la mezcla entre artistas visuales y músicos experimentales. La irrupción del sonido, respaldada por el giro tecnológico en el campo artístico, se presentaba como un renovado intento por disolver las distinciones convencionales del sistema de las artes visuales y musicales, promoviendo un trabajo interdisciplinario. En Chile, el mayor acceso a las tecnologías de grabación y edición de sonido, y la irrupción de internet como fuente de información y conocimientos, facilitará el desplazamiento de artistas visuales, gente de teatro y performance, músicos e ingenieros hacia la utilización del sonido como elemento central. En 2005 con la exposición 'Reberverancias', realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, el arte sonoro se hace visible/audible como etiqueta en el circuito institucional, y en 2007 surge en Valparaíso, como una iniciativa independiente, el Festival de Arte Sonoro Tsonami, que este año cumple su décimo aniversario y que en poco más de una década ha logrado convertirse en un referente indiscutible del arte sonoro nacional y latinoamericano, constituyéndose como una organización dedicada no sólo a la exhibición, sino también a la producción, investigación, conservación, formación y divulgación del arte sonoro a nivel local e internacional.

Por el Festival Tsonami han desfilado la mayoría de los/las artistas nacionales provenientes de las artes visuales y la música experimental interesados en traspasar fronteras disciplinares, utilizando el sonido como eje de experimentación estética y conceptual. La producción de arte sonoro se despliega vinculada a las más tradicionales prácticas contemporáneas (performance, instalación, escultura); a la música y sus desplazamientos; a las acciones cotidianas como vestirse, caminar o transmitir y escuchar radio, enriquecidas por las infinitas posibilidades que las tecnologías electrónicas y digitales brindan; y se nutre de disciplinas como la etnografía, la psicología, la historia, etc. La multiplicidad de las propuestas artísticas

que se han dado cita en el festival nos permite apreciar la diversidad de enfoques y perspectivas de creación en la producción local. Por un lado, constatamos una tendencia a enfatizar rasgos conceptuales, narrativos y contextuales en sus propuestas, es decir, a privilegiar el valor simbólico o social del sonido donde temáticas como la memoria, la historia, el cuerpo y lo político renuevan sus representaciones. También se observa una tendencia muy fuerte que parece atender de manera más específica al sonido como lenguaje, código y como materialidad en sí misma, preocupada de sus modulaciones y oscilaciones en términos más formales, performáticos, abstractos y donde las tecnologías electrónicas y digitales amplían el espectro de creación y recepción de experiencias acústicas, añadiendo nuevas capas de complejidad.

Justamente, el interés que Tsonami genera se desprende de la diversidad y dinamismo de las propuestas que cada año invaden la ciudad puerto, algunas de las cuales han sido creadas como proyectos de sitio específico en Valparaíso, a instancia del programa de residencias que el festival organiza. Sería difícil, por tanto, describir en pocas palabras el carácter de las obras. No obstante, se pueden identificar algunas constantes que se repiten, como el registro de sonidos de la ciudad; la utilización, manipulación y activación de archivos sonoros; la luthería electrónica y construcción de instrumentos musicales a partir de operaciones de *circuit bending* o reactivación de dispositivos obsoletos o en desuso que, desde la perspectiva de la arqueología medial, activan nuevos vínculos afectivos con los aparatos y usuarios; el uso de la voz y la palabra como recurso estético, modulando la vocalización a partir de la síntesis electrónica o digital; la construcción de sonidos generativos; los diálogos con el entorno arquitectónico y urbano que en Valparaíso adquiere características particulares; el mapeo de audios geolocalizados, entre otras...

Contribuyendo a la proliferación de tal diversidad artística el panorama nacional se ha nutrido además con la visita al festival de destacados artistas internacionales como Nicolas Collins (EE.UU.), Brandon Labelle (EE.UU.), Francisco López (España), Tetsuya Umeda (Japón), Manuel Rocha (México) y Phill Niblock (EE.UU.). Asimismo, Tsonami ha hecho esfuerzos por dar a conocer el arte sonoro chileno fuera de nuestras fronteras, como sucedió con la muestra 'Otros sonidos, otros paisajes' exhibida en Roma

PRESENTACIÓN

en 2017 y con la participación de artistas sonoros chilenos contemplada para 2018 en el festival 'Tuned City' en Grecia.

Junto con el festival y la exhibición de piezas artísticas, un aspecto que ha distinguido a Tsonami de otros encuentros de arte contemporáneo ha sido su dimensión formativa, que se ha desplegado en un sinnúmero de talleres y en proyectos de mayor envergadura, como el programa formativo sobre paisaje sonoro dirigidos a niños, jóvenes y adultos, cuyo objetivo ha sido promover "un entendimiento ampliado del entorno y la propia cultura a través de la sensibilización en la escucha y la comprensión del sonido como expresión de identidad cultural". En cada taller se entregan conocimientos conceptuales e históricos sobre el arte sonoro, construcción de herramientas de registro, se realizan caminatas de sensibilización de la escucha y se motiva a los participantes a realizar pequeñas piezas que rescaten el patrimonio sonoro local. A la fecha el taller ha sido implementado en San Antonio, La Ligua, Quilpué, Ancud, Iquique y Calle Larga, favoreciendo la descentralización de las prácticas contemporáneas en el país. En 2014, Tsonami amplía su alcance de difusión creando la revista Aural, la primera revista de arte sonoro en Latinoamérica, y el sello Tsonami Records que permite preservar y difundir la experimentación sonora. En 2016 lanzan la Radio Tsonami, emisora online colaborativa que transmite las 24 horas del día para favorecer la experimentación radial y que además conforma un archivo en formato podcast.

Otro de sus proyectos emblemáticos lo constituye Audiomapa, que consiste en una plataforma web colaborativa desde donde se pueden subir, escuchar y descargar registros sonoros localizados en Latinoamérica. Sobre el mapa se pueden encontrar situaciones sonoras urbanas, naturales y sociales: ruidos de fábrica, sonidos de animales, frecuencias electromagnéticas, etc. El sitio web permite acceder a los registros de manera individual, aleatoria, por categoría o visitar un territorio en particular, contribuyendo así a la conservación inmaterial, el registro social/documental y a la investigación artística.

—

This new millennium begins with a special attention to sound as a key element in different internationally acclaimed exhibitions. In 1999, the first of four sound art festivals was held in Mexico, at the Ex Teresa Museum; in 2000, the ICC -InterCommunication Center- in Tokyo, presented 'Sound as Media'; in 2002 the Whitney Museum Biennial presented 'BitStreams', and that same year the Pompidou in Paris and the Macba in Barcelona hosted 'Sonic Processes', with an emphasis on the mixing of visual artists and experimental musicians. The irruption of sound, supported by a technological turn in the artistic field, was presented as a renewed attempt to dissolve the conventional distinctions of the visual and musical arts systems, promoting interdisciplinary work. In Chile, greater access to sound recording and editing technologies, and the emergence of the Internet as a source of information and knowledge, would ease the movement of visual artists, actors, performers, musicians and engineers towards the use of sound as a core element. In 2005, with the 'Reverberancias' exhibition at the National Museum of Fine Arts, sound art became visible/audible as a label within the institutional circuit, and in 2007 an independent initiative was launched in Valparaíso, the Tsunami Sound Art Festival, which is celebrating its tenth anniversary this year. In little more than a decade it has managed to become an indisputable national and Latin American point of reference in terms of sound art, constituting itself as an organization devoted not only to exhibitions, but also to production, research, conservation, training and dissemination of sound art at a local and international level.

Most national artists coming from the visual arts and experimental music, who are interested in crossing disciplinary boundaries, and that have used sound as the axis of their aesthetic and conceptual experimentation, have been a part of the Tsunami Festival. Sound art production unfolds in connection to the most traditional contemporary practices (performance, installation, sculpture), as well as music and its shifts; to everyday actions such as getting dressed, walking or broadcasting and listening to radio, enriched by the infinite possibilities that electronic and digital technologies provide; and nourished by disciplines such as ethnography, psychology, history, etc. The multiplicity of the artistic proposals that have come

PRESENTACIÓN

together at the festival enables us to appreciate the diversity of creative approaches and perspectives in our local production. On the one hand, we see a tendency to emphasize conceptual, narrative and contextual features -that is, a preference for the symbolic or social value of sound, where issues such as memory, history, body and politics renew their representations. There is also a very strong tendency that seems to deal more specifically with sound as language, code, and as materiality in itself, concerned with its modulations and oscillations in more formal, performative and abstract terms, where electronic and digital technologies extend the creative and receptive spectrum of acoustic experiences, adding new layers of complexity.

The interest generated by Tsonami derives from the diversity and dynamism of the proposals that invade the port each year, some of which have been created as site-specific projects for Valparaíso, at the request of the residency program organized by the festival. It would be difficult, therefore, to describe the character of these works in just a few words. However, we can identify some constant features, like recorded sounds of the city; the use, manipulation and activation of sound files; electronic instrument-making and operations like circuit bending or the reactivation of obsolete or discarded devices that, from the perspective of medial archeology, activate new affective bonds between apparatuses and users; the use of voice and word as an aesthetic resource, modulating vocalizations on electronic or digital synthesis; the construction of generative sounds; dialogues with the architectural and urban environment, which in Valparaíso has very particular characteristics; or the mapping of geolocated audios, among many others.

Contributing to the proliferation of such artistic diversity, the national panorama has also been nourished by outstanding international guests such as Nicolas Collins (USA), Brandon Labelle (USA), Francisco López (Spain), Tetsuya Umeda (Japan), Manuel Rocha (Mexico) and Phill Niblock (USA). Also, Tsonami has promoted Chilean sound art abroad, with the exhibition 'Other sounds, other landscapes' in Rome in 2017 and the participation of Chilean sound artists in the 'Tuned City' Festival in Greece in 2018.

Together with the festival and the exhibition of artworks, an aspect that has distinguished Tsonami from other meetings of contemporary art has been its training dimension that has been deployed in a number of workshops and in larger projects, such as the training program on soundscape aimed at children, youth and adults, whose objective has been to promote “an expanded understanding of the environment and culture itself through a sensitization of listening and an understanding of sound as an expression of cultural identity”. Each workshop has provided conceptual and historical knowledge on sound art, construction of recording tools, awareness-raising tours, and have encouraged participants to create small pieces rescuing their local sound heritage. To date, the workshop has been implemented in San Antonio, La Ligua, Quilpué, Ancud, Iquique and Calle Larga, favoring the decentralization of contemporary practices within the country. In 2014, Tsonami expanded its reach by creating the Aural Journal, the first periodical publication about sound art in Latin America, and Tsonami Records label in order to preserve and disseminate sound experimentation. In 2016 Radio Tsonami was launched, a collaborative online radio station that broadcasts 24 hours a day to promote radio experimentation while also creating a podcast archive.

Another of its emblematic projects is Audiomapa, which consists of a collaborative web platform where one can upload, listen and download sound recordings located in Latin America. On the map you can find urban, natural and social sound situations: factory sounds, animal sounds, electromagnetic frequencies, etc. The website enables the access to recordings individually, randomly, by category or by visiting a particular territory, thus contributing to intangible conservation, social/documentary registration and artistic research.



PRÓLOGO

CARSTEN STABENOW

TSONAMI 10 AÑOS HACIENDO RUIDO

Pude romper el vidrio con mi voz; mi grito mató floreros; mi canción causó que las ventanas se cayesen de rodillas y dejaran gobernar a las ventiscas; mi voz cortaba vitrinas en dos como un casto y despiadado diamante [...]

Oskar Matzerath en "El Tambor de Hojalata" de Günther Grass

Organizar un festival es como criar a un niño, con todos sus altibajos. Todos los que gestionan un festival o tienen niños saben de lo que estoy hablando.

Al igual que los niños, la mayoría de los festivales nacen por accidente, algunos están estratégicamente planificados, pero el amor tiene que estar presente casi siempre. Por supuesto, están los casos de concepción artificial, pero no estamos hablando aquí de esos festivales.

Si pones un niño/festival en el mundo tienes que vivir con él, naturalmente aceptas todas las exigencias, dinámicas, desarrollos y desafíos: ahora eres responsable.

Estás constantemente ocupado poniéndote al día para administrar la logística, las nuevas estructuras temporales, las coordinaciones y el papaleo. Pero no te importa, todo es nuevo y emocionante, incuestionable. Cometes errores y tienes dudas, pero desarrollas rutinas que ayudan a manejar esta nueva realidad. Te pagan los innumerables momentos de placer y emoción, cada nueva pequeña cosa que descubres y cada pequeño paso te hace feliz.

Hasta cierta edad, digamos hasta los 3 o 4 años, a los niños sólo se les permite estar en el mundo, aprender los conceptos básicos de comunicación e interacción y explorar todo de una manera desprejuiciada y desenfrenada. Algunas propiedades muy distintivas de estos personajes pueden aparecer aquí y allá, pero aún se encuentran en una zona de protección, el mundo exterior los juzga de manera muy suave y comprensiva. Los niños no pueden hacer tanto mal, casi todo lo que proponen recibe aplausos.

Las cosas cambian y se vuelven más complicadas a la edad de 5 años, cuando la gente comienza a esperar cierto razonamiento y conciencia. Debes comportarte y jugar con las reglas sociales, las cosas se vuelven más políticas. Comienza la negociación y el compromiso. Ciertamente, esa inocencia se está perdiendo. Esa ingenuidad que produjo tantas preguntas y sorpresas se desvanece. A la edad de 10 años se te considera casi siempre como un adulto. Tienes que encajar en el sistema, jugar con el sistema y hace mucho tiempo que comenzaste a competir. No parece haber otra opción, tienes que crecer más, ser más prudente, racional y adulto.

Mirar hacia atrás en la historia de un festival es tan agradable y peli-groso como mirar un álbum de fotos familiar, lleno de romanticismo y sentimentalismo.

Y como todas las metáforas, esta no está funcionando del todo. Por supuesto, esto no se trata de idealizar el estado de ingenuidad y tratar de evitar la confrontación con la realidad. Especialmente no en el caso de Tsonami, un festival que está tan profundamente involucrado con el contexto social y que opera de manera tan responsable dentro de la ciudad. Lo que intento abordar aquí es el formato de un festival en sí mismo. Si "el arte es como un pensamiento enviado desde el futuro", como dijo Timothy Morton, ¿no deberían los festivales ser refugios temporales, espacios libres y laboratorios para los artistas?

Si el papel del arte es ser constantemente curioso, estar un paso por delante de la sociedad y generar estos pequeños cambios de percepción, provocar estos momentos de pura emoción y asombro, los festivales deberían concentrar esas energías libres, hacer cosas posibles que de otro modo no tendrían lugar. Deben explorar nuevas y atrevidas formas de producción, presentación, traducción y mediación para una audiencia más amplia, y sin demasiadas preocupaciones. Los festivales deben generar estas pequeñas islas en el tiempo y la sociedad para su público, lo que puede cambiar nuestra perspectiva.

O tal vez hay algún festival que quieres que nunca crezca y que mantenga su espíritu lúdico, explorando el mundo...

Oskar Matzerath, el héroe en *El tambor de hojalata* de Günther Grass, decide en su tercer cumpleaños no crecer más. Intelectual y humanamente muy bien desarrollado, permanece en el cuerpo de un niño. Cada vez que tiene que protegerse contra el mundo de los adultos, comienza a gritar en un tono que puede romper cristales y usa su tambor de hojalata para articular su protesta contra el mundo deshonesto y connivente de los adultos.

Aún así, esta es sólo una perspectiva, pero tal vez una imagen de cómo me imagino un festival trabajando con sonido dentro de la sociedad...

Mi hija mayor cumple 10 este año, espero que dentro de poco, cuando empiece a ir a festivales, asista a un festival que se haga con amor y pasión y tenga la misma experiencia de estimulación productiva que yo tuve. Quizás sea en la vigésima edición de Tsonami en Valparaíso.

—

TSONAMI 10 YEARS OF MAKING NOISE

I was able to shatter glass; my scream slew flower vases; my song caused windows to crumble to their knees and let drafts rule; my voice sliced open display cases like a chaste and therefore merciless diamond [...]

Oskar Matzerath in "The Tin Drum" by Günther Grass

To run a festival is a bit like raising a child, with all the ups and downs and everybody who operates a festival or has children knows what I'm talking about.

Like children, most festivals come to life by accident, some are strategically planned but love has to be involved almost always. Of course there are the cases of artificial conception but we're not talking about those festivals here.

Once you put a child/festival out into the world you have to live with it, you naturally accept all demands, dynamics, developments and challenges - you are responsible now.

You are constantly busy catching up to manage logistics, new time structures, coordinations and paperwork. But you don't mind, everything is new and exciting, unquestionable. You make mistakes and have doubts but you develop routines to help manage that new reality. You are paid off by the countless moments of pleasure and excitement, every new little thing you discover and every small step makes you happy.

Up to a certain age, let's say up to 3 or 4, children are allowed to just be in the world, learn the basics of communication and interaction and explore everything in a unprejudiced and wild way. Surely some very distinct character properties might flash up here and there but you are still in a protection zone, the outside world is judging very mildly and sympathetically. Kids can't do so much wrong, almost everything they propose gets an applause.

Things change and get more complicated around the age of 5, when people start to expect a certain sense and consciousness. You have to behave and play with social rules, things become more political. Negotiating and compromising starts. Certainly, that innocence is getting lost. That naivety which produced so much questions and surprises fades away. By the age of 10 you are considered very often as almost grown up. You have to fit into the system, play the system and long ago you started to compete. There seems to be no other option, you have to grow up further, become more prudential, rational and adult.

Looking backwards on the history of a festival is as nice and dangerous as looking at a family photo album, full of romanticization and sentimentality.

And like all metaphors, this one is not fully working. Of course, this is not about idealizing the state of naivety and trying to avoid confrontation with reality. Especially not in the case of Tsonami, a festival that is so deeply involved with the social context, operates so thoughtfully and responsibly within the city. What I'm trying to address here is the format of a festival itself. If "art is like a thought sent to you from the future", as Timothy Morton said, should not festivals be temporary shelters, free spaces and laboratories for the artists?

If the role of art is to be constantly curious, be a step ahead of society and generate these little shifts of perception, provoke these moments of pure excitement and astonishment, then festivals should concentrate those free energies, make things possible which have no place otherwise. They should explore fearless new forms of production, presentation, translation and mediation to a wider audience without too much concerns. Festivals have to generate these little islands in time and society for their audiences which can change your perspective.

Or maybe some festivals you wish might never grow up, and keep their spirit playful exploring the world...

Oskar Matzerath, the hero in Guenther Grass's Tin Drum, decides on his third birthday not to grow anymore. Intellectually and humanly very well developing he remains in the body of a child. Whenever he has to protect himself against the world of grown ups he starts to scream in a pitch which can break glass and he uses his tin drum to articulate his protest against the dishonest and conniving world of the adults.

Still this is only one angle to look at things, but maybe a picture for how I imagine a festival working with sound in society...

My older daughter is turning 10 this year, I hope in a few years time, when she is starting to go to festivals, she will attend a festival which is made with love and passion and will have – instead of just consume – the same experience of productive stimulation I had. Maybe this will be the 20th edition of Tsonami in Valparaiso.

PROYECTO TSONAMI



Tsunami Arte Sonoro es una organización dedicada al fomento, desarrollo y puesta en valor de las prácticas sonoras contemporáneas, que opera desde la ciudad de Valparaíso, Chile.

Desde 2007 gestiona la realización del Festival de Arte Sonoro Tsunami, el hito más relevante y visible de la organización, donde se reúnen artistas de todo el mundo para producir y presentar proyectos sonoros en formatos como instalación, performance, intervención de sitio específico, radioarte, talleres y residencias.

A partir del 2012, Tsunami Arte Sonoro ha venido ampliando progresivamente su campo de acción y, además de la realización del festival, ha desarrollado un conjunto de líneas de trabajo en torno a los ejes sonido, ciudad y territorio. Estas líneas incluyen un área formativa, una editorial, un archivo digital, una radio online, un sello discográfico, la circulación, producción y mediación de obras sonoras y un pequeño catálogo de obras propias. Adicionalmente en los últimos años la organización ha producido diversos proyectos de internacionalización del arte sonoro chileno.

LÍNEAS DE TRABAJO

1. Área formativa

1.1 Talleres y actividades vinculadas al paisaje sonoro en diversas comunas de Chile: jornadas de extensión cuyo principal objetivo es poner en valor el paisaje sonoro local, para promover un entendimiento ampliado del entorno a través de la sensibilización de la escucha y el sonido. Las jornadas buscan sensibilizar, problematizar y reflexionar nuestra relación con el entorno y sus habitantes. A la fecha han sido realizadas en comunas como La Ligua, Calle Larga, San Antonio, Quilpué, Iquique y Ancud, entre los años 2015, 2016 y 2017.

1.2 Residencias de formación: inauguradas el 2016 en el marco del Festival Tsunami, consiste en 10 becas para artistas y creadores de todo Chile para la realización de dos laboratorios/talleres con artistas internacionales, y la participación en todas las actividades del festival. Tienen una duración de dos semanas.

2.- Área editorial

2.1 Revista Aural: publicación impresa que actualmente cuenta con tres ediciones, dedicada a la reflexión y cruce entre prácticas sonoras y otras disciplinas del conocimiento como la filosofía, la antropología, las artes y las ciencias. Se imprimen 500 ejemplares por cada número y son distribuidas en librerías de Valparaíso, Santiago y a través del sitio web de Tsonami.

2.2 Catálogos: desde el 2014 Tsonami ha tenido una especial preocupación por editar catálogos de las versiones del festival, como también publicaciones de carácter artesanal para las residencias de investigación o pequeñas publicaciones como la realizada el 2016 para la muestra retrospectiva de arte sonoro en Chile, en la galería de artes visuales del PCdV.

2.3 Tsonami Records: proyecto de publicaciones fonográficas, centrado en la producción sonora chilena y latinoamericana, o en artistas que han participado del festival. El sello realiza ediciones de bajo tiraje y con cuidados empaques hechos a mano, dando valor agregado al objeto físico. Actualmente cuenta con 3 discos editados y un cassette.

3.- Circulación, producción y mediación de obras

3.1 Festival de Arte Sonoro Tsonami: evento anual que reúne artistas sonoros de diversos lugares del mundo en la ciudad de Valparaíso. El festival está centrado en la vinculación sonido-ciudad y la producción de procesos y trabajos sonoros de sitio específico. De este modo, el grueso de la programación son obras creadas durante residencias previas a las exhibiciones públicas.

3.2 Actividades de Extensión: organización de diversas actividades como talleres, conciertos, charlas, lanzamientos y presentaciones de artistas nacionales e internacionales.

4.- Archivo

4.1 Audiomapa.org: archivo y cartografía sonora colaborativa dedicada a compartir, explorar y archivar el paisaje sonoro de Chile y Latinoamérica. Este archivo online se encuentra activo desde el 2012 y cuenta con más de 1.200 registros de paisaje sonoro y más de 100 colaboradores.

4.2 Archivo de obras de Tsonami: a lo largo de los 10 años de trabajo la organización Tsonami ha generado un cuerpo de obras propias y realizaciones de obras icónicas del arte sonoro y la música experimental. Este catálogo lo componen las obras: *Concierto de Ciudad* realizada en la bahía de Valparaíso, *Concierto para Buques*, *Concierto para Audífonos*, *Coro de Pregones*, *Concierto bajo el agua* y la instalación *Et Migrant*. Entre las obras icónicas realizadas por Tsonami se encuentran: *Rainforest IV*, *Musicircus*, *Bird and Persons Dying* y *Music for solo Performer*.

4.3 Podcast Radio Tsonami: el proyecto radial online radiotsonami.org genera un archivo asociado a los programas que son producidos para la emisora. Estos programas son archivados en el sitio web de la radio en formato podcast.

5.- Radio

Radio Tsonami es un proyecto colaborativo de experimentación radial en torno a las posibilidades del sonido y la palabra como herramientas de comunicación social y exploración artística. Radio Tsonami transmite las 24 horas del día y actualmente se compone por más de 15 programas producidos para la emisora por colaboradores de México, Chile, Argentina, Perú y Colombia. (www.radiotsonami.org)

6.- Residencias

Iniciadas durante el Festival Tsonami 2013 como residencias de investigación en el cruce sonido y ciudad, las residencias se han mantenido hasta la fecha como parte del festival, por donde han circulado un total de 19 artistas.

A partir del año 2016 las residencias se han ampliado como actividad permanente durante el año, con la visita a Valparaíso de los artistas Félix Blume y Rolando Hernández.

7.- Internacionalización del arte sonoro chileno

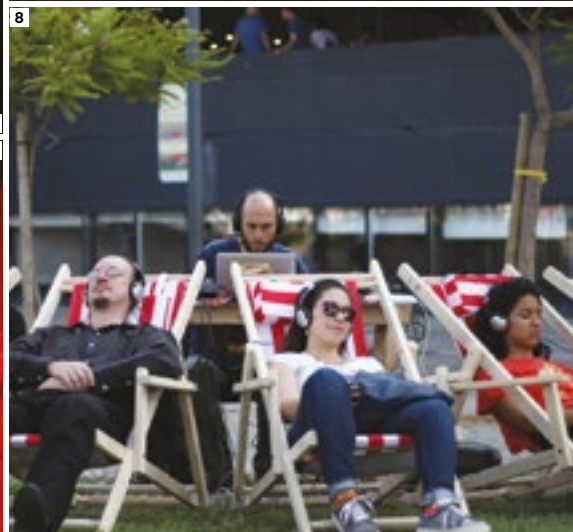
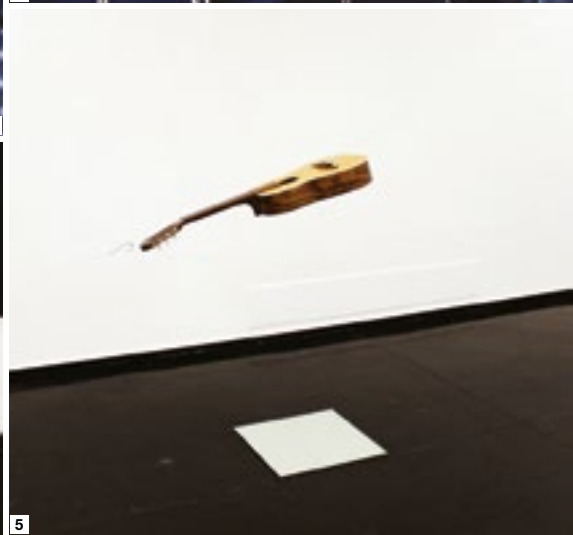
Durante mayo del 2017 Tsonami, en conjunto con 'Festival Interferenze' de Italia, y la Embajada de Chile en Italia, produce la primera muestra de arte sonoro chileno en Europa, en el Museo de Arte Contemporáneo de Roma, MACRO. Esta acción es la primera de una incipiente línea de trabajo de internacionalización del arte sonoro chileno basada en una importante red de contactos nacionales e internacionales creadas durante los últimos 11 años.

Para el 2018 se proyectan otras acciones de internacionalización como una residencia artística en Berlín para un artista sonoro chileno y un proyecto en colaboración con el festival 'Tuned City' en Grecia, gracias a un fondo de coproducción internacional del Goethe Institut.

8.- Redes, colaboradores y aliados

El trabajo de Tsonami ha estado fuertemente vinculado a organizaciones nacionales e internacionales con quienes se han generado colaboraciones diversas. Entre estos aliados y colaboradores internacionales se encuentran el Goethe Institut, el Centro Cultural de España, la Embajada de Austria, el British Council, el Instituto Chileno Francés, Pro Helvetia, además de proyectos y festivales independientes como 'Tuned City' (Alemania) y 'Festival Interferenze' (Italia), con quienes ya se han desarrollado proyectos de intercambio.

Entre las instituciones nacionales el principal aliado ha sido el Área de Nuevos Medios del CNCA, además del Parque Cultural de Valparaíso, manteniendo vínculos importantes con la Red de Circuitos Domésticos CED, Casa Plan e instituciones de otras comunas de Chile como el Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, el Museo de La Ligua, el Liceo Artístico Guillermo Gronemeyer, Toda la Teoría del Universo y Taller Renku, entre otros.





3



6



9

1. Taller de paisaje sonoro | Liceo artístico Gronemeyer | Quilpué 2016

2. Taller paisaje sonoro | Museo La Ligua 2015

3. Día de la escucha | Valparaíso 2012

4. Primera edición de Tsonami Records | 2016

5. Otros Sonidos, Otros Paisajes | Exhibición de arte sonoro chileno en Italia 2017

6. Residencia Felix Blume | Valparaíso 2016

7. Concierto de Ciudad | Valparaíso 2012

8. Concierto para audífonos | Valparaíso 2017

9. Coro de Pregones | Valparaíso 2017

—

Tsunami Sound Art is an organization based in Valparaíso, Chile, devoted to the promotion, development and highlighting of contemporary sound practices.

Since 2007, it runs Tsunami Sound Art Festival, the most relevant and visible landmark of the organization, where artists from all over the world gather to produce and present sound projects in diverse formats such as installations, performances, site-specific interventions, workshops and residencies.

Since 2012, Tsunami Sound Art has been progressively expanding its field of action, and in addition to the festival it has developed a set of lines of work on sound, city and territorial axes. These lines include a training area, publishing, a digital archive, an online radio, a record label, circulation, production and mediation of sound works and a small catalog with its own works. Additionally, in recent years the organization has produced various internationalization projects for Chilean sound art.

Lines of work

1. Training area

1.1 Workshops and activities related to soundscape in various counties in Chile: *outreach activities whose main objective is to showcase local soundscape, to promote a wider understanding of the environment through the sensitization of listening and sound. These activities seek to sensitize, problematize and reflect on our relationship with the environment and its inhabitants, and have been carried out so far during 2015, 2016 and 2017 in counties like La Ligua, Calle Larga, San Antonio, Quilpué, Iquique and Ancud.*

1.2 Training residencies: *inaugurated in 2016 within the Tsunami Festival, it consists of 10 two-week scholarships for artists and creators from all*

over Chile to undertake two labs/workshops with international artists, and be a part of all the festival's activities.

2. Publishing area

2.1 Aural Journal: print publication that currently has three issues, dedicated to the reflection and crossings between sound practices and other disciplines of knowledge such as philosophy, anthropology, arts and science. 500 copies are printed per issue and are distributed in libraries in Valparaíso and Santiago and through the Tsonami website.

2.2 Catalogs: since 2014 Tsonami has had a special concern in producing catalogs of its festival, as well as handmade publications of research residencies or small publications such as the one produced in 2016 for the retrospective exhibition of Chilean sound art, at the PCdV visual arts gallery.

2.3 Tsonami Records: phonographic publication project focusing on Chilean and Latin American sound production, or on artists who have taken part in the festival. The label produces a small print-run with carefully handmade packaging, giving added value to the physical object itself. Three CDs and one cassette have been published so far.

3. Circulation, production and mediation of works

3.1 Tsonami Festival: annual event that brings together sound artists from different parts of the world in the city of Valparaíso. The festival is focused on linking sound and city through the production of site-specific sound works and processes. Thus, most of the programmed works are created during residencies prior to the exhibitions.

3.2 Outreach activities: organization of various activities such as workshops, concerts, talks, launches and presentations by national and international artists.

4. Archive

4.1 Audiomapa.org: collaborative archive and sound mapping dedicated to sharing, exploring and archiving the soundscape of Chile and Latin America. The archive has been active since 2012 and has over 1,200 soundscapes and 100 collaborators.

4.2 Tsonami works archive: in ten years of work Tsonami has generated a body of its own works as well as performances of iconic pieces of sound art and experimental music. This catalog is made up of the following works: City Concert in the Bay of Valparaíso, Concert for Ships, Concert for Headphones, Cries Choir, Underwater Concert and the Et Migrandi installation. Among the iconic works performed by Tsonami there is Rainforest IV, Musicircus, Bird and Persons Dyning and Music for solo Performer.

4.3 Tsonami Radio Podcast: the radiotsonami.org online radio project creates an archive associated with the programs produced for the station. These programs are archived on the radio's website as podcasts.

5. Radio

Tsonami Radio is a collaborative broadcasting project experimenting with the possibilities of sound and word as tools of social communication and artistic exploration. Radio Tsonami broadcasts 24 hours a day and currently has more than 15 programs produced for the station by collaborators from México, Chile, Argentina, Perú and Colombia. (www.radiotsonami.org)

6. Residencies

Initiated during the 2013 as research residencies on sound and the city, they have remained as part of the festival, with a total of 19 resident artists.

As of 2016, the residencies have been expanded to be a year-long activity, with the visit to Valparaíso by artists Félix Blume and Rolando Hernández.

7. Internationalization of Chilean sound art

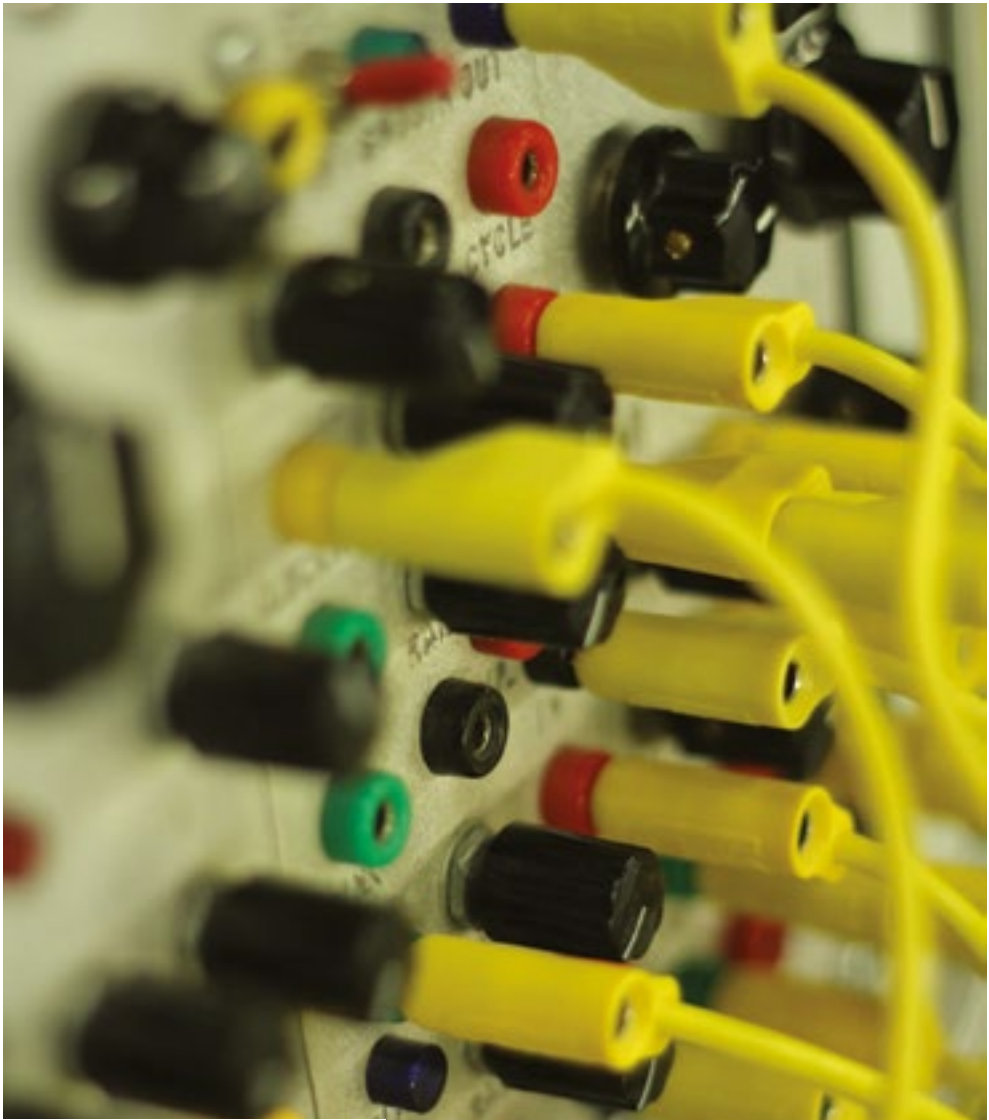
During May 2017 Tsonami, together with the Interferenze Festival in Italy and the Chilean Embassy in Italy, produced the first exhibition of Chilean and Latin American sound art in Europe, at the Contemporary Art Museum in Rome, MACRO. This activity was the first in a new line of work on the internationalization of Chilean sound art based on an important network of contacts and international alliances created during the last ten years.

For 2018 there are other internationalization actions planned, like an artistic residency in Berlin for a Chilean sound artist, and a project in collaboration with the Tuned City Festival in Greece, thanks to an international co-production funded by the Goethe Institut.

8. Network, collaborators and allies

Tsonami's work has been strongly linked to various national and international organizations with which it has generated diverse collaborations. Among these allies and international collaborators there is the Goethe Institut, the Spanish Cultural Center, the Austrian Embassy, the British Council, the French-Chilean Institute, Pro Helvetia, as well as independent projects and festivals such as Tuned City (Germany) and the Interferenze Festival (Italy), with which exchange projects have already been developed.

Among national institutions the main ally has been the the New Media Area of the National Council of Culture and the Arts, in addition to Centro Cultural de Valparaíso as well as important links with the CED Domestic Circuits Network, Casa Plan and institutions of other Chilean counties such as the Pedro Aguirre Cerda Cultural Center, La Ligua Museum, Guillermo Gronemeyer Artistic Grammar School, Toda la Teoría del Universo and Taller Renku, among others.



HISTORIA



Tsunami nace el año 2007 con el objetivo de crear un festival que permitiera desvincularse del rígido entorno académico tan característico de los festivales de música contemporánea universitarios de aquellos años. Parte de este grupo ya tenía experiencia participando en la organización del 'Encuentro Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso, Riccardo Bianchini', proyecto liderado por el musicólogo y compositor Jorge Martínez.

A partir de este contexto surge el 'Encuentro de Arte Sonoro Tsunami', precisamente como un intento de desvinculación de los formatos académicos, y ante la inquietud general de abrirse hacia el sonido como fenómeno más allá de lo estrictamente musical. Fernando Godoy, Cristian Galarce, Esteban Agosin, Andrés Rivera y Paul Hernández conformaron el grueso del equipo de producción de aquella primera versión de Tsunami, realizado de manera autónoma y sin recursos institucionales.

En 2008 Fernando Godoy se hace cargo de Tsunami, conformando un equipo junto a Ernesto Muñoz, Francisco Pereira y Samuel Toro. Lo que se intentó con este nuevo grupo era desligarse de la música contemporánea y electroacústica, para volcarse hacia áreas más experimentales inter y transdisciplinarias donde, en principio, confluyeran música experimental, artes visuales, tecnologías DIY y radioarte. Durante ese periodo se definió la línea futura del proyecto, tomando un nuevo rumbo hacia las prácticas sonoras contemporáneas. El trabajo de Tsunami 2008 se realiza con muy pocos recursos, pero integrando gradualmente nuevas estrategias formales y estructurales, intentando vincular otras experiencias -partiendo desde las formas- para ensayar y equivocarse en lo que se denomina en el mundo -desde la década de los 90- como arte sonoro.

El último año en que Tsunami convivió con la música contemporánea y lo electroacústico en su sentido "formal" fue 2009. Se solidifican entonces las propuestas de emplazamientos públicos y vinculación con trabajadores y autores que provenían de campos como el arte visual, la instalación o la performance.

El año 2010 se integran al equipo Cynthia Conrads y Rodrigo Ríos Zunino. La inauguración, y gran parte de las actividades de ese año se realizaron en una sala en desuso que se encuentra al lado de la sala Puntángelos, a la cual se le denominó 'Sala Nois'. Ese año, nuevamente con escasísimos recursos económicos, Tsunami se inauguró con un homenaje a David Tudor, pionero de la música experimental y el arte sonoro norteamericano, haciendo una realización de la obra *Rainforest IV*. La baja presupuestaria de ese año no impidió al nuevo equipo que se estaba formando, junto a un grupo de músicos experimentales e improvisadores de Santiago (Raúl Díaz, Nicolás Carrasco, Sebastián Jatz y Nawito Morales), realizar una muy digna y bella (re)presentación de la obra de Tudor.

El 2011 ingresa Ricardo Lira a la producción. En ese entonces las conversaciones e investigaciones en torno al concepto que se intentaba trabajar se pusieron más en el tapete. La complejidad de la definición empapaba la discusión. Comenzaba fuertemente una nueva etapa de Tsonami, gracias a la inflexión del 2010: el festival comenzaba a ser comprendido como un dispositivo de vinculación al contexto y los procesos creativos.

En 2012 comienzan a conceptualizarse temáticas a modo de principios y pruebas curatoriales, ese año se realiza una convocatoria para micro instalaciones, proyectos y obras instalativas que pudieran intervenir diversas locaciones del Parque Cultural de Valparaíso, a excepción de su sala de artes visuales. A su vez surge una reflexión sobre la labor realizada como festival, emergiendo la necesidad de avanzar como proyecto hacia una organización de trabajo continuado, que abarcara todo el año, permitiendo dar sostenibilidad a la promoción y desarrollo del arte sonoro a nivel local y nacional. También durante ese año el equipo comienza a estructurarse de manera más estable con Fernando Godoy en la dirección y Rodrigo Ríos como productor general, esto sumado a las entradas económicas ganadas en fondos concursables estatales, que permitieron que Tsonami se emplazara con fuerza en Valparaíso, Chile y Latinoamérica. También el 2012 se realiza el primer 'Concierto de Ciudad', un proyecto de intervención a escala urbana que sirvió como punto de partida a las actividades de continuidad y a la transición de festival a organización permanente; y el proyecto audiomapa.org, una cartografía sonora online y colaborativa de Chile y Latinoamérica, proyecto que se encuentra activo hasta la actualidad.

Paulatinamente el proyecto comienza a dibujarse hacia lo que es actualmente, privilegiando obras de sitio específico, el trabajo de creación y lo procesual en la producción sonora: teniendo en cuenta que el arte sonoro era y es (siempre en el contexto) un híbrido articulador que se reformula a través de los llamados "nuevos medios". No podía atribuirse el término dentro de la organización a una disciplina, ni a múltiples, sino a una mezcla de todas las posibles que, de una forma u otra -práctica, virtual, conceptual o investigativamente- tomaran o abarcaran el sonido en sus múltiples posibilidades para trabajar dentro del campo del arte. El sonido y las múltiples relaciones y vinculaciones aurales, comienzan a vincularse al contexto, la ciudad y las comunidades que la conforman.

El 2013 se inauguran las residencias por convocatoria, las cuales abren un nuevo ámbito: la investigación sonora en el contexto de la ciudad de Valparaíso. Las residencias tienen como finalidad la producción de proyectos que puedan integrar el tejido urbano y social en sus procesos de desarrollo. En particular ese año el llamado fue realizado bajo el título 'Lugar, Escucha y Registro'. Al finalizar la residencia, de dos semanas de duración, se presentaron los artistas públicamente exponiendo sus investigaciones, a la vez que se realizó una exhibición como cierre, donde los artistas tuvieron la misión de generar obras como resultado de sus procesos.

A fines del año 2013, buscando incorporar un sustento editorial de investigación, se crea la 'Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural', a cargo de Samuel Toro, en la cual se invita a seis escritores a escribir ensayos bajo la temática 'Sonoridad y Poder'. La revista se estructura en los mencionados ensayos, en dos entrevistas, tres crónicas y dos reseñas. Todo el año 2013 se realizaron diversas actividades de extensión durante el año, como el segundo 'Concierto de Ciudad' en Valparaíso, celebraciones para el día mundial de la escucha, talleres y conciertos con invitados.

El año 2014 el festival tiene como eje el tema 'Geografías Audibles', invitando a los artistas a desarrollar proyectos en este contexto. Esto derivó en exhibiciones colectivas e individuales, performances, programas de radio, seminarios y residencias donde los artistas trataron la vinculación entre territorio y auralidad, consolidándose como un festival de creación, donde los procesos y la generación de intercambios con el entorno social son de vital importancia.

El año 2015 la planificación incluyó una nueva mirada de la extensión de la organización, abriendo nuevos campos de desarrollo como la realización de talleres en comunas alejadas de los grandes centros, instalando las temáticas del arte sonoro (y el paisaje e identidad sonora) en comunidades más allá de las artísticas. Por otro lado, esta versión del festival, bajo el título de 'Audioficción', se planteó como una invitación a abordar temáticas vinculadas al desarrollo urbano de Valparaíso, la especulación y gentrificación de una ciudad que sufre rápidos cambios como consecuencia de una visión economicista propia de un país pionero en la implementación del modelo neoliberal. En este sentido, 'Audioficción' es una invitación a imaginar nuevos contextos urbanos a partir del sonido, investigando aspectos de la ciudad pocas veces abordados (*soundtrification*). A mediados del año 2015 se publica la segunda revista, con el título homónimo del festival Tsonami 2014: 'Geografías Audibles'. En este segundo número de la revista se estructuró en ocho ensayos, dos entrevistas, dos crónicas y dos reseñas.

El año 2016 fue un momento de consolidación de la visión desarrollada en los últimos años, etapa en la que surgieron nuevos proyectos: el sello Tsonami Records, publicando 3 discos en formato CD, y el medio online Radio Tsonami (www.radiotsonami.org), como plataforma de experimentación radial.

El equipo permanente durante 2016 estuvo formado por Fernando Godoy en la dirección, Pablo Saavedra como encargado de las residencias y asistente de dirección, Esteban Agosín como asistente de producción, Paola Ruz en producción ejecutiva, Cecile Morel en producción y logística del festival, Claudio Pérez en producción técnica del festival y Samuel Toro como encargado de Revista Aural.



1
3





2
4





5
7





6

8





9
11





10
12





13
15





1. Ensamble Majamama | 2008
2. Palomitas al cuadrado | Sebastián Jatz | 2009
3. Ludofonía | Renzo Filinich | 2010
4. Deriva | Cariñito 3 | 2010
5. Crío-Concierta | Pablo Saavedra | 2011
6. Lukax Santana | 2011
7. Echo | Rodrigo Araya | 2012
8. Sin Título | Ariel Bustamante | 2012
9. Rainforest IV | 2013
10. Photophone | Klaus Filip | 2013
11. Tupac Amarus | Chrs Galarreta | 2014
12. Música Subacuática | Tsonami | 2014
13. Sara Lana & Marcelo XYZ | 2015
14. Tetsuya Umeda | 2015
15. De aquí para allá... | Lukas Kühne | 2015

—

Tsonami was created in 2007 with the goal of having a festival that would be detached from the distinctively rigid academic environment of university contemporary music festivals from those years. Part of this group already had experience organizing the 'Riccardo Bianchini Contemporary Music Festival of Valparaíso', a project led by musicologist and composer Jorge Martínez.

The "Tsonami Sound Art Meeting" arises within this context, precisely as a detachment from inflexible academic formats, and with the general concern of opening up to sound as a phenomenon beyond the strictly musical. Fernando Godoy, Cristian Galarce, Esteban Agosín, Andrés Rivera and Paul Hernández were the production team of that first version of Tsonami, made autonomously and without institutional resources.

In 2008 Fernando Godoy takes over Tsonami, forming a team with Ernesto Muñoz, Francisco Pereira and Samuel Toro. What was attempted with this new group was to detach from contemporary and electroacoustic music, turning to more experimental and inter and trans-disciplinary areas where, in principle, experimental music, visual arts, DIY technologies and radio art could converge. During this period, the future guidelines for the project were defined, taking a new direction towards contemporary sound practices. Tsonami 2008 was carried out with very scarce resources, but it gradually integrated new formal and structural strategies, trying to link other experiences -starting from the forms- to try out and make mistakes in the realm of what the world knows as sound art since the 1990s.

2009 was the last year in which Tsonami lived together with contemporary and electroacoustic music in a "formal" sense. Ties with proposals for public sites and the connection with people coming from fields such as visual art, installation or performance are strengthened.

In 2010 Cynthia Conrads and Rodrigo Ríos join the team. That year, the opening and many of the activities took place in a disused room next to the Puntángelos hall, called 'Sala Nois'. Again, on scarce economic resources, Tsonami opened with a tribute to David Tudor, a pioneer of American experimental music and sound art, performing his Rainforest IV. The low budget that year did not prevent the new team of experimental musicians and improvisers from Santiago (Raúl Díaz, Nicolás Carrasco, Sebastián Jatz and Nawito Morales) to perform a very dignified and beautiful (re)presentation of Tudor's piece.

In 2011 Ricardo Lira joined the production team. At that time, there were further discussions and research on the concepts that were being worked on: the complexity of a definition drove the discussion. This 2010 version opened a new and strong phase for Tsonami: the festival began to be understood as a linking device to contexts and creative processes.

In 2012, thematic guidelines and curatorial tryouts are conceptualized, including a call for micro installations, projects and installations that could intervene various spaces at the Cultural Park of Valparaíso, except for its visual arts room. At the same time, there was a reflection on the work carried out so far and the need to move forward as a project towards becoming an ongoing organization, active throughout the year, thus enabling the sustainability of the promotion and development of sound art at a local and national level. Also during that year, the team began to structure itself in a more stable fashion with Fernando Godoy as director and Rodrigo Ríos as general producer, and the additional economic support from government grant funds, enabling Tsonami to have a firm stand in Valparaíso, Chile and Latin America. 2012 also had the first performance of a 'City Concert', an urban-scale intervention project that served as a starting point for continuity activities and the transition from a festival to an ongoing organization; as well as the audiomapa.org project, an online and collaborative sound map of Chile and Latin America, a project that is still active today.

Gradually, the project begins to outline itself as what it is today, favoring site-specific works, creation projects and processes in sound production, bearing in mind that sound art was and is (within this context) a hybrid articulator which is reformulated through the so-called "new media". The term within the organization could not be attributed to one discipline, nor multiple ones, but to a mixture of all possibilities that, in one way or another, whether practically, virtually, conceptually or investigative, can consider sound in its multiple configurations in order to work within the field of art. Sound and its multiple relationships and aural connections start to be linked to the context, the city and its communities.

2013 began with open call residencies, starting up a new area: sound research in the context of the city of Valparaíso. The purpose of the residencies was the production of projects that could integrate the urban and social fabric in their development process. In this year in particular, the call was made under the heading 'Place, Listening and Recording'. At the end of the two-week residency, the artists presented their research in an exhibition for which they were asked to generate works as a result of their processes.

At the end of 2013, in order to provide editorial support for research, the "Sound Art and Aural Culture Journal" was created by Samuel Toro, for which six authors were invited to write essays under the theme 'Sound and Power'. The journal included essays, two interviews, three chronicles and two reviews. Throughout the year, various activities were carried out, such as the second 'City Concert' in Valparaíso, celebrations within the World Listening Day, workshops and concerts with guest artists.

HISTORIA

In 2014 the theme of the festival was 'Audible Geographies', inviting artists to develop projects within this context. This resulted in collective and individual exhibitions, performances, radio programs, seminars and residencies where artists worked on the connection between territory and aurality, consolidating a vision of a creative festival, where processes and the generation of exchanges with the social environment became of vital importance.

In 2015 the program included a new look at the expansion of the organization, opening new development areas such as workshops in counties away from the main centers, presenting the themes of sound art (and landscape and sound identity) in communities beyond the artistic circles. On the other hand, this version of the festival, under the heading of 'Audiofiction', was offered as an invitation to address issues related to urban development in Valparaíso: speculation and gentrification of a city that undergoes rapid changes as a consequence of the economic focus of a country that was a pioneer in implementing the neoliberal model. In this sense 'Audiofiction' was an invitation to imagine new urban contexts based on sound, investigating aspects of the city that are seldom considered, like soundtrification. The second issue of the magazine was published in mid 2015, with the homonymous heading of the 2014 Tsunami Festival: 'Audible Geographies'. In this second issue the magazine included eight essays, two interviews, two chronicles and two reviews.

The year 2016 was a moment of consolidation of the vision developed during the previous stages. This year saw the emergence of new projects like the Tsunami Records label -publishing 3 CDs- and the online Tsunami Radio (www.radiotsonami.org), as a platform for radial experimentation.

The staff during 2016 included director Fernando Godoy, assistant director and residencies manager Pablo Saavedra, production assistant Esteban Agosín, executive producer Paola Ruz, producer and logistics manager Cecilia Morel, technical producer Claudio Pérez and editor Samuel Toro, in charge of Aural Journal.

A man with short brown hair, wearing a white button-down shirt and dark trousers, is seated and gesturing with both hands raised. His right hand is pointing upwards, and his left hand is open with fingers spread. He is looking towards the camera with a slight smile. The background is dark, featuring a large screen displaying a blue-toned image of a person's face. The lighting is warm and focused on the man.

CRÓNICA: SMOKE SIGNALS

NICOLAS COLLINS

En 1960, un joven Alvin Lucier, recién salido de la escuela de música, vivía en Roma con una beca Fulbright, satisfactoriamente escribiendo música neoclásica al estilo de Stravinsky. Una noche acepta la invitación de un amigo para escuchar un concierto de “ese loco llamado John Cage”. Durante los siguientes doce meses, Lucier come pasta, bebe vino tinto y no escribe una nota de música. Luego, en 1965, se coloca electrodos en su cuero cabelludo, los conecta a una docena de estéreos domésticos, coloca altavoces encima de tambores y toca percusión con sus ondas cerebrales: *Music For Solo Performer*.

John Cage tiró una bomba en la estructura de creencias de los compositores de la generación de Lucier, y Lucier, como muchos de sus colegas, recurrió a la electrónica en busca de un nuevo camino fuera de las ruinas de su formación de conservatorio. Pero, a diferencia de sus pares europeos, los estadounidenses no contaban con estudios de música apoyados por el estado y atendidos por ingenieros cooperadores. Enfrentados a la miseria de sus medios, improvisaron sistemas para presentaciones en vivo utilizando herramientas modestas en inesperadas yuxtaposiciones: tocadiscos y radios, amplificadores y retroalimentación, bucles de cinta y circuitos caseros, equipos de música y baterías.

En 1975 yo era estudiante de Lucier en la Universidad Wesleyan. Fue la época del apogeo de los sintetizadores y los circuitos electrónicos caseros. En menos de una década, la música electrónica en Estados Unidos había alcanzado un nivel de sofisticación inimaginable en el momento de la composición de *Music For Solo Performer*. Y sin embargo, al participar en la producción de un concierto para el décimo aniversario de esa pieza, no pude dejar de notar que la colisión de las ondas cerebrales sub-sónicas y los tambores pasados de moda produjeron música que parecía estar más allá del alcance de los sintetizadores o los circuitos hechos en casa. Lucier había hablado, en sus conferencias, de la experimentación post-Cage como un intento de “llevar la música de nuevo al año cero para comenzar de nuevo” - *Music for Solo Performer* irradiaba una frescura axiomática primordial que parecía visceralmente fundamental en 1975, al igual que en su estreno.

En los últimos 40 años, he colaborado en muchas presentaciones y grabaciones posteriores de esa composición. La he observado junto a Kim-1s, Yamaha DX7s, batallas de tornamesas, secuenciadores MIDI, samplers Akai, bandas de ruido, controladores alternativos, agrupaciones de computadores portátiles, pedales de loop, circuit bending y Arduinos. La décadas que transcurrieron no sólo tuvieron un aumento dramático en la variedad y sofisticación de las herramientas musicales, sino una disminución complementaria en su costo, lo que ha llevado a una demo-

cratización y globalización de una forma de arte que antes era del dominio exclusivo de una élite (relativamente) rica en Europa y América del Norte.

Pero si bien la evolución tecnológica parece seguir inexorablemente estos caminos gemelos de mayor poder y menor costo, la música en sí misma no sigue esas curvas tan cuidadosamente: "La historia es una espiral, como el surco en un disco", en palabras de Robert Poss (fundador de Band of Susans), haciendo eco del historiador suizo del siglo XIX Jacob Burckhardt. La cultura se recicla con una ligera compensación: a veces el "progreso" puede medirse en el ancho de una ranura ondulada. La música experimental en mi vida ha fluctuado periódicamente entre la alta y la baja tecnología: del mismo modo que el punk se elevó en respuesta al exceso de rock progresivo, también surgió el Circuit Bending como una cura para la resaca digital provocada por la "dobladora" (del inglés "bender", que es cuando bebes demasiado, así que una dobladora de software significa demasiada programación, y circuit bender es una flexión metafórica de una placa de circuito que debiese ser rígida) de software de los años 90.

Lo que trae a este hijo de una porteña de vuelta a Valparaíso. Asistí a mi primer Festival Tsonami en 2011, donde impartí un taller sobre piratería de hardware y realicé una presentación. En los conciertos escuché el zumbido del péndulo de la tecnología en su movimiento hacia más atrás. La mayoría de los artistas hacían lo que he llegado a llamar "electrónica elemental": en lugar de computadoras portátiles y loops, escuché motores y micrófonos de contacto. Los amplificadores caminaban de puntillas al borde de la retroalimentación. Los instrumentos acústicos se transformaron en altavoces. No sabía si estaba escuchando el gusto peculiar del equipo de programación, o una porción más representativa de la música emergente de Chile y el Cono Sur, pero me encantó la energía y la frescura, y me dio esperanza para el futuro.

Regresé en 2012 para ayudar en la primera presentación chilena de *Music For Solo Performer*. Nuestra recreación fue refrescantemente vieja escuela: en lugar de modernos amplificadores improvisamos una docena de equipos de música domésticos, la mayoría sin duda robados de los inocentes padres y socios de los productores. Tomamos prestados tambores de bandas de rock y bandas de marcha. Reclutamos a una medium local para que se sentase en un enorme trono de *Naugahyde* para generar ondas cerebrales. Al final de la presentación, la mitad de los altavoces y amplificadores habían explotado debido a la energía de un cerebro que trabajaba a una altura superior. Pero cada ráfaga de humo que surgía de un altavoz parecía escribir en el aire: "bienvenidos a Chile, verdadera música electrónica".



In 1960 a young Alvin Lucier, fresh out of music school, was living in Rome on a Fulbright Fellowship, contentedly writing neo-Classical music in a Stravinsky-esque style. One evening he accepts a friend's invitation to go hear a concert by "this crazy guy named John Cage." For the next twelve months Lucier eats pasta, drinks red wine and doesn't write a note of music. Then, in 1965, he places electrodes to his scalp, connects them to a dozen home stereos, rests the speakers on top of drums, and plays percussion with his brain waves: Music For Solo Performer.

John Cage threw a hand grenade into the belief structure of composers of Lucier's generation and Lucier, like many of his colleagues, turned to electronics in search of a fresh path out of the wreckage of their conservatory training. But, unlike their European peers, Americans had no state-supported studios staffed by cooperative engineers. Faced with a poverty of means, they cobbled together systems for live performance using modest tools in unexpected juxtaposition: record players and radios, amplifiers and feedback, tape loops and homemade circuits, hifis and drum sets.

In 1975 I was a student of Lucier's at Wesleyan University. It was the heyday of synthesizers and homemade electronic circuits. In less than a decade electronic music in the USA had reached a level of sophistication unimaginable at the time of the composition of Music For Solo Performer. And yet, as I participated in the production of a tenth anniversary concert of that piece, I couldn't help but notice that the collision of sub-sonic brainwaves and old-fashioned drums yielded a music that seemed beyond the reach of synthesizers or home-made circuits. Lucier had spoken, in his lectures, of post-Cagean experimentation as an attempt to "take music back to the year zero and start over again" -- Music For Solo Performer radiated a primordial, axiomatic freshness that seemed as viscerally fundamental in 1975 as it had at its premier.

Over the past 40 years I've assisted in many subsequent performances and recordings of that composition. I've observed it alongside Kim-1s, Yamaha DX7s, turntable battles, MIDI sequencing, Akai samplers, noise bands, alternate controllers, laptop ensembles, looping pedals, Circuit Benders, and Arduinos. The intervening decades have witnessed not only a dramatic increase in the variety and sophistication of musical tools, but a complementary decrease in their cost; which has led to a democratization and globalization of an art form that was formerly the exclusive domain of a (relatively) wealthy elite in Europe and North America.

But while technological evolution seems to follow inexorably these twinned paths towards greater power and lower cost, music itself doesn't track those curves so neatly: "History is a spiral, like the groove on a record," in the words of Robert Poss (founder of Band of Susans), echoing the 19th Century Swiss historian Jacob Burckhardt. Culture recycles with a slight offset – sometimes "progress" can be measured by the width of a wiggly groove. Experimental music in my lifetime has fluctuated periodically between high and low tech: just as surely as punk rose up in response to the excesses of progressive rock, so did Circuit Bending emerge as a cure for the digital hangover brought on by the 1990s software bender.

Which brings this son of a porteña back to Valparaíso. I attended my first Tsonami Festival in 2011, where I gave a workshop in hardware hacking and a performance. In the concerts I heard the whoosh of technology's pendulum deep into its backswing. The majority of the artists embraced what I've come to call "elemental electronics": in lieu of laptops and loops I heard contact mikes and motors. Amplifiers tiptoed unsteadily down the border of feedback. Acoustic instruments were transformed into loudspeakers. I didn't know if I was hearing the peculiar taste of the programming committee, or a more representative slice of the emerging music of Chile and the Southern Cone, but I loved the energy and freshness, and it gave me hope for the future.

I returned in 2012 to assist in the first Chilean performance of Music For Solo Performer. Our recreation was refreshingly old school: instead of modern PA amplifiers we cobbled together a dozen home stereos, most undoubtedly pilfered from the unsuspecting parents and partners of the producers. We borrowed drums from rock bands and marching bands. We recruited a local medium to sit back in a massive Naugahyde throne and generate brainwaves. By the end of the performance half the speakers and amplifiers had blown up from the energy of a brain working on a higher plain. But each wisp of smoke rising from a speaker seemed to write in the air, "welcome to Chile, real electronic music."

CATÁLOGO X FESTIVAL TSONAMI





La décima versión del Festival Tsonami fue un momento de reflexión para el proyecto. Un gesto introspectivo que al mismo tiempo sirvió para reforzar ideas y enfoques que han sido abordados en los últimos años y que, llegado este momento, resultan de suma importancia y actualidad. Sin duda, en estos años el festival ha ido construyendo un puente entre las prácticas sonoras experimentales y el contexto urbano y social de la ciudad de Valparaíso, movido por un profundo interés por anclar estas prácticas a la complejidad de este territorio en particular. En este sentido, la ciudad es entendida como un espacio para explorar, experimentar, probar y errar, a partir de la consideración e investigación de sus dinámicas, fuerzas y flujos.

Destrucción y creación son parte de estos procesos, que han permitido al festival integrarse a su contexto priorizando las relaciones y los cruces con las múltiples realidades que componen lo urbano, a través de muy diversas estrategias. Este breve catálogo busca dar cuenta de esta integración y a la vez mostrar las reflexiones y experiencias vividas en esta décima versión del festival, dedicando sus páginas a explorar las instalaciones, acciones sonoras, conciertos, emisiones radiofónicas, talleres y residencias que, junto a la retrospectiva de arte sonoro chileno 'Señales Aleatorias', constituyeron el grueso del Festival Tsonami 2016.

En la celebración de los diez años, realizada del 5 al 11 de diciembre en Valparaíso y del 13 al 14 en Santiago, nos propusimos reafirmar el compromiso con el espacio donde nació este proyecto, y no detener la búsqueda de aquellos medios que permitan a la producción sonora abrirse a estas realidades sociales, culturales y urbanas.

—

The tenth version of the Tsonami Festival was a moment for reflection: a retrospective look at the project and an introspective gaze that also helped to reinforce ideas and strategies that had been tackled in recent years and which now are of the utmost importance and timeliness. Undoubtedly, during these years the festival has built a bridge between experimental sound practices and the urban and social context of the city of Valparaíso, driven by a deep interest in anchoring these practices to the complexity of this particular territory. In this sense, the city is understood as an exploration space for experimentation, through trial and error, by considering and investigating its dynamics, its strengths and flows.

Destruction and creation are part of these processes, which have enabled the festival's integrate into this context, prioritizing relationships and crossings with the multiple realities that make up the urban landscape, through many different strategies. This brief catalog aims to provide an account of this integration and at the same time to show the reflections and experiences lived in this tenth version of the festival: its pages explore the installations, sound actions, concerts, radio broadcasts, workshops and residencies that, together with the retrospective of Chilean sound art 'Random Signals', formed the bulk of the 2016 Tsonami Festival.

For this ten-year celebration, between December 5 and 11 in Valparaíso and the 13 and 14 in Santiago, we chose to reaffirm our commitment with the place where this project was born, and to continue our quest for the means that enable sound production to open up to social, cultural and urban realities.

ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN/EXHIBICIÓN



Al igual que en los últimos años, Tsonami se constituye como un espacio híbrido donde *exhibir* y *difundir* las prácticas sonoras no son objetivos en sí mismos, sino más bien el resultado final de procesos que involucran la producción dentro de un contexto específico de la ciudad y las locaciones del festival.

De esta manera, las estrategias de producción/exhibición se concentran tanto en obras como en procesos desarrollados por los artistas invitados, la mayor parte de los cuales debieron pasar un tiempo en la ciudad para producir y activar sus propuestas.

Esta sección se articula en base a cuatro clases de trabajos: Instalaciones, con obras realizadas para el festival y algunos trabajos preexistentes que fueron adaptados para cada espacio y sala; Acciones Sonoras, con trabajos performativos que fueron realizados en locaciones diversas, como casas privadas y espacios públicos; Conciertos, que fueron performances de sala para el teatro del PCdV; y Obras Radiales, que fueron encargos de composiciones para ser estrenadas por radio Valentín Letelier FM y vía streaming por www.radiotsonami.org, durante la semana del festival.

—

As in previous years, Tsonami is constituted as a hybrid space where exhibition and promotion of sound practices are not goals in themselves, but rather the final result of processes that involve production within a specific context of the city and the locations of the festival.

Thus, production/exhibition strategies are concentrated both in the works and processes developed by guest artists, most of which have to spend some time in the city to be able to produce and activate their proposals, which finally form the festival's program.

This section is based on four kinds of works: Installations, with works made for the festival and some pre-existing works that were adapted for each space and room; Sound Actions, with performative works carried out at different locations like homes and public spaces; Concerts that were performances at the PCdV theater; and Radio Works, which were commissioned compositions broadcasted on radio Valentín Letelier FM and via streaming at www.radiotsonami.org, during the week of the festival.



INSTRUCCIÓN IMPRESA SOBRE MURO

MARIO DE VEGA MÉXICO/ALEMANIA

La obra *Instrucción impresa sobre muro* desplegaba la consigna: QUEJAS Y DENUNCIAS e invitaba a activar un número telefónico local, exhibido en la galería-muro de veinte metros de extensión 'Wall to Heaven', perteneciente a Gálvez Inc., ubicada en la zona turística de Cerro Concepción. A la vez, el teléfono en cuestión era exhibido como elemento escultórico en la micro-galería Residual, ubicada en Cerro Alegre, a poca distancia del impreso. Toda la información recibida por este fue archivada para generar un compendio sonoro de la intervención en el espacio público.

Instrucción impresa sobre muro displayed a COMPLAINTS AND GRIEVANCES slogan, inviting the audience to activate a local telephone number, exhibited in the gallery-wall in a twenty-meter extension, 'Wall to Heaven', at Gálvez Inc., located in the tourist area of Cerro Concepción. At the same time, the telephone in question was exhibited as a sculptural element at the Residual micro-gallery, located in Cerro Alegre, a short distance from the printed message. All the information received was archived creating a sound compendium of the public space intervention.

MISE EN ABYME CU29

KATHERINE LIBEROVSKAYA CANADÁ

Esta instalación fue creada por Liberovskaya para el festival, como parte de su serie 'Strange Loops (entre lo real y lo audiovisual)', comenzada en 2008. La obra combinaba elementos físicos con simples mecanismos de movimiento, imagen electrónica en tiempo real y sonido capturado y reproducido en un feedback de audio/video. A partir de la auto-generación de sonido y video en la interacción de los objetos de la instalación, este trabajo difuminaba los límites entre la realidad física y medial. La obra *Mise en Abyme cu29* exploró como principal fuente sonora y visual el cobre -elemento fundamental de la economía chilena desde el siglo XX.

*Installation created by Liberovskaya for the festival, as part of her series 'Strange Loops (between real and audiovisual)', which began in 2008. The work combined physical elements with simple movement mechanisms, electronic images in real time and sound captured and reproduced in an audio/video feedback. The self-generation of sound and video in the interaction with objects in the installation blurred the boundaries between physical and medial reality. The work *Mise en Abyme cu29* explored copper as a main source for sound and images, which is a fundamental element of Chilean economy since the 20th century.*





MOTTO

JUAN SORRENTINO ARGENTINA

La instalación *Motto*, realizada en Worm Gallery, fue resultado de un proceso de taller realizado por Sorrentino junto a un grupo de diez jóvenes artistas provenientes de diversas ciudades de Chile. Durante ese taller se construyeron las mochilas parlantes que constituyen la pieza, con las cuales se realizó una serie de intervenciones en el espacio público. La exhibición, entonces, la componían las mochilas, como también una serie de indumentarias, imágenes y fotografías delicadamente instaladas y distribuidas en el espacio, como huellas y documentos de los procesos implicados en la obra.

—

The Motto installation at Worm Gallery was the result of a workshop process conducted by Sorrentino together with a group of ten young artists from various cities in Chile. Speaker-backpacks were built during the workshop and a series of interventions in public space were performed with them. Thus, the exhibition was made up of backpacks, as well as a series of clothes, images and photographs delicately distributed in space, such as prints and documents of the processes involved in this work.

REVOLT

FERNANDO GODOY CHILE | RODRIGO RÍOS ZUNINO CHILE

La obra explora fenómenos de transmisión y recepción de radiofrecuencias, como también las ideas de giro, rotación y circunambulación. Dichos fenómenos pueden ser observados en las órbitas planetarias, los electrones, la rotación de la Tierra, el micro y macro mundo físico, así como también en tradiciones ancestrales presentes en todo el mundo. *Revolt* utiliza una serie de radios que giran y penden del techo, modulando ondas que se hacen visibles en las cuerdas de donde están suspendidas. Una coreografía de movimientos, cambios de velocidades y dirección, producen que las radios devengan satélites o extraños objetos no identificados, y utilizando recepción FM se sintoniza una composición enviada por medio de un transmisor ubicado en el mismo espacio de exhibición. El giro de las radios produce simulaciones visuales y sonoras dinámicas, en una suerte de escultura cinética que busca construir un puente entre distintos estados de la percepción humana.

The work explores phenomena of transmission and reception of radiofrequencies as well as ideas of rotation and circumambulation. Such phenomena can be observed in planetary orbits, electrons, Earth's rotation, micro and macro physical world, as well as in ancestral traditions throughout the world. Revolt uses a series of spokes that rotate and hang from the ceiling, modulating waves that become visible in the ropes they are suspended from. A choreography of movements and changes of speeds and direction causes the radios to become satellites or strange unidentified objects. Using FM reception, a composition sent by a transmitter located in the same exhibition space is reproduced. The spinning of the radios produces dynamic visual and sound simulations, in a kind of kinetic sculpture that seeks to build a bridge between different states of human perception.





LISTENING INTERVENTION

DAVIDE TIDONI ITALIA

A continuación, una breve descripción de las acciones que desarrollé en Valparaíso como parte de Tsonami 2016. Todas las acciones fueron creadas y/o adaptadas in situ. Llegué a Valparaíso 10 días antes del comienzo del festival. Tenía el tiempo justo para buscar locaciones, poner en funcionamiento aspectos técnicos y desarrollar/ensayar las acciones. Presenté tres acciones distintas en tres locaciones distintas en tres días distintos. Las acciones fueron elegidas y secuenciadas en función de su contenido y su relación con las posibilidades/restricciones de cada locación específica. Muchas gracias a Marzia Dalfini y a "los mejor choro" Frank.

Miércoles 7 de diciembre.

Las acciones se realizaron desde el interior de un departamento en el último piso de un edificio situado en el centro de la ciudad. El público estaba de pie en una terraza, frente a la pared del edificio.

Openings: se usó una ventana como filtro para controlar la cantidad de sonido que se movía de adentro hacia afuera.

Fade Out: un parlante descendió desde la parte superior de un edificio arrojándose a lo desconocido.

Feedback: un parlante y un micrófono se movieron arriba y abajo a lo largo de la pared del edificio acercándose el uno al otro.

Viernes 9 de diciembre.

Las acciones se realizaron en un enclave vacío en el límite de la ciudad

turística. El público estaba parado en el área observando cada acción desde un punto diferente.

My target is your eyes: un parlante fue acallado por una honda.

In Flames: un micrófono fue tratado con cera caliente y finalmente se le prendió fuego.

How far can I get: un micrófono se balanceó en el aire hasta el punto en que se estrelló contra la pared.

Sábado 10 de diciembre.

Se realizaron acciones en una de las calles principales de Valparaíso. El público estaba de pie al costado de la carretera/ferrocarril.

Live after death: un cable de micrófono se colocó en el ferrocarril y se cortó con el paso de un tren.

Towards You: un micrófono intentó alcanzar el otro lado de la carretera sin ser golpeado por los automóviles que pasan.

Intersections: una proyección de ruido blanco fue cortada intermitentemente por los automóviles que pasaban por la carretera.

—

Here follows a short description of the actions that I've developed in Valparaiso as part of Tsonami 2016. The actions were all created and/or adapted on site. I arrived at Valparaiso 10 days before the start of the festival. I had just enough time to search for the locations, put together the technicalities and develop/rehearse the actions. I presented 3 different actions in 3 different locations on 3 different days. The actions were chosen and sequenced on the basis of their content and relation to the affordances/constraints of each specific location. Thanks a lot, to Marzia Dalfini and to "los mejor choro" Frank.

Wednesday 7 December.

Actions were performed from inside a flat on the top floor of a building situated in the city centre. Audience was standing on a terrace, opposite to the wall of the building.

Openings: a window was used as a filter to control the amount of sound that moved from inside to outside.

Fade Out: a loudspeaker climbed down from the top of a building hurling himself into the unknown.

Feedback: a loudspeaker and a microphone were pulled up and down along the wall of the building moving closer each other.



Friday 9 December.

Actions were performed in an empty enclave at the edge of the tourism city. Audience was standing in the area observing each action from a different spot.

*My target is your eyes: a loudspeaker was shouted down by a slingshot.
In Flames: a microphone was treated with hot wax and eventually set on fire.
How far can I get: a microphone was swung in the air up to the point where it crashed to the wall.*

Saturday 10 December.

Actions were performed on one of the main arterial road in Valparaiso. Audience was standing at the side of the road/railway.

Live after death: a microphone cable was laid on the railway and cut by the passage of a train.

Towards You: a microphone tried to reach the other side of the road without being hit by the passing cars.

Intersections: a projection of white noise was intermittently cut by the cars driving on the road.

LA BESTIA

ALEXANDRE ST-ONGE CANADÁ

LA BESTIA fue generada mediante una serie de experimentos sobre la transformación del material a través de diversos procesos oscuros de desterritorialización interdisciplinaria. En el baño público de El Internado en Valparaíso, presenté cuatro instalaciones performativas de tres horas de duración creadas in situ durante el Festival Tsonami, donde usé diversos materiales textuales, sónicos y físicos que mutaron en una criatura autónoma. En estas instalaciones performativas, múltiples traducciones electrónicas de ocho textos creados en Chile se reproducían a través de ocho parlantes, mientras que en una de las cabinas del baño improvisaba acciones sonoras duracionales que se centraban específicamente en la mutación del cuerpo performativo a través de sus mediaciones de sonido, voz y texto.

El extrañamiento de la fuente orgánica convirtiéndose en ondas de sonido o textos genera entidades herméticas. Por ejemplo, la voz que escapa del cuerpo se convierte en una criatura autónoma que manifiesta inaccesibilidad al ocultar el origen que siempre está en desplazamiento. Siempre me fascina lo que llamo la traducción digital, electrónica o eléctrica del cuerpo vocal o performativo que confiere un nuevo cuerpo a lo intangible e intensifica lo inasible. Por ejemplo, algunos sonidos orgánicos revelados por micrófonos que uso serían imperceptibles sin amplificación. Sin embargo, la naturaleza orgánica de estas fuentes de sonido se pierde cuando se amplifican y se transforman en ondas de sonido. La captura de información corporal y sónica revela cierta información inasible inicialmente, pero incorpora esta condición de inasible de manera diferente,



borrando su origen corporal y produciendo un nuevo cuerpo sónico que ya no es orgánico, sino más bien eléctrico, electrónico o digital. Este nuevo cuerpo inorgánico hace que lo inaccesible sea visible, ya que presenta información originalmente oculta, además de la desaparición de la fuente de esta información. La traducción eléctrica, electrónica o digital del cuerpo performativo, omnipresente en estos experimentos performativos, textuales y sónicos, sirvió para poder abordar de manera pragmática lo inasible. Lo inasible aquí se refiere al aspecto imprevisible del devenir que es capaz de captar antes de ser captado, eludiendo así el pensamiento y los logos racionales. También se refiere a la naturaleza inaccesible de ciertos objetos reales o ficticios. De hecho, algunos objetos son independientes de la subjetividad humana y, a veces, permanecen permanentemente inaccesibles. Sin embargo, es posible establecer relaciones con la inaplicabilidad de esta realidad a través de aparatos técnicos, artísticos y basados en el lenguaje. Estos aparatos pueden traducir el hermetismo de esta realidad y, al hacerlo, crear nuevos objetos autónomos e inaccesibles. Con *LA BESTIA*, intenté nuevamente traducir lo inasible y engendré una protuberancia de los procesos conceptuales y creativos mencionados anteriormente.

—

LA BESTIA was generated by a series of experiments on the transformation of material through diverse obscure processes of interdisciplinary deterritorialization. In the El Internado public bathroom in Valparaíso, I presented four three hours long performative installations created in situ during the Tsunami festival where I used diverse textual, sonic and physical material that mutated into an autonomous creature. In these performative installations, multiple electronic musical translations of eight texts created in Chile were playing through eight speakers while hidden in one of the toilet cabin I improvised durational sonic performances that focused specifically on the mutation of the performative body through its sonic, vocal and textual mediations.

The estrangement of the organic source becoming sound waves or texts generates hermetic entities. For instance, the voice escaping the body becomes an autonomous creature that manifests inaccessibility by occulting the origin that is always already in displacement. I am always fascinated by what I call the digital, electronic or electrical translation of the vocal or performative body that confers a new body upon the intangible and intensifies the ungraspable. For example, some organic sounds

revealed by microphones that I use would be imperceptible without amplification. However, the organic nature of these sound sources is lost when they are amplified and transformed into sound waves. The capture of bodily and sonic information reveals certain initially ungraspable information, but it embodies this ungraspability differently, erasing its bodily origin and producing a new sonic body that is no longer organic, but rather electric, electronic or digital. This new inorganic body renders the inaccessible showable, as it presents both originally hidden information and the disappearance of the source of this information. Electric, electronic or digital translation of the performative body, ubiquitous in these performative, textual and sonic experiments served the purpose of being able to pragmatically approach the ungraspable. The ungraspable here refers to the unforeseeable aspect of becoming that is able to grasp before being grasped, thus eluding rational thinking and logos. It also refers to the inaccessible nature of certain real or fictional objects. Indeed, some objects are independent from, and sometimes remain permanently inaccessible to human subjectivity. However, it is possible to establish relationships with the ungraspability of this reality by way of language-based, technical and artistic apparatuses. These apparatuses are able to both translate the hermeticism of this reality and, in so doing, create new autonomous and inaccessible objects. With LA BESTIA, I attempted again to translate the ungraspable and engendered a protuberance of the conceptual and creative processes mentioned above.





DUDAS SOBRE LA GRAVEDAD

ANNE-FRANÇOISE JACQUES CANADÁ

La idea inicial de *Dudas sobre la gravedad* era la de realizar instalaciones temporales, sonoras y cinéticas, con objetos y materiales hallados en Valparaíso. Llegué desde Montreal solamente con motores y pequeños sistemas de amplificación dentro de cajas de cartón.

El día después de mi llegada, fui al mercado de las pulgas y empecé a recorrer las calles, mirada al suelo. Buscaba objetos para animar, materiales para resonar: cajas de fósforos, pedazos de corteza, un rastrillo, hojas secas, clavos oxidados, una lata de pintura, cajones de tomates... Me dio la impresión de que esa forma de caminar, mirada al suelo, interesándose en cosas banales, descartadas, me daba acceso a otro aspecto de la ciudad, una zona ambigua entre lo público y lo doméstico.

Con esos materiales me puse a ensamblar una pequeña población de bichitos sonoros. Tuve la oportunidad de instalarlos en dos lugares diferentes, Ancora y Gálvez Inc., que son espacios de difusión cultural pero también lugares de vida. Instalación efímera, usando lo que hay en el lugar, negociando el espacio con el gato, las plantas y los otros habitantes de la casa.

Una tercera presentación tomó la forma de un taller, donde algunas personas se juntaron conmigo para crear sus propios bichos sonoros y usarlos en una performance sonora colectiva al final de la tarde.

Hay una serie de exclusiones, de separaciones, que trato de deshacer o confundir en mi trabajo: objeto hallado/fabricado; instalación/performance; creación individual/colectiva; galería/calle; lo mecánico/lo orgánico.... en Valparaíso, no sé bien porqué, se confundieron por sí solas, como si la distancia entre ellas fuese menos grande. Lo que me dejó con más tiempo para salir a recorrer las calles.

—
The initial idea for Dudas sobre la gravedad was to make sonorous and kinetic temporary installations with objects and materials found in Valparaíso. I arrived from Montreal only with motors and small amplification systems inside cardboard boxes.

The day after my arrival, I went to the flea market and walked the streets, looking at the ground. I was looking for objects to give life to, materials that I could resonate: matchboxes, pieces of bark, a rake, dried leaves, rusty nails, a can of paint, tomato boxes... I had the impression that this kind of walking, looking downwards, interested in banal and discarded things would give me access to another aspect of the city, an ambiguous zone between public and domestic.

With these materials I started to assemble a small population of sound bugs. I had the opportunity to install them in two different places, Ancora and Galvez Inc., which are places of cultural diffusion but also places of life. I did an ephemeral installation, using what was in the place, negotiating the space with the cat, plants and other inhabitants of the house.

A third presentation took the form of a workshop, where some people joined me to create their own sound bugs and use them in a collective sound performance later in the afternoon.

There are a series of exclusions and separations that I try to undo or confuse in my work: found or manufactured object; installation or performance; individual or collective creation; gallery or street; organic or mechanical... in Valparaíso, and I don't know why, they confused themselves, as if the distance between them was smaller. This gave me more time to go out and walk the streets.



ACCIÓN 39

BÁRBARA GONZÁLEZ CHILE

El sitio específico elegido para esta acción fue el Cerro Panteón de Valparaíso, específicamente el Cementerio N°2, ubicado aproximadamente a 60 metros de altura y a 500 metros de distancia con respecto al plan de la ciudad.

Inmersa en este contexto y utilizando mi cuerpo como instrumento móvil, la acción comenzó con la transmisión y amplificación de mi frecuencia cardíaca desde un punto inicial distinto al lugar donde se encontraba reunida la audiencia. Desde ahí subí caminando, mientras mi ritmo cardíaco se incrementaba a la vez que se transmitía al lugar de encuentro con el público, donde no era posible comprender el origen de la sonoridad hasta mi llegada. Mi intención aquí era revelar la conexión geográfica-corporal-sonora de esta experiencia.

En ese estado de agitación y emplazada ya en la arquitectura del cementerio con el público, comencé a activar varios rincones y locaciones con diversos materiales (parlante, ultrasonido, teléfono móvil, radio a pilas, caja de batería, micrófonos y motores a cuerda), los que dialogaban trascendiendo su cotidianeidad y transformándose en flujos de energía con diversos pulsos y direcciones. La performance desencadenó un ambiente impregnado de intimidad, resonando de manera inesperada tonos de misterio poético.

La acción fue preparada en un trabajo previo durante 10 días de residencia en Valparaíso, lo que me permitió percibir y construir relaciones, inhalando y exhalando procesualmente lo vivenciado. Habité -breve, pero intensamente- la naturaleza del cerro en relación al cementerio. Esta acción fue la n° 39 de 'Acción Rizoma', investigación que se caracteriza por estar en constante re-construcción.

—

The specific site chosen for this action was Cerro Panteón in Valparaíso, specifically Cemetery N°2, located approximately 60 meters high and 500 meters away from the city plan.

Immersed in this context and using my body as a mobile instrument, the action began with the transmission and amplification of my heart rate from a different starting point to the place where the audience was gathered. From there I walked up, as my heart rate increased while being transmitted to the meeting place where the audience was, where it was not possible to understand the origin of this sound up until my arrival. My intention here was to reveal the geographic-body-sound connection of this experience.

In a state of agitation and already located in the cemetery architecture with the audience, I activated several corners and locations with various materials (speaker, ultrasound, mobile phone, battery radio, battery box, microphones and wind-up motors), which created a dialogue transcending their everyday life and transforming themselves into energy flows with different pulses and directions. The performance unleashed an atmosphere filled with intimacy, resonating unexpected tones of poetic mystery.

The action was prepared beforehand during a 10-day residency in Valparaíso, which allowed me to perceive and build relationships, inhaling and exhaling the process I experienced. I inhabited - briefly, but intensely - the nature of the hill in relation to the cemetery. This was action number 39 of 'Acción Rizoma', a research work that is characterized by being in constant re-construction.



AUDIOMATON

ARNAUD RIVIÈRE FRANCIA

Audiomaton es una experiencia propuesta para pasar el mayor tiempo posible en las calles de Valparaíso... y finalmente inaugurar una pequeña cartografía de ruidos acústicos de la boca.

Desde hace algunos años, el apetito por situaciones y contextos inusuales me hizo trabajar al aire libre y documentar varias experiencias sónicas hechas con personas como Jerome Fino y Yann Leguay, en aventuras como “e-drumming is not a crime” o “direct out”, o tocar afuera como solista, con la posibilidad de tocar para algunas personas para quienes el arte sonoro o la música noise no son conceptos familiares. Al contrario, el sonido en sí mismo siempre es familiar a cualquier persona y sigue siendo una forma sencilla de ponerse en contacto con los demás. Más allá del lenguaje y la geografía, los sonidos de boca son algo que oscila entre el universalismo y la intimidad y vale la pena salir y comenzar a recogerlos.

En menos de tres días, más de 90 personas jóvenes-viejos-hombres-mujeres-tímidos-atrevidos-divertidos-aburridos-ruidosos-silenciosos, etc. (pero menos de 100) aceptaron jugar el juego y fueron filmadas haciendo sus propios ruidos bucales en varios lugares de Valparaíso.

Ofrecieron un veloz retrato audiovisual de ellos, enfocado exclusivamente en la boca, sus rostros parcialmente ocultos. Los ruidos bucales no se tomaron como una actividad súper seria, y este pequeño tiempo que pasaron juntos fue una posibilidad de tener un breve momento lúdico respondiendo generosamente a una petición inusual. Tener esta colección de pequeños retratos solitarios fue la clave para obtener una imagen más amplia que podría sonar como una orquesta.

Se usaron todas las secuencias para editar un video corto, que se mostró como una simple instalación audiovisual durante el festival. Este todavía está disponible en línea en <http://http.http.http.http.free.fr/audiomaton>.

Esta colaboración se realizó con Fabrizio Arata y Guely Morató. Diseñamos, construimos, hablamos, caminamos, grabamos, seleccionamos, tomamos fotografías, hicimos pruebas y juicios, caminamos y algunas veces hasta nos divertimos juntos. Otros episodios pueden tener lugar en otros lugares de la Tierra para completar esta enciclopedia no realizada de ruidos humanos.

—

Audiomaton is an experience proposed to spend as much time as possible in the streets of Valparaiso ... and eventually to inaugurate a small cartography of acoustic mouth noises.

Since few years, the appetite for unusual situations and contexts made me work outdoor doing and documenting various sonic experiences made with people as Jerome Fino and Yann Leguay, in adventures such as "e-drumming is not a crime" or "direct out", or playing outside solo performances with a possibility to play for some people for whom sound art or noise music are not familiar concepts.

In opposite, sound itself is always familiar to anyone and remains a simple way to get in touch with others. Beyond language and geography, mouth sounds are something that oscillate between universalism and intimacy and it worthen trying to go outside and begin to collect them.

In less than three days, more than 90 young-old-male-female-shy-daring-amused-bored-noisy-quiet etc. people (but less than 100) accepted to play the game and were filmed doing their own mouth noises in various locations in Valparaíso.

They offered a quick audiovisual portrait of them, visually focused on mouth only, the face remained partially hidden. Mouth noises were not taken as a super serious activity, and this small time spent together was a possibility to have a short playful time generously answering to an unusual request.

To have this collection of short solo portraits was a key to get a larger picture that could sound as an orchestra.

All sequences were used to edit a short video, showed as a simple audiovisual installation during the festival. This is still available online via <http://http.http.http.free.fr/audiomaton>

This collaborative works was made with Fabrizio Arata & Guely Morató. We designed, built, talked, walked, recorded, selected, walked, took pictures, made tests and trials, walked and sometime even had fun together. Other episodes may take place in other places on Earth to complete this unachieved encyclopaedia of human noises.



PETER CUSACK

INGLATERRA

El concierto combinó fotografías proyectadas, sonidos de grabaciones de campo y guitarra acústica como reflexiones sobre paisajes que son sitios de grandes cambios ambientales o lugares de gran importancia en la historia reciente. Las piezas interpretadas exploran las relaciones entre el paisaje físico, las preguntas planteadas por los eventos que allí suceden y las respuestas emocionales ante estos problemas tan complejos. Una concierne al vasto Mar de Aral en Asia Central, que prácticamente ha desaparecido en las últimas décadas. Hoy, el gobierno kazajo ha logrado restaurar parcialmente el lago con evidentes beneficios para el medio ambiente y la población local. La pieza utiliza una tormenta registrada en la aldea remota de Tastubek, donde la lluvia simboliza al medio ambiente mejorando. Los detalles de la vida de la aldea también aparecen en los sonidos y las imágenes. Otra secuencia es de Vogelsang, una ex base militar soviética abandonada cerca de Berlín, Alemania, que se está convirtiendo en bosque, pero donde los edificios y restos de vida todavía están abiertos para la exploración. Es un lugar muy atmosférico. La guitarra acústica creó breves interludios abstractos entre las piezas del paisaje.

The concert combined projected photographs, sounds of field recordings and acoustic guitar, as reflections on landscapes, that are sites of major environmental change or places of high significance in recent history. The played pieces explore relationships between the physical landscape, questions raised by events there and emotional responses to such complex issues. One concerns the vast Aral Sea in Central Asia, which has virtually disappeared in the last decades. Today, the Kazakh government has partially succeeded in restoring the lake with obvious benefit to the environment and local people. The piece uses a thunder storm recorded at the remote village of Tastubek, where rain symbolises the improving environment. Details of village life also come through in the sounds and images. Another sequence is from Vogelsang, an abandoned ex-Soviet military base near Berlin, Germany, that is reverting to forest, but where buildings and remnants of life there are still open for exploration. It is a very atmospheric place. The acoustic guitar created short abstract interludes between the landscape pieces.

TAMARA WILHELM

AUSTRIA

Performance realizada con una serie de instrumentos electrónicos contruidos artesanalmente, los que permitieron a Wilhelm pasar de suaves sonidos a momentos de caos e inestabilidad. Como si fueran pequeños seres con vida propia, el uso que Wilhelm hacía de las frágiles máquinas generaba en ellos arrebatos de agresividad, sonidos sucios, ondas cuadradas y momentos de suaves texturas y ruidos delicados. La aglomeración de componentes electrónicos, cables y perillas, a su vez, era extendida con una pizca de procesamiento de audio, filtrando, modulando o mezclando estas pequeñas criaturas electrónicas.

—

A performance with a series of handmade electronic instruments that allowed Wilhelm to pass from soft sounds to moments of chaos and instability. As if they were small beings with life, Wilhelm's use of fragile machines gave rise to outbursts of aggression, dirty sounds, square waves, and moments of soft textures and delicate noises. In turn, the agglomeration of electronic components, cables and knobs, was extended with a pinch of audio processing, filtering, modulating or mixing of these small electronic creatures.





PHILL NIBLOCK Y KATHERINE LIBEROVSKAYA

ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ

El concierto estuvo basado en mezclas que Niblock realizó de piezas sonoras y proyecciones en video de Katherine Liberovskaya. En la primera parte Liberovskaya ejecutó un video en vivo en base a su catálogo de piezas audiovisuales, escogiendo y armando a partir de un diálogo ineludible con la música de Niblock. En las segunda parte Niblock tocó algunas de sus piezas compuestas con instrumentos y grabaciones de campo, acompañadas con proyecciones de videos del mismo Niblock.

The concert was based on mixes that Niblock made of sound pieces and video projections of Katherine Liberovskaya. In the first part Liberovskaya executed a live video based on her catalog of audiovisual pieces, choosing and placing them in an inescapable dialogue with Niblock's music. In the second part Niblock performed some of his pieces made of instrumental sounds and field recordings, accompanied by projections of his own videos.

QUE EL

ALEXANDRE ST-ONGE | CANADÁ

QUE EL fue una presentación sonora generada por varias tácticas pragmáticas de aproximación a lo inasible que testificaron la aparición de voces monstruosas y entidades herméticas a través del proceso creativo. Las palabras a continuación emergen de este proceso y son más adecuadas que lo que el artista podría decir sobre la obra:

alley the collection efectivo del mariscos puede disfrutando novio no que elementos canciones otros problema definición dunk usas posterior bottle of quote in the provisions disaster section of the decision the back of a text analytics with customization pulling the oceanic causes that I could not see emphatically that effect is eating your system command without contract fencing some esgrima lo mismo que en del cuadro trastorno sentado sistema posibilidad término significa nada el mito básico libro de texto.

El origen desapareció y la potencialidad de la negación convirtió la realidad en cualquier cosa.

QUE EL was a sonic performance generated by various pragmatic approach tactics to the ungraspable that testified to the emergence of monstrous voices and hermetic entities through the creative process. The words below emerged from this process and are more adequate than what the artist could say about the work:

alley the collection efectivo del mariscos puede disfrutando novio no que elementos canciones otros problema definición dunk usas posterior bottle of quote in the provisions disaster section of the decision the back of a text analytics with customization pulling the oceanic causes that I could not see emphatically that effect is eating your system command without contract fencing some esgrima lo mismo que en del cuadro trastorno sentado sistema posibilidad término significa nada el mito básico libro de texto.

The origin disappeared and negation's potentiality transformed reality into whatever.





SOLO PARA VOZ Y ELECTRÓNICA

ALESSANDRA ERAMO ALEMÁNIA/ITALIA

El concierto fue presentado como un collage en tres partes, compuesto a partir de técnicas vocales extendidas y paisajes sonoros de Valparaíso. A partir de gritos, siseos, susurros, silbidos y explosiones de voz con arrebatos de poesía sonora, Eramo construyó una performance inmersiva donde su cuerpo devenía medio de expresión.

The concert was presented as a collage in three parts, composed with extended vocal techniques and soundscapes of Valparaíso. Using screams, hisses, whispers, whistles and explosions of voice with outbursts of sound poetry, Eramo built an immersive performance where his body became a means of expression.

MONÓLOGO

MARIO DE VEGA MÉXICO/ALEMANIA

Esta pieza, montada en concierto, fue pensada como una exploración del aspecto físico de la escucha a través de fenómenos acústicos y, a la vez, como una exploración de las realidades espaciales impuestas por el contexto de la acción. Con sólo una vieja mezcladora intervenida y precarizada y un conjunto de reproductores y objetos sonoros, de Vega logró producir una enigmática atmósfera cargada de expectación y concentración, la que lentamente fue variando hacia momentos de gran intensidad performativa.

This piece, assembled in concert, was intended as an exploration of the physical aspect of listening through acoustic phenomena and, at the same time, as an exploration of the spatial realities imposed by the context of action. With only an old, precarious and intervened mixer and a set of players and sound objects, de Vega managed to produce an enigmatic atmosphere full of expectation and concentration, which slowly varied to moments of great performative intensity.





FJARÐARHEIÐI

ANNA FRIZ CANADÁ Y **KONRAD KORABIEWSKI** PL/DK/IS/DE

FJARÐARHEIÐI es el nombre del paso montañoso que conecta el pueblo de Seyðisfjörður con el pueblo más al norte de Egilsstaðir, Islandia. En este camino empinado y con frecuencia traicionero, el entorno visual y acústico es transformado por una densa niebla, el viento, la lluvia y las tormentas de nieve, generando un estado de percepción que va desde la oscuridad total hasta la luminosidad plena. La performance de Friz y Korabiewski estuvo basada e inspirada en estas imágenes detenidas en el tiempo, un paisaje que desborda la vida humana en su inmensidad, y cuya calma trae frecuencias lentas y monótonas que operan como un mantra que envuelve al cuerpo. A partir de recursos audiovisuales monocromáticos de baja fidelidad y grabaciones de campo, junto a electrónica artesanal y recursos analógicos, la pieza invitaba a un estado de percepción reposada y minimalista como metáfora de una naturaleza de paisajes desbordantes y calmos.

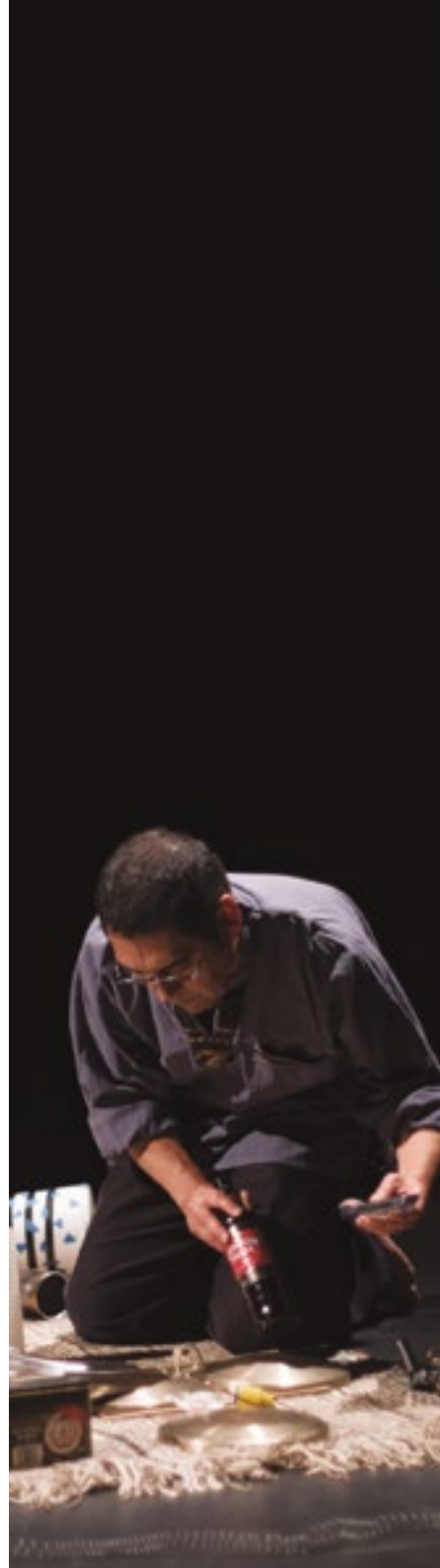
FJARÐARHEIÐI is the name of the mountain pass that connects the village of Seyðisfjörður with the northernmost village of Egilsstaðir in Iceland. On this steep and often treacherous road, the visual and acoustic environment is transformed by dense fog, wind, rain and snowstorms, generating a state of perception ranging from total darkness to full brightness. Friz and Korabiewski's performance was based and inspired by these time-stamped images, a landscape that overflows human life in its immensity, and whose calm brings slow and monotonous frequencies that operate as a mantra enveloping the body. Using lo-fi monochromatic audiovisual resources and field recordings, together with handmade electronics and analog resources, the piece invited to a state of quiet and minimalist perception as a metaphor of a nature of overflowing and calm landscapes.

A.L.M.A. MATER

LUKAX SANTANA CHILE

Composición para resortes, objetos de metal, vidrio y tres ejecutantes. La pieza estaba inspirada en la vinculación entre ciencia y arte, especialmente la investigación astronómica y las preguntas fundamentales sobre el universo y el hombre. El observatorio astronómico A.L.M.A. es fundamental en la búsqueda de estos orígenes. Allí, un conjunto de 69 radiotelescopios interconectados actúa como una gigantesca oreja que escucha las ondas sonoras emanadas desde los albores del cosmos. *A.L.M.A. Mater* buscó tender un puente entre ciencia y arte, para así representar una arqueología del sonido. A partir de un conjunto de instrumentos construidos con objetos cotidianos, la obra resonaba sonoridades extrañas e imprevistas, en un coro de resortes, metales y soplidos que remitían a un imaginario del espacio exterior.

Composition for springs, metal objects, glass and three performers. The piece was inspired by the link between science and art, especially astronomical research and fundamental questions about the universe and mankind. The astronomical observatory A.L.M.A. is fundamental in the search for these origins. There, a set of 69 interconnected radio telescopes act like a gigantic ear that hears the sound waves emanated from the dawn of cosmos. A.L.M.A. Mater sought to bridge the gap between science and art, in order to represent an archeology of sound. Based on a set of instruments constructed with everyday objects, the work echoed strange and unforeseen sounds, in a choir of springs, metals and blows that referred to an imaginary outer space.





NICOLÁS SPENCER

CHILE

El concierto estuvo basado en el *turntablism* (arte de arreglar o crear música mediante efectos de sonido y manipulación de las rutinas de rotación y lectura de los discos de vinilo sobre un tocadiscos) y la utilización de sonidos sacados de galerías de efectos para películas. Spencer utilizó todos estos medios para crear composiciones impredecibles, definidas por el azar de un cúmulo de vinilos apiñados sobre una mesa, que lentamente fueron acumulándose en el suelo a medida que eran utilizados. La pieza consistió en una suma de texturas que el propio autor llama “palimpsestos sonoros”, donde capas de sonido eran mezcladas y entrelazadas, oscilando entre momentos de calma y saturación.

The concert was based on turntablism (art of arranging or creating music by means of sound effects and manipulation of the rotation routines and the playing of vinyl records on a turntable) and the use of sounds taken from film effects galleries. Spencer used all these means to create unpredictable compositions, defined by the chance possibility of a cluster of records crowded on a table, which slowly stacked on the floor after being used. The piece was made of a sum of textures that the author himself called “sound palimpsests”, where layers of sound were mixed and interlaced, oscillating between moments of calm and saturation.



LA PERPETUIDAD DEL ESBOZO #3

SANTIAGO ASTABURUAGA CHILE

Presentación del ensamble LOTE, agrupación creada en 2016 por Santiago Astaburuaga y Cristián Alvear con el propósito de investigar y realizar un repertorio actual de piezas experimentales escritas para gran ensamble. Se ejecutó la pieza *La perpetuidad del esbozo #3* (2016), compuesta por Santiago Astaburuaga a partir de un encargo de Cristián Alvear, quien la estrenó el mismo año en Japón junto a músicos locales. La partitura está escrita para una agrupación que puede variar entre 2 y 14 intérpretes e indica un trabajo de elaboración de cuatro tipos de materiales sonoros que deben ser repartidos en segmentos de tiempo determinados: sonidos instrumentales, tonos senoidales, grabaciones de campo y archivos. El ensamble estuvo compuesto por el mexicano Gudinni Cortina, el estadounidense Michael Winter y los chilenos Sebastián Jatz, Marcelo Maira, Nicolás Carrasco, Felipe Araya, Álvaro Pacheco, Edén Carrasco, Vicente Araya, Santiago Astaburuaga y Cristián Alvear.

*Presentation of the LOTE ensemble, a group formed in 2016 by Santiago Astaburuaga and Cristián Alvear with the purpose of investigating and performing a current repertoire of experimental pieces written for large ensemble. LOTE performed *La perpetuidad del esbozo #3* (2016), composed by Santiago Astaburuaga on a commission by Cristián Alvear, who premiered it that same year in Japan with local musicians. The score is written for a group that can vary between 2 and 14 players, with an elaboration work of four types of sound materials that must be divided in determined segments of time: instrumental sounds, sinusoidal tones, field recordings and archives. The ensemble was composed of Mexican Gudinni Cortina, American Michael Winter and Chileans Sebastián Jatz, Marcelo Maira, Nicolás Carrasco, Felipe Araya, Álvaro Pacheco, Edén Carrasco, Vicente Araya, Santiago Astaburuaga and Cristián Alvear.*



PRELIMINARY THOUGHTS

CRISTIÁN ALVEAR CL, NICOLÁS CARRASCO DIAZ CL Y MICHAEL WINTER USA

La pieza es una carta musical a modo de reacción a los escritos del filósofo del siglo XVII Gottfried Leibniz, que hablan sobre combinatoria, armonía, estética v/s límites prácticos, libre albedrío e incluso amor por la creatividad. Si bien la obra fue inicialmente pensada para guitarra, electrónica y un lector, la realización en Festival Tsonami incluyó una variación. En esta versión fue incorporada una segunda lectura en español, al mismo tiempo que la carta era leída en inglés. Estas capas sonaban en contraposición a una sección para guitarra que continuamente repetía un grupo de seis tonos con duraciones siempre cambiantes y yuxtapuestas, todo esto sumado a ruidos digitales generados por computadora.

—

The piece is a musical letter as a reaction to the writings of the seventeenth-century philosopher Gottfried Leibniz, who speaks of combinatorial analysis, harmony, aesthetics, practical limits, free will, and even of love for creativity. Although the work was initially intended for guitar, electronics and speaker, the performance at the Tsonami Festival included a variation. This version added a second reading in Spanish, at the same time that the letter was being read in English. These layers were opposed to a section for guitar that continually repeated a group of six tones with constantly changing and juxtaposed durations, all this combined with digital noises generated by a computer.

ESCULTURAS DE AIRE COMPRIMIDO

MARCELO MAIRA CHILE Y GEORGE WISSEL ALEMANIA

Wissel y Maira colaboran desde el año 2008. Su vínculo se origina en la Orquesta de Improvisación de Wuppertal, Alemania, y el desarrollo de proyectos pedagógicos a partir de la escucha profunda y la improvisación como prácticas educativas. Se presentaron en esta oportunidad en formato de dúo e interpretaron una obra improvisada de 25 minutos en la que a través del aire comprimido e instrumentos de viento preparados pasaron por diversos momentos de sutileza e intensidad generando un tejido rico en sonoridades complejas y texturadas.

Wissel and Maira have collaborated since 2008. They met at the Wuppertal Improvisation Orchestra in Germany, and in the development of pedagogical projects based on deep listening and improvisation as educational practices. They were presented in this opportunity in a duo format and performed an improvised 25-minute work in with compressed air and prepared wind instruments where they went through various moments of subtlety and intensity generating a rich fabric of complex and textured sounds.





LARSEN SURF

THOMAS BÉGIN CANADÁ

Este trabajo se presentó como una instalación sonora y una performance que exploraba los fenómenos de *feedback* y la generación de ritmos sonoros complejos. El dispositivo funcionaba como un sistema inestable y torpe, compuesto por guitarras eléctricas, amplificadores, parlantes y cables, elementos con los que Bégin desarrolló un aparato musical capaz de autorregularse e interactuar con el ambiente. La performance se desarrolló como la acción de conectar y desconectar un sistema de cuerdas, cables y elásticos que provenían desde la membrana misma de los parlantes, y que el autor iba conectado al encordado de las guitarras eléctricas, generando procesos de retroalimentación que se hacían visibles en los cables tensados que componían el entramado.

This work was presented as a sound installation and a performance that explored the phenomena of feedback and the generation of complex sound rhythms. The device worked as an unstable and clumsy system, composed of electric guitars, amplifiers, speakers and cables, elements with which Bégin developed a musical apparatus capable of self-regulating itself and interacting with the environment. The performance developed in connecting and disconnecting a system of strings, cables and elastics coming from the membrane of the speakers, which the author connected to the strings of electric guitars, generating feedback processes that become visible in the vibration of the cables making up the grid.

ARNAUD RIVIÉRE

FRANCIA

A partir de un tocadiscos semidestruido, mezcladora y otros dispositivos simples y precarios usados incorrectamente, Riviére realizó una potente performance donde ráfagas monstruosas de ruido llenaron la sala. Cables y extraños objetos entraban a su mezcladora destruida, mientras utilizaba el tocadiscos para girar y chocar objetos de metal y de otras materialidades. El resultado fue una música de belleza cruda con explosiones controladas de energía, potentes capas de ruido, y un cuidado sentido de la estructura.

With a nearly destroyed turntable, a mixer and other simple and precarious devices used incorrectly, Riviére made a powerful performance where monstrous outbursts of noise filled the room. Cables and strange objects went into his destroyed mixer, while he used the turntable to spin and crash metal objects and other materials. The result was music of raw beauty with controlled explosions of energy, powerful layers of noise and a careful sense of structure.





ENSAMBLE MAJAMAMA

CHILE

En voz popular Majamama señala una aglomeración de elementos sin relación entre sí, en aparente caos. Ensamble Majamama es una agrupación histórica de improvisación que utiliza chatarra y desechos electrónicos como principales instrumentos. Funcionó irregularmente desde 2004 hasta 2013. La celebración de los 10 años de Tsonami fue la excusa para volver a reunir a los integrantes de este ensamble, quienes realizaron presentaciones en Valparaíso y Santiago. En ellas desplegaron su particular sonoridad compuesta de circuitos electrónicos, motores, objetos, cintas, radios y aparatos analógicos, conformando un pandemonio de sonoridades diversas pero homogéneas en textura, un flujo de sonido que siempre avanza sin dar pie atrás.

—

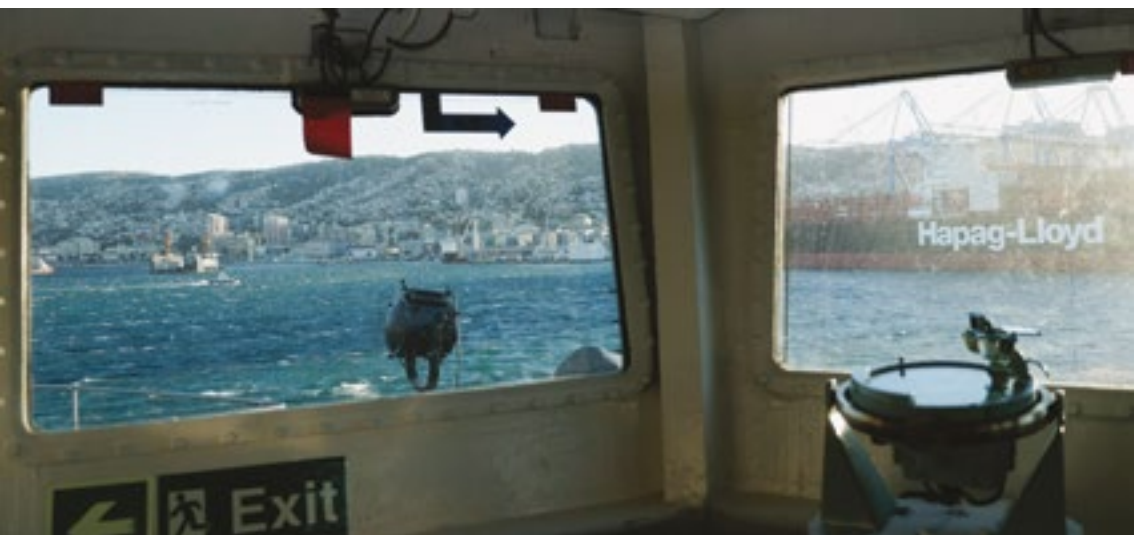
In slang Majamama refers to an agglomeration of unrelated elements in apparent chaos. Ensamble Majamama is a historical improvisation group that uses scrap and electronic waste as their instruments. They have worked irregularly from 2004 to 2013. Tsonami's tenth anniversary was the excuse to reunite the members of this ensemble, who carried out performances in Valparaíso and Santiago. They presented their particular sound world composed of electronic circuits, motors, objects, tapes, radios and analog devices, forming a pandemonium of diverse sonorities that were homogeneous in texture: a flow of sound that is always moving forward, never looking behind.

CONCIERTO PARA BUQUES

TSONAMI ARTE SONORO

Intervención sonora a escala urbana que se pudo escuchar en gran parte de la bahía de Valparaíso. La pieza, compuesta por Fernando Godoy, utilizó métodos aleatorios en los que cada músico tenía que crear su propia sección a partir de una serie de reglas de juego, y una estructura previamente definida por seis tipos de toques que fueron extraídos del manual de regulación internacional para evitar colisiones. La pieza fue escrita para 10 naves y 10 ejecutantes y fue presentada el 11 de diciembre de 2016 como evento de clausura del X Festival Tsonami.

Sound intervention at an urban scale that could be heard in most of the bay of Valparaíso. The score, composed by Fernando Godoy, used random methods in which each musician had to create their own section based on the rules of a game, a previously defined structure and six types of horn signals that are part of the international regulations to prevent collisions. The piece was written for 10 ships and 10 performers and was presented on December 11, 2016, as the closing event of the X Tsonami Festival.





LIMA, NO TE ESCUCHO

GRIS PERÚ PERÚ

La obra se construyó a partir de la reflexión sobre algunas de las transformaciones que Lima ha experimentado en sus 481 años, en relación a su espacialidad y espacio sonoro. Gracias al muestreo obtenido en algunos puntos estratégicos, principalmente en el Centro Histórico de Lima, y un análisis de la historia a través de las crónicas, relatos e información gráfica, la obra fue un ejercicio de comparación entre la realidad actual del paisaje sonoro de esta capital y su paisaje anterior ya imposible de revivir. La obra fue realizada por encargo y estrenada durante el Festival Tsonami 2016.

Piece built on reflections on some of the transformations the city of Lima has undergone in its 481 years in relation to its spatiality and sound space. With sampling obtained in some strategic points, mainly in the Historical Center of Lima, and an analysis of its history through chronicles, stories and graphic information, the piece was an exercise in comparison between the current reality of this capital's soundscape and its former landscape which is now impossible to relive. The work was commissioned and premiered during the 2016 Tsonami Festival.



DESCARGA

CLAUDIO FERNÁNDEZ CHILE

La obra fue compuesta a partir de las fuentes sonoras de descargas (lugares donde fluye el sonido: un tubo de escape de la micro, un desagüe o alcantarillado que corre, etc), sitios y zonas colectivas de la ciudad donde las personas depositan sus alegatos, residuos de bienes de consumo, sedimentos corporales, orgánicos, industriales, comerciales, etcétera. Para esto se utilizó como único instrumento de registro sonoro una grabadora de cassette adquirida en un mercado persa, la cual a su vez era un objeto-testimonio. En base a este material toda la composición y postproducción se realizó sobre el mismo cassette, utilizando técnicas de mezcla analógica sobre la cinta. La obra fue realizada por encargo y estrenada durante el Festival Tsonami 2016.

—

Piece composed of sound sources from discharges (places where sound flows: an exhaust pipe from a bus, a drain or sewer that runs, etc.), sites and collective areas of the city where people can leave their complaints, residues of consumer goods, sediments of the body, organic, industrial, commercial, and so on. For this, a cassette recorder acquired in a flea market, which in turn was an object-testimony, was used as the only sound recording instrument. Based on this material the entire composition and postproduction was performed on the same cassette, using analog mixing techniques on the tape. The work was commissioned and premiered during the 2016 Tsonami Festival.

EL RUGIDO

JOAQUÍN COFRECES ARGENTINA

La obra investiga el ruido en la ciudad donde se genera un rugido inmaterial emitido por transportes, alarmas, voces superpuestas y millones de cuerpos en movimiento. La ciudad entendida como una gigantesca criatura hecha de sonidos y distorsiones que se reciben con la piel y filtran con la mente, donde seres conviven con una sonoridad invasiva y se vuelven parte del paisaje sonoro. En esta pieza de radio arte, grabaciones de diferentes ciudades se entrelazaron con testimonios de sus habitantes describiendo su relación cotidiana con el ruido. La obra fue realizada por encargo y estrenada durante el Festival Tsonami 2016.

Piece investigating the noise in the city: transportation, alarms, superimposed voices and millions of bodies in movement that generate an immaterial roar. The city understood as a gigantic creature made of sounds and distortions that are received by the skin and filtered by the mind, where beings coexist with an invasive sound and become part of the soundscape. In this piece of radio art, recordings of different cities were intertwined with testimonies of their inhabitants describing their daily relationship with noise. The work was commissioned and premiered during the 2016 Tsonami Festival.



A VIDA COMO ELA NÃO É

LILIAN ZAREMBA BRASIL

Trayecto: el territorio urbano y el espacio entre la gente ¿Cuál sería la medida exacta? ¿un teléfono? ¿un gadget sonoro? Vivimos bañados por campos magnéticos, sensaciones, pensamientos y deseos, arquitecturas construidas de voz y silencio, sin carne o huesos: secretos revelados pueden cambiar sus tiempos: un hombre, una mujer, necesitan reinventar su arquitectura sin regla ni compás... para entonces, volver a soñar. La obra fue realizada por encargo y estrenada durante el Festival Tsonami 2016.

Path: the urban territory and the space between people. What would be the exact measurement? One telephone? A sound gadget? We live bathed by magnetic fields, sensations, thoughts and desires, architectures built of voices and silence, without flesh or bones: revealed secrets can change their times: a man and a woman need to reinvent their architecture without a ruler or compass... to dream. The work was commissioned and premiered during the 2016 Tsonami Festival.

231 Hz

/DIS' PLEISM(Ə)NT/

RODRIGO RÍOS ZUNINO CHILE

La pieza une relatos de personas que actualmente viven en Halle, Alemania, y que -ya sea debido a la persecución política o la guerra- fueron desplazadas de sus tierras de origen. Dichos relatos se ven enfrentados a los sonidos de su nuevo hábitat en occidente, paisajes sonoros que provienen tanto de capas evidentes en la experiencia auditiva, como de capturas electromagnéticas y otras fuentes. La obra fue realizada por encargo y estrenada durante el Festival Tsonami 2016.

The piece gathers stories by people currently living in Halle, Germany, and who - whether due to political persecution or war - were displaced from their homelands. These stories are confronted with the sounds of their new habitat in the West, soundscapes that come from both layers of the auditory experience, as well as from electromagnetic recordings and other sources. The work was commissioned and premiered during the 2016 Tsonami Festival.

ESTUDIO EFÍMERO RADIO TSONAMI

TSONAMI ARTE SONORO + INVITADOS

Durante la semana en que se desarrolló el X Festival Tsonami, fue instalado un estudio radial efímero en Casa Plan, lugar desde donde se transmitió en vivo, y durante tres horas, todos los días del festival. Este espacio de radio experimental sirvió como punto de encuentro para conversaciones con los artistas, diálogos y entrevistas que involucraron a todos los invitados del 2016 y que se transmitieron vía streaming por www.radiotsonami.org y vía FM con un transmisor de baja potencia. Para esa transmisión por aire se instaló un punto de escucha donde el público podía sentarse entre más de una veintena de radios antiguas colgadas desde el techo en el subterráneo de Casa Plan.

During the week in which the Tsonami Festival was held, a short-lived radio studio was set up at Casa Plan, broadcasting live and for three hours every day during the festival. This experimental radio space served as a meeting point for conversations with artists, dialogues and interviews with all guests to the 2016 festival, which were transmitted via streaming at www.radiotsonami.org and via FM with a low power transmitter. For this aerial transmission a listening point was indicated where the public could sit among more than twenty old radios hung from the ceiling in the underground at Casa Plan.





RADIO RESIDENTE

JORGE OLAVE CHILE

Este es un trabajo documental tipo *crossmedia*, que incluyó fotografías y también algunos episodios de *videostreaming* por facebook desde la sala de conciertos. Con él, el autor reflexiona sobre las cualidades “orgánicas” de esta plataforma tecnológica. A partir de las ideas nacidas en este trabajo actualmente Olave elabora un proyecto llamado ‘Interzona’ donde, utilizando dispositivos móviles y redes sociales, se ha transmitido en directo desde las profundidades del Wallmapu algunas acciones de restauración territorial en las que se investiga, desde el activismo, la desmilitarización simbólica de la llamada zona roja Mapuche. (www.krt-interzona.cl/radio)

Crossmedia documentary work, where Olave reported daily festival activities through a live space in the Radio Tsonami’s ephemeral studio. Olave also included photographs and videostreaming episodes on social networks, made from concerts in the festival, proposing a reflection on the “organic” qualities of the technological platforms. From the ideas born in this work, the author is currently developing a project called ‘Interzona’ where, using mobile devices and social networks, he transmits live from the depths of Wallmapu territorial restoration actions in which he investigates, from activism, the symbolic demilitarization of the so-called Mapuche red zone. (www.krt-interzona.cl/radio)

ESTRATEGIAS DE FORMACIÓN



La estrategia de formación, cuyo objetivo principal ha sido generar espacios de encuentro e intercambio de saberes y conocimientos en torno a las prácticas sonoras tuvo, en la X versión del Festival Tsonami, un particular enfoque y desarrollo a partir de la producción de Residencias Formativas. Estas consistieron en la conformación de un grupo de diez artistas chilenos provenientes de distintas ciudades, quienes fueron seleccionados desde una convocatoria abierta y becados para la realización de dos talleres. En total los artistas becados estuvieron poco menos de dos semanas en la ciudad, tiempo durante el cual desarrollaron los talleres *Motto* y *Valparaíso of the Ear*, cuyos resultados involucraron acciones e intervenciones sonoras en diversos espacios públicos que fueron parte del programa del festival, además de participar de todo el resto de las actividades. La experiencia marcó un precedente como espacio de colaboración, participación y formación, ya que los resultados fueron valorados de forma muy positiva por los participantes, siendo una experiencia significativa para estos jóvenes artistas y generando nuevas ideas y proyectos a partir de la reflexión sobre el sonido.

El taller *Valparaíso of the Ear* de Peter Cusack tuvo como objetivo poner en valor el paisaje sonoro local, para promover un entendimiento ampliado del entorno a través de la sensibilización de la escucha y el sonido. Al mismo tiempo buscaba sensibilizar, problematizar y reflexionar sobre nuestra relación con el entorno y sus habitantes. Así, al plantear su taller, Cusack se pregunta: ¿Cómo oímos nuestra ciudad?, ¿Cuál es nuestra relación con los sonidos de la vida diaria?

Por otro lado *Motto* fue un taller al mismo tiempo que un proceso de intervención del espacio público y una exhibición. A partir de la construcción de mochilas sonoras como instrumentos de retroalimentación y reproducción de audio, el taller propuso una serie de investigaciones en el espacio público con el objetivo de activar performances grupales, una suerte de coreografías basadas en desplazamientos, *feedback* y dislocaciones de paisajes sonoros. Este proceso conllevó, entonces, una serie de intervenciones realizadas por el grupo en diversos lugares de la ciudad, interrumpiendo momentáneamente el flujo habitual de la ciudad y generando situaciones inesperadas para los habitantes.

The training strategy, whose main objective has been to generate meeting and exchange spaces for knowledge on sound practices, had a particular focus and development in Tsonami Festival's tenth version, based on the production of the Training Residencies. These consisted in the formation of a group of ten Chilean artists from different cities, who were selected in an open call and were awarded scholarships for two workshops. In total, these artists spent a little less than two weeks in the city, during which they took part in the Motto and Valparaiso of the Ear workshops. The results involved actions and sound interventions in various public spaces as part of the festival program, in addition to taking part in all other activities. This experience set a precedent as a space for collaboration, participation and training, being a significant experience for these young artists, generating new ideas and projects based on a reflection on sound.

Peter Cusack's Valparaiso of the Ear workshop aimed at giving value to the local soundscape in order to promote an expanded understanding of the environment through awareness of listening and sound. At the same time, it sought to sensitize, problematize and reflect on our relationship with the environment and its inhabitants. Thus, Cusack asks: How do we hear our city? What is our relationship with the sounds of daily life?

On the other hand, Motto was a workshop, a process of public space intervention and an exhibition. By building backpacks as feedback and audio reproduction instruments, the workshop proposed a series of research activities in public space with the aim of activating group performances, a kind of choreographies based on displacements, feedback and dislocations of soundscapes. This process led to a series of interventions carried out by the group in various parts of the city, temporarily interrupting the flow of the city and generating unexpected situations for the inhabitants.

VALPARAÍSO OF THE EAR

PETER CUSACK INGLATERRA

El taller *Valparaíso of the Ear* cubrió las ideas y la práctica de la “grabación de campo” en el contexto de Valparaíso como ciudad. Se llevó a cabo durante 4 días (30 de noviembre al 3 de diciembre) de 10:00 a 14:00 horas con 10 jóvenes artistas chilenos elegidos por los organizadores. Los estudiantes fueron extremadamente buenos, con una amplia variedad de antecedentes. Algunos tenían experiencia con grabaciones de sonido, otros no tanto. El taller consideró las preguntas: “¿Cómo escuchamos nuestras ciudades?”; “¿Cuál es nuestra relación con los sonidos de la vida cotidiana?”; “¿Por qué una ubicación de la ciudad suena diferente a otra?” y “¿Qué efectos tienen la arquitectura, la planificación, la naturaleza y los problemas sociales sobre cómo suena un lugar?”. Se exploraron las respuestas escuchando a través de diferentes lugares de la ciudad, grabando y a través de una cantidad limitada de mapeos sonoros. El objetivo era experimentar el paisaje sonoro de Valparaíso, analizarlo y documentar lo más lejos posible.

Día 1: Di una breve charla sobre mi propio trabajo, particularmente el proyecto “Sonidos de lugares peligrosos” e introduje la idea del periodismo sónico, que pregunta: “¿Qué podemos aprender de los lugares al escuchar sus sonidos?”. En la discusión, los estudiantes también hablaron de sus propias experiencias con el trabajo sonoro. El resto del día 1 fue una sesión de escucha. Fuimos al puerto de Valparaíso a escuchar y tomar notas. El interés no estaba sólo en los sonidos individuales sino en cómo se distribuyeron en el área y sus trayectorias a lo largo del tiempo. Al mediodía, por lo general, hay grupos escolares que realizan excursiones en barco o esperan junto al puerto. Las palomas acuden en masa para ser alimentadas. Los botes

turísticos están ocupados, los motores rugen, los hombres gritan, los niños charlan emocionados y se oyen bocinas ocasionales. Al borde del agua se escuchan las olas rompiendo en los escalones de piedra, pero debes estar cerca. Es silencioso en comparación con los otros sonidos. En el fondo está el constante zumbido de las máquinas del puerto de contenedores. Es un muy buen lugar para escuchar.

Día 2: Estuvo dedicado a la grabación de campo. A todos los estudiantes se les había proporcionado una pequeña grabadora de audio Tascam. Las revisamos técnicamente y volvimos a la zona del puerto visitada el día anterior. Los estudiantes grabaron individualmente o en grupos de su propia elección. Nos reunimos en momentos acordados para discutir lo realizado. Después del puerto, caminamos hacia el ascensor El Peral para registrar el ascenso y el paisaje sonoro del Cerro Alegre en la parte superior. Esto es arriba del puerto y tiene un ambiente sónico bastante diferente, más silencioso y más aireado. Los sonidos del puerto permanecen como un fondo lejano. Alessandra Eramo, una de las residentes del Festival Tsonami, estaba haciendo una intervención sónica en la Plaza Sotomayor justo debajo, así que descendimos nuevamente para escuchar y grabar su actuación. Se les pidió a los estudiantes que escucharan sus grabaciones durante la noche y seleccionaran una para presentarla al grupo al día siguiente.

Día 3: Escuchamos y discutimos las grabaciones del día anterior. Fue muy interesante escuchar la variedad a pesar de que todos habíamos estado en la misma área al mismo tiempo. También hubo grabaciones desde el ascensor. También discutimos la colaboración con el taller paralelo de Juan Sorrentino, que consistía en intervenciones en vivo usando mochilas parlantes, de diseño y construcción propia. Los mismos estudiantes estuvieron involucrados y sugirieron grabaciones de campo como material de performance, en particular trayendo sonidos del mar hacia el interior donde normalmente no serían escuchados. Todos estuvimos de acuerdo en esto y creímos que daba un valioso punto final al taller. El día terminó con otra sesión práctica en el área cercana. Visitamos la Plaza Victoria, la pequeña feria de juegos de la Plaza Simón Bolívar y la Biblioteca Santiago Severin. La biblioteca era interesante ya que ofrecía sonidos y acústica interior. Hubo algunos crujidos de piso agradables y zumbidos eléctricos que contrastaban mucho con el recinto ferial y con las atmósferas de las plazas abiertas afuera.

Día 4: Estuvo dedicado a registrar el mar. Viajamos en autobús a la playa más cercana y grabamos como grupo. Los 10 estudiantes grabaron simultánea-

mente y en sincronización para que la reproducción conservara un poco de espacialidad del sitio original. Esto significó una grabación coordinada usando un sonido fuerte y agudo al principio y al final como puntos de sincronización. También fotografié al grupo para mostrar sus posiciones relativas el uno al otro. Hicimos dos grabaciones del mar y luego nos trasladamos al puerto pesquero cercano e hicimos grabaciones sincronizadas similares entre los barcos, pescadores y aves marinas. Este fue el último día del taller de grabación de campo. Sin embargo, también asistí al taller de Juan Sorrentino, algunos ensayos y la presentación final. Las grabaciones de campo sincronizadas funcionaron bien. Mi conclusión fue que la idea de una presentación pública como resultado final fue muy exitosa. Le dio un punto adicional al taller y sin duda lo repetiría en el futuro.

—

The workshop Valparaiso of the Ear covered the ideas and practice of 'field recording' in the context of Valparaiso as a city. It took place over 4 days (Nov 30 – Dec 3) from 10.00am to 2.00pm with 10 young Chilean artists chosen by the organisers. The students were all extremely good, but from a wide variety of backgrounds. Some were experienced with sound recording, others less so. The workshop considered the questions, "How do we hear our cities?"; "What is our relationship with the sounds of everyday life?"; "Why does one city location sound different from another?"; "What effects do architecture, planning, nature and social issues have on how a place sounds?" Answers were explored through listening in different city locations, recording and a limited amount of sound mapping. The aim was to experience Valparaiso soundscapes, discuss them and document what was heard as far as practicable.

Day 1: I gave a brief talk about my own work, particularly the 'Sounds from Dangerous Places' project and introduced the idea of sonic journalism, which asks, "What can we learn of places by listening to their sounds?" In the following discussion, the students also spoke of their own experiences with sound work. The rest of Day1 was a listening session. We went to Valparaiso's port to hear and make notes. The interest was not only in individual sounds but in how they were distributed in the area and their trajectories over time. At midday, there are usually school parties taking boat trips or waiting on the harbor side. Pigeons flock to be fed. Tourist boats are busy, motors roar, men shout, kids chatter excitedly and there are occasional horns. By the water's edge waves lapping the stone steps can be heard but you must be close. They are quiet compared to the other sounds. In the background is the constant drone of machines from the container port. It is a very good place for listening.

Day 2: was devoted to field recording. All students had been provided with a small Tascam audio recorder. We checked them through technically and returned to the port area visited the day before. Students recorded either individually or in groups of their own choosing. We met together at agreed times to discuss what was done. After the port, we walked to the Ascensor El Peral to record the ascent and the soundscape of the Cerro Alegre at the top. This overlooks the port and has a quite different sonic atmosphere, quieter and airier. The sounds of the port remain as a distant background. Alessandra Eramo, one of the of the Tsonami festival residents, was making a sonic intervention on the Plaza Sotomayor just below, so we descended again to hear and record her performance. The students were asked to listen to their recordings overnight and select one to play to the group the next day.

Day 3: we listened to and discussed the recordings from the previous day. It was very interesting to hear the variety even though we had all been in the same area at the same time. There were also recordings from the ascensor. We also discussed collaborating with the parallel workshop of Juan Sorrentino, which aimed towards a live performance using his self-designed loudspeaker backpacks. All the same students were involved and they suggested field recordings as performance material, in particular bringing sounds of the sea inland where they would not normally be heard. We all agreed to this and believed that it gave a valuable end point for the workshop. The day ended with another practical session in the nearby area. We visited the Plaza Victoria, the small fun fair in the Plaza Simón Bolívar and the Biblioteca Santiago Severín. The library was interesting as it offered interior acoustics and sounds. There were some nice floor creaks and electrical hums that made a good contrast to the fairground and open plaza atmospheres just outside.

Day 4: was devoted to recording the sea. We travelled by bus to the nearest beach and recorded as a group. All 10 students recorded simultaneously and in sync so that playback would preserve some spatiality of the original site. This meant a coordinated recording using a sharp loud sound at the beginning and end as sync points. I also photographed the group to show their relative positions to each other. We made two recordings of the sea and then moved to the nearby fishing port and made similar sync recordings amongst the boats, fishermen and sea birds. This the final day of the field recording workshop. However, I also attended the Juan Sorrentino workshop, some rehearsals and the final performance. The synchronised field recordings came over well. My conclusion was that the idea of a public presentation as an end result was very successful. It gave an added point to the workshop and I would certainly repeat this in the future.



MOTTO

JUAN SORRENTINO ARGENTINA

Mi primer gran impacto de Valparaíso fueron las quebradas. Sentí que entré a una caja de resonancia de un instrumento hiper complejo repleto de re-covecos y, a su vez, en las gradas de un gran escenario con edificios como espectadores. Me estremece profundamente este primer encuentro.

Llegué a Worm Gallery, mi futuro taller-casa y santuario para mi residencia de dos semanas en Tsonami. De a poco aparecen sus habitantes y voy conociendo a esos mágicos armónicos que hacen del lugar: Renato, Gabriela, Olivia, Natalia, Sebastián y Antonio.

Salgo, camino y todo resuena en ese espacio, una ciudad que nació para ser sonora.

Vamos a cenar con la organización y veo la performance de un chinchinero con el set de percusión en su espalda girando y bajando velozmente una quebrada; en ese preciso momento entendí por qué *Motto* llegó a Valparaíso, se lo comento a Fernando, nos reímos. El gran hilo que teje el universo.

Al segundo día me subí a un barco para observar la ciudad en su totalidad desde el mar y visualicé su espectro. Me di cuenta de que tenía mucho trabajo por delante.

Comienzo a dictar el workshop con una selección de artistas y estudiantes que trazan el mapa de Chile de norte a sur por la procedencia de los mismos. Cada uno trae un paisaje sonoro que mapea al país. A partir de esto, nace la idea de trabajar en conjunto con Peter Cusack y entrelazar los workshops.



Finalmente, los estudiantes graban paisajes en simultáneo con 10 grabadores sincronizados marcando una ubicación similar a la de su origen, que luego utilizaremos para reproducir ese “Escenario Sonoro” en distintos puntos de la ciudad con las mochilas amplificadoras de Motto construidas durante el taller.

Una vez reparadas y construidas todas las mochilas durante el workshop, comenzamos a experimentar con ellas y a recorrer el paisaje buscando qué amplificar, qué maximizar, y dónde reproducir los paisajes sonoros grabados.

La ciudad tiene trazada una línea por donde antes acariciaba el mar. Esa marcación nos sirve para reproducir el escenario sonoro del mar y traerlo a la actualidad. También reconstruimos sonoramente un muelle donde ahora hay una plaza. Dos escenarios en simultáneo, el real y el sonoro como fantasma.

Una hermosa noche de calor voy a jugar al fútbol con los Worm Gallery en la Quinta de Los Nuñez y en un entre tiempo veo-escucho a un perro ladrando frente a una quebrada jugando con su eco. Tomo esta idea y la sumo a la performance de *Motto*, examino la ciudad y encuentro un lugar perfecto para reproducir ese gesto con la mochila y el sonido de feedback. Algunos llaman a ese punto “el coliseo”.

Durante el workshop se afianzan los vínculos y ya somos una familia, tomamos la casa Worm en todas sus dimensiones. Natalia se va unos días, creo que se sintió invadida pero no ofendida, sabe que estas cosas pasan y son parte de la esencia del lugar.

Comienza el Festival Tsonami y los artistas sonoros se toman la ciudad. Esta vez vibra por sus intervenciones que se solapan con la realidad sonora de Valparaíso, que ya tiene su fuerte carácter en frecuencias extremas.

Las acciones sonoras encuentran su lugar y se superponen. Sus habitantes, los espectadores incondicionales de una maravilla vibratoria se topan y sorprenden con ellos cada día.

Los artistas invitados al festival también experimentan ser público frente a las increíbles instalaciones y conciertos del festival, vamos en progresión siguiendo la acción. Todo parece un estímulo para compartir.

Mi cuerpo vibró esas dos semanas como nunca en el año. Recuerdo todo lo que vi y escuché. Vuelven en sueños.

Mi lugar, residencia/santuario/ habitación/ hogar/ taller para el primer día del festival se convierte ahora en una sala de exposiciones, una gran foto de *Motto* en la fachada de Worm Gallery abre las puertas para ingresar a la instalación donde más fotos, objetos, dibujos y las mochilas en círculos reproducen feedbacks/acoples que se modulan con el transitar de los visitantes. Ondas estacionarias habitan el lugar.

Entre todas las actividades ya pautadas para el festival, sumamos una con los chicos de Worm, generamos un encuentro doméstico donde dialogamos en base a mis proyectos anteriores y proyectamos finalmente mi video *El último paisaje*, un trabajo sobre los vuelos de la muerte durante la dictadura cívico militar argentina. El video es un recorrido visual de una cámara que lancé desde un avión al río de la plata que luego fue rescatada. De este encuentro surgen muchos cruces y conversaciones hermosas que nunca olvidaré.

La performance de *Motto* en el Parque Cultural de Valparaiso comienza en su jardín exterior, recorre la ex cárcel por su interior donde los performer interpretan la partitura con un compromiso de presos que amplifican el mundo para llegar a su libertad. Sobre el final se liberan de las mochilas al dejarlas en unas gradas del edificio en posición "Escenario mar" y bajan para contemplar el paisaje sonoro del mar, aquel paisaje que los presos en su momento escuchaban desde sus celdas.

Todo puede pasar en este festival, la ciudad deja que la libertad creativa y extrema encuentre su expansión para sembrar un universo acorde a su entorno.

Entre esos puntos cardinales, anualmente la tierra es un volcán con un parlante. Todo en torno a la catástrofe poética sonora de Tsonami.

—

My first major impact with Valparaíso was the ravines. I felt like I had entered the sounding board of a hyper complex instrument filled with nooks and crannies, as also the steps of a large stage with buildings as spectators. I was deeply moved by this first encounter.

I arrived at Worm Gallery, my future workshop-house and sanctuary for my two-week residency in Tsonami. Little by little the inhabitants start to appear and I get to know those magical harmonics that make up the place: Renato, Gabriela, Olivia, Natalia, Sebastián and Antonio.

I leave for a walk and everything resonates, a city that was born to be sonorous.

We have dinner with the organizers and we see the performance of a chinchinero with the percussion set on his back, spinning and rapidly descending a ravine: at that very moment I told Fernando I understood why Motto had arrived in Valparaíso, we both laughed. The great thread that weaves the universe.

On the second day I got on a boat to observe the city in its entirety from the sea and visualize its spectrum. I realized that I had a lot of work ahead of me.

I began to dictate the workshop with a selection of artists and students who drew the map of Chile from north to south according to where they came from. Each one brings a soundscape that maps the country. Based on this, there is the idea of working together with Peter Cusack and interlacing both workshops.

Finally, the students recorded landscapes simultaneously with 10 synchronized devices marking a location similar to that of their origin, which we then used to reproduce this "Sound Stage" in different parts of the city with the Motto amplifier backpacks built during the workshop.



Once all backpacks from the workshop had been repaired and built we began to experiment with them and to explore the landscape looking at what could be amplified and maximized, and where to reproduce the recorded soundscapes.

The city has a drawn line where it used to be caressed by the sea. This mark helped us to reproduce the sound scene of the sea and to bring it to the present. We also sonically rebuilt a dock where there is now a square. Two simultaneous scenarios: the real and the sonorous as a ghost.

One beautiful and warm night I went out to play football with the Worm Gallery guys at the Quinta de Los Nuñez and in the halftime I saw-heard a dog barking in front of a ravine playing with his echo. I took this idea and added it to the Motto performance; I examined the city and found a perfect place to reproduce that gesture with the backpack and the feedback. Some call that point "the coliseum".

During the workshop bonds are strengthened and we are already a family, we take the Worm house in all its dimensions. Natalia leaves for a few days, I think she felt invaded but not offended, she knows that these things happen and are part of the essence of the place.

The Tsonami Festival begins and sound artists take over the city. This time it vibrates with their interventions and they overlap the sound reality of Valparaíso, which already has a strong character in extreme frequencies.

Sound actions find their place and overlap. Its inhabitants, the unconditional spectators of a vibrating wonder, stumble and are surprised with them every day.

Guest artists also experience being part of the audience faced with the incredible installations and concerts of the festival, we are progressing, following the action. Everything seems like a stimulus to be shared.

My body vibrated during those two weeks as never before in the year. I remember everything I saw and heard. It all returns in dreams.

My place, residence/sanctuary/room/home/workshop for the first day of the festival now becomes an exhibition hall, a large photograph of Motto on the facade of Worm Gallery opens the doors to the installation where there is more photographs, objects, drawings and backpacks in circles producing feedback modulated by the visitors. Stationary waves inhabit the place.

Among all the activities already scheduled for the festival, we added one with the Worm gang, we generated a domestic meeting where we had a dialogue on the basis of my previous projects and projected my video The last landscape, a work on the flights of death during the military civic dictatorship in Argentina. The video is a visual tour of a camera I threw from an airplane into the River Plate, which was later recovered. From this encounter rose many beautiful crossings and conversations I will never forget.

The Motto performance at the Cultural Park of Valparaíso began in its outer garden, running by the ex-prison in its interior, where the performers interpreted the score with a commitment of prisoners that amplify their world to reach their freedom. At the end they are released from their backpacks by leaving them in a "Sea scenario" position, going down to contemplate the sea soundscape, the same soundscape the prisoners heard from their cells.

Anything can happen in this festival, the city allows for creative and extreme freedom to find its expansion in order to plant a universe according to its surroundings.

Among these cardinal points, annually the earth is a volcano with a speaker. Everything around Tsunami's poetic sound catastrophe.





ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN

Desde el 2013, la estrategia de investigación comprende la modalidad de Residencias, que han sido un espacio para el desarrollo de proyectos que proponen un cruce entre la sonoridad, la escucha y el territorio, donde la ciudad es entendida como espacio y laboratorio de exploración artística, cultural y social. En este sentido, en estos cuatro años de desarrollo, las residencias se han focalizado en proyectos e investigaciones cuyo campo de acción es la ciudad misma, surgiendo desde allí los materiales y conocimientos necesarios para su realización. Aun cuando estas residencias no tienen como objetivo principal generar obras o intervenciones concretas, la práctica ha mostrado que estas dos dimensiones, proceso y activación, investigación y producción, siempre surgen como partes necesarias de un mismo proceso.

En particular y de forma inédita, este 2016 fueron seleccionados un total de cinco proyectos de investigación sonora a partir de una convocatoria abierta. Los artistas residentes y sus proyectos, de Alemania, Portugal, Costa Rica y Chile, fueron: *Tres lugares donde puedo cantar – Canciones para Valparaíso*, de Alessandra Eramo (Alemania/Italia); *Sound Intervention in Public Space*, de Marvin Brendel (Alemania/Uruguay); *Radiofrecuencias*, de Vania Caro (Chile); *Ear.leads*, de Raquel Castro (Portugal); y *Deriva sonora por Valparaíso*, de Jeymer Gamboa (Costa Rica). Estos proyectos fueron desarrollados durante un mes, y varios de ellos finalizaron con una serie de activaciones e intervenciones sonoras en el espacio público, incluyendo además un ejercicio editorial que generó una publicación en formato artesanal presentada hacia el final del festival.

Durante el tiempo de residencia los artistas debieron compartir un mismo espacio (a excepción de Alessandra Eramo), una casa en cerro Cordillera, lugar desde donde iniciaron sus procesos y construyeron lazos y relaciones humanas que finalmente fueron parte fundamental de la experiencia.

—

Since 2013, research strategies have included Residencies, which have been a space for the development of projects that offer crossings between sound, listening and territory, where the city is understood as space and laboratory of artistic, cultural and social exploration. In this sense, in these four years of development, the residencies have focused on projects and research whose field of action is the city itself, taking from it materials and the knowledge necessary for their work. Although these residencies are not intended to have end results in concrete works or interventions, practice has shown that these two dimensions, process and activation, research and production, always emerge as necessary parts of the same process.

In particular and for the first time, in 2016 a total of five sound research projects were selected on an open call. The resident artists and their projects, from Germany, Portugal, Costa Rica and Chile, were: Tres lugares donde puedo cantar – Canciones para Valparaíso, by Alessandra Eramo (Germany/Italy); Sound Intervention in Public Space, by Marvin Brendel (Germany/Uruguay); Radiofrecuencias, by Vania Caro (Chile); Ear.leads, by Raquel Castro (Portugal) y Deriva sonora por Valparaíso, by Jeymer Gamboa (Costa Rica). These projects were developed during a month, and several of them finished with a series of activations and sound interventions in public space, also including an editorial exercise that generated a handmade publication presented towards the end of the festival. During their residency the artists had to share the same space (with the exception of Alessandra Eramo), a house in Cerro Cordillera, where they began their processes and created human ties and relationships that in the end became a fundamental part of the experience.



TRES LUGARES DONDE PUEDO CANTAR

CANCIONES PARA VALPARAÍSO
SÓLO PARA VOZ Y ELECTRÓNICA

ALESSANDRA ERAMO ALEMANIA/ITALIA

Durante mi residencia artística de un mes, hice un proyecto a partir de una investigación sobre la memoria sónica de los habitantes de Valparaíso, a quienes pregunté sobre canciones relacionadas a la ciudad. Las canciones que recogí fueron dos: *La Joya del Pacífico* y *Valparaíso*. Todos los habitantes de Valparaíso conocen estas dos canciones. Y es raro encontrar una ciudad en el mundo que se identifique por completo con una o dos canciones: como un himno real y petulante que contiene un fuerte sentido de pertenencia, folclor y amor por la ciudad. No es un individuo sino una memoria sónica colectiva. Entonces, creé una composición de sonido con todas las voces grabadas de los habitantes que me cantaban las mismas dos canciones. Al final, la composición me sonó como un nuevo "Frankenstein". Voces tímidas, desafiadas, agradables, estridentes, borrachas, femeninas, sensuales. Múltiples voces, voces diversas, cantando en un coro roto y desorganizado, salvaje pero dulce, como Valparaíso.

Tuve la suerte de vivir durante la residencia en Cerro Cárcel, en una colina muy tranquila con una vista espectacular de la ciudad. De alguna manera, lejos del bullicio urbano, desde el Cerro Cárcel podía oír un gallo, pájaros y muchos perros callejeros que aullaban de un cerro a otro, se comunicaban entre sí y creaban una increíble sinfonía de animales. Grabé los perros aulladores que, de hecho, también pertenecen al colorido paisaje sonoro de Valparaíso, y decidí usar esta grabación para la presentación en el espacio

público. Me gustó la idea de conectar las “canciones” de los perros callejeros con la textura sónica del centro de la ciudad. Así que seleccioné tres lugares donde cantar, que para mí representaban el poder en diferentes formas, con una fuerte connotación simbólica y política:

Plaza Sotomayor/Palacio de Justicia: impresionante y franco, un no-lugar tan majestuoso, donde alguna vez llegó el mar, pero ahora es una gran plaza donde se encuentra el palacio de la “Armada de Chile”.

Galería Beye “Caracol”: un centro comercial en una típica arquitectura chilena de los años 80, construida durante la época de Pinochet, ahora en declive, un lugar melancólico.

Congreso Nacional: me recuerda a un edificio fascista en Taranto, mi ciudad natal, que tiene forma de “M”, por Mussolini. El Congreso Nacional es un enorme edificio ubicado entre una iglesia azotada por un terremoto, ahora en desuso, y un gran centro comercial en construcción. Con un micrófono, un parlante y la cinta de las voces de Valparaíso en mi mano, actué en los tres lugares. Mis oídos estaban llenos de memoria sónica, como si mis oídos (y diría que todo mi cuerpo) fueran una grabadora. Toqué la cinta y canté rodeada por la calidez de las voces de los habitantes. Durante estas intervenciones sonoras, sucedió algo extraordinario: mi canto y las canciones de Valparaíso se derritieron con la realidad circundante, como por arte de magia.

—

During the one-month artistic residency, I do a project starting from the investigation about the sonic memory of the inhabitants of Valparaíso, who I interviewed about songs related to the city.

The songs I've collected were two: La Joya del Pacífico and Valparaíso. All the inhabitants of Valparaíso know these two songs. And it is rare to find a city in the world which completely identifies itself with one or two songs: like a real and petulant anthem containing a strong sense of belonging, folklore, and love for the city. Not an individual but a collective sonic memory. So, I created a sound composition with all the recorded voices of Valparaíso's inhabitants

who were singing to me the same two songs. At the end, the composition sounded to me like a new "Frankenstein" creature. Shy voices, out of tune, pleasant, strident, drunk, girly, sensual voices. Multiple voices, diverse voices, singing in a broken and disorganized choir, wild but sweet, like Valparaíso.

I was lucky enough to live during the residency at Cerro Cárcel, on a very quiet hill with a spectacular view over the city. Somehow afar from the urban bustle, from Cerro Cárcel I could hear a rooster, the birds, and many stray dogs howling from one hill to the other, communicating with each other, and creating an incredible animal symphony. I recorded the howling dogs - in fact they belong to the colorful soundscape of Valparaíso, too - and I decided to use this recording for the performance in the public space. I liked the idea to connect the "songs" of the stray dogs with the sonic texture of the city center.

So, I selected three places where to sing, which for me represented the power in different forms, with a strong symbolic and political connotation:

Plaza Sotomayor / Palace de Justicia: impressive and frank, such a majestic non-place, where once the sea reached, but now it is a huge square where the palace of "Armada de Chile" is located.

Galeria Beye "Caracol": a commercial center in a typical 80's Chilean architecture, built during the Pinochet era, now in decline - a melancholic place.

Congreso Nacional: it reminds me of a fascist building in my hometown Taranto, which has the shape of "M", such as for Mussolini. Congreso Nacional is a huge building located between an earthquake hit church, now in disuse, and a big shopping mall under construction.

With a microphone, a loudspeaker and the tape of Valparaíso's voices in my hand, I performed in the three places. My ears were filled with sonic memory, just as if my ears - and I would say my whole body - were a real tape recorder. I played the tape and I sung surrounded by the warmth of the voices of Valparaíso's inhabitants. During these sound interventions, something extraordinary happened: my singing and the Valparaíso's songs melted with the reality around, as if by magic.

SOUND INTERVENTION IN PUBLIC SPACE

MARVIN BRENDEL ALEMANIA/URUGUAY

Me sentí igual que un cirujano estético que tiene una supermodelo arriba de su mesa cuando llegué a la ciudad de Valparaíso, con una amplia atmósfera de sonidos y muchos tipos de timbres diferentes.

Un ejemplo: si caminas por calle Prat, el centro bancario, sientes como si estuvieras dentro del mismo Grand Canyon, pero con tráfico de gente, automóviles y trolebuses. Hay un sonido urbano común entre las torres y edificios de cemento que reflejan mucho los sonidos. Pasear ahí significa entender que vivimos en un desierto urbano. Hasta el momento que sales de calle Prat y entras en Plaza Sotomayor no cambian los sonidos – aún hay gente, automóviles y trolebuses – pero se oye todo con un timbre completamente diferente. Esta gran plaza, abierta hasta el pacífico, traga todos los ecos. Entrás caminando en una atmósfera de sonidos urbanos completamente nueva en menos de dos minutos.

Otro ejemplo son los perros: ladridos y aullidos son omnipresentes en toda la ciudad, mezclados con los sonidos industriales del puerto, que también son permanentes y están en todos lados. Yo había llegado con la idea de hacer intervenciones sonoras en el espacio público. Pero -y por eso la frase de la entrada- igual como el cirujano estético que tiene una supermodelo arriba de su mesa pensé: “¿que voy hacer acá?”.

Ser residente en Valparaíso del Festival Tsonami significó para mí aprender a reducir la cantidad de sonidos que producen mis esculturas. Al principio solo caminé - horas y horas - por los diferentes barrios para entender cómo

funciona la ciudad y sus habitantes, para medir la atmósfera y también para adaptar mi vida a la energía de Valparaíso. Los paseos son la forma más básica que tenemos nosotros, los humanos, para explorar un área cualquiera, ya sea una ciudad o un bosque. Las informaciones que extraje de estos paseos me dieron la base para las obras que hice para el festival. Con las informaciones y las impresiones de los paseos, también con los materiales que encontré en la calle (tuve mucha suerte que justamente en la época del festival la recolección de basura estaba en paro y las calles estaban llenas de diferentes materiales reciclables) comencé a construir las primeras esculturas.

Había cambiado mi primera idea, la de sentirme como un cirujano estético, ahora soy un psicólogo que explica que la supermodelo es divina y que no es necesario cambiar su belleza, sino entender dónde están sus puntos fuertes.

¡Todas estas comparaciones pueden parecer una idiotez, pero no, de ninguna manera! El trabajo de un artista en un espacio urbano debe tener en cuenta que todas sus intervenciones y todos sus cambios y caminos tienen efectos, a veces efectos graves. Se debe tratar la ciudad, el pueblo y el ambiente con sonidos delicados y suaves, con lo menos posible, pero a la vez tanto como sea necesario. Lo mismo están haciendo los doctores, los cirujanos y los psicólogos del mundo.

En resumen, puedo decir que mi paciente Valparaíso me dio una buena evaluación sobre las cuatro intervenciones que había hecho. De igual modo, mi paciente influyó en mí y evolucioné enormemente en estas cuatro semanas.

Espero poder cambiar la percepción de los habitantes sin cambiar la ciudad misma – porque Valparaíso es perfecto como es.

—

I felt like a plastic surgeon with a supermodel on the operation table when I arrived to Valparaíso, with a wide atmosphere of sounds and many different types of timbres.

An example: if you walk down Prat Street, the banking center, you feel as if you are inside the Grand Canyon itself, but with the traffic of people, cars and trolleybuses. There is a common urban sound between the towers and concrete buildings that reflect the sounds. Walking down there means to understand that we live in an urban desert. Until the moment you leave Prat Street and you enter Plaza Sotomayor, sounds do not change - there are still people, cars and trolleybuses - but you hear everything with a completely different

RESIDENCIAS DE INVESTIGACIÓN

timbre. This large square, open to the Pacific, swallows all echoes. You walk in an entirely new atmosphere of urban sounds in less than two minutes.

Another example is dogs: an omnipresent barking and howling throughout the city, mixed with the industrial sounds of the port, which are also permanent and ubiquitous. I had come up with the idea of making sound interventions in public space. But - and this explains the opening line - just like a plastic surgeon with a supermodel on the operation table I thought to myself: "what am I going to do here?"

To be a resident in Valparaíso during the Tsonami Festival meant for me to learn to reduce the amount of sounds that my sculptures produce. In the first instance I just walked - hour upon hour - in different districts of Valparaíso in order to understand how the city and its inhabitants work, to measure the atmosphere and also to adapt my life to the energy of Valparaíso. Walking is the most basic way we humans have to explore any area, be it a city or a forest. The information I extracted from these walks gave me the basis for the works I did for the festival. With the information and the impressions of these walks, and also with the materials I found in the street (I was very lucky because during the festival garbage collectors happened to be on strike and the streets were full of different recyclables) I started to build the first sculptures.

I had changed my first idea, that of feeling like a plastic surgeon, now I am a psychologist who says that the supermodel is divine and that it is not necessary to change her beauty, but to understand where her strengths lie.

All these comparisons may seem stupid, but no, not at all! The work of an artist in an urban space must take into account that all of his interventions and all his changes and paths have effects, perhaps serious effects. The city, town, and environment should be treated with gentle, soft sounds, with as little as possible, but as much as necessary. That's exactly what doctors, surgeons and psychologists of the world are doing. In short, I can say that my patient Valparaíso gave me a good evaluation of the four interventions I did. Likewise, my patient influenced me and I evolved enormously in these four weeks.

I hope to change the perception of the inhabitants without changing the city itself - because Valparaíso is perfect as it is.



RADIOFRECUENCIAS

VANIA CARO CHILE

El relato cobró importancia como el sonido que me interesaba a la hora de buscar sonoridades. Entendiendo que quería conocer desde el habitar un territorio, me planteé la oralidad como un elemento decidor de esta territorialidad, no quería ser yo la autora de este conocimiento, sino que buscaba conocer desde lo que decide contarte un otro.

Acercarse a las personas e invitarlas a que contaran algo se volvió una tarea ardua, de a poco fue apareciendo un plano sonoro que se armaba sólo al caminar escuchando. Así aparece lo evidente; quienes más quieren conversar son los vendedores de la calle, pero más los hombres que las mujeres. Dueños de lanchas, pescadores y feriantes se vuelven aliados.

Luego de dos semanas llego a la Caleta Portales, más que historias de alta mar, los pescadores me cuentan relatos de su lucha en tierra. Basta con preguntar por historias para que llamen al “indicado”, una especie de elegido que no duda en disponer de un largo rato para pasar de cómo era la pesca en Concón antes de que llegara la contaminación hasta la vez aquella en que como protesta metieron un bote al Congreso.

Como un rumor me llega también la historia de la denominada “Población Obrera”, un edificio de calle Cordillera hacia arriba donado en 1898 para las familias de los trabajadores, un lugar difícil, que en el pasado y aún hoy un poco, fue altamente estigmatizado.

Voy, en el camino se me acerca gente para decir que arriba es peligroso, que mejor no vaya, y aunque sé cómo moverme por estos lugares, que también son los míos, entiendo y camino con cautela. Al llegar encuentro un gran portón

cerrado, espero a que salga alguien para entrar y una vez dentro me mandan donde la señora Leo, que es la que sabe (igual que con el pescador) y que, aunque se nota a leguas que no tiene ni una pizca de ganas de conversar conmigo, me cita para otro día y me manda de vuelta con la tarea de pensar bien qué le quiero preguntar.

Luego viene la idea de devolver estos relatos a la ciudad, y me centro para esto en la Plaza Echaurren, los vecinos. Un lugar que pude mirar y escuchar en todas sus relaciones desde la ventana de la casa de residencia, y al que durante varios de esos días me fui a sentar, simplemente para observar toda su extraña vida. Cada fin de semana, partiendo desde el viernes, se empiezan a escuchar cumbias viejas y boleros desde la plaza, mientras los hombres siguen ahí sentados, varios bien ebrios, otros esperando algo (supongo).

Allí está un hombre que observo hace días, vende colaciones en un carro al lado de la plaza y es quien, con su parlante y su generador, pone música para sus amigos. Me acerco y le cuento mi idea, le gusta y el día acordado aparece con un pendrive con los relatos recolectados para que suenen fuerte. Me cuenta que a veces le presta el parlante al cura del sector.

La idea de armar todo este juego tuvo que ver con el hecho de que el lenguaje constituye realidad y sociedad. Lo que decimos, nunca es gratuito, sino que tiene que ver con quiénes somos y desde qué lugar hablamos.

—

The story became important like the sound that interested me in the search for sounds. Understanding that I wanted to know a territory by inhabiting it, I considered oral tradition as a decisive element of this territoriality, I did not want to be the author of this knowledge, but wanted to learn on what someone else chooses to tell you.

Approaching people and inviting them to tell me something became an arduous task, little by little a sound plane appeared that took shape by merely walking and listening. Thus, the obvious manifests itself: those who most want to talk are street vendors, but mostly men not women. Boats owners, fishermen and stallholders become allies.

After two weeks I arrived at Caleta Portales: rather than stories of the high seas the fishermen tell me stories of their battles on land. It is enough to ask for stories for the "appropriate" one to be summoned, a kind of elected one who does not hesitate to take his time and tell me what fishing was like in Concón before the pollution arrived there, up to that time when, in a sign of protest, they took a boat inside the Congress building.

As a rumor I also learn about the so-called "Workers Settlement", a building up Cordillera Street donated in 1898 to the workers' families, a difficult place, which in the past and even today, is highly stigmatized.

I go to this place, on the way I meet people that tell me that further up it's dangerous, I better not go, and although I know how to move around these places, which are also mine, I understand and walk cautiously. When I arrive there I find a large closed gate, I wait for someone to come and once inside they send me to where Mrs. Leo, the one who knows (same as with the fishermen) and who, although it is pretty obvious that she has no desire of talking to me, tells me to come back some other day and sends me back with the task of thinking thoroughly on what I want to ask her.

Then comes the idea of returning these stories to the city, so I focus on Plaza Echaurren, the neighbors. A place I could watch and listen to in all its relationships from the window of the residency house, and which I visited several times in those days, simply to observe its strange life. Every weekend, starting from Friday, you could hear old cumbias and boleros coming from the square, while the men were still sitting there, several of them sufficiently drunk, others waiting, I guess, for something to happen.

There is a man I've been observing for days, he sells snacks in a cart next to the square and he is the one who, with his speaker and generator, provides music to his friends. I approach him and tell him my idea, he likes it and on the chosen day I'm there with a memory stick with the stories collected so that they can sound at full volume. He tells me that sometimes he lends the speaker to the priest of the area. The idea of putting together this game had to do with the fact that language constitutes reality and society. What we say, is never simple, but has to do with who we are and from where we speak.



EAR.LEADS

RAQUEL CASTRO PORTUGAL

Más de 10 años atrás, debido a un proyecto documental relacionado con la tradición oral, hice un viaje por Portugal grabando sonidos, imágenes y dibujos de niños. A partir de este viaje comencé a darme cuenta de cómo se inscribía el sonido en los lugares y comunidades que visitaba. En ese momento, todavía estaba lejos de saber que dedicaría la próxima década (y las que seguirían) a estas ideas.

Lo primero que noté fue que la forma en que conocía esos lugares estaba condicionada por mi propio conocimiento y enfoque al momento de la abstracción. Somos oyentes y productores de sonido en un proceso continuo de causa y efecto, y nos adaptamos al entorno sonoro a través de una arquitectura auditiva que está influenciada por nuestras convenciones y hábitos sociales.

Lo segundo, es que la mayoría de las veces nos sumergimos en una atmósfera acústica sin darnos cuenta. Si escuchamos un poco, inmediatamente notamos el zumbido de una u otra lámpara, el chirrido de las puertas, el crujido de los pasos, el susurro de los vecinos o el *zunzum* del tráfico, sonidos que a menudo pasan desapercibidos pero afectan la forma en que nos relacionamos con el mundo, nuestro estado mental, nuestras percepciones y nuestro comportamiento. A menudo estos sonidos son sólo un sonido, pero a veces lo que escuchamos se vuelve realmente significativo.

La tercera cosa que noté fue que a pesar de que el sonido es un parámetro relevante en la percepción humana, esta variable es a menudo descuidada por profesionales involucrados en la planificación, diseño y gestión de lugares. Se necesita un enfoque multidisciplinario que añada a los aspectos físicos las contribuciones de las ciencias sociales y humanas y ayude a establecer la relación entre un ambiente sano y la sociedad. Fue por estos hallazgos que

decidí dedicar el tiempo necesario para profundizar estos temas. Y fue en este contexto que conecté mi actividad como cineasta a este impulso. Postulé a una convocatoria abierta para residencias de investigación de Tsonami con el proyecto que forma parte de una serie documental que cubrirá diferentes temas del universo acústico que afectan nuestras vidas cotidianas a medida que entran en nuestros oídos.

El punto de partida es la caminata sonora, un método empírico para la identificación sónica de un paisaje y sus componentes en diferentes espacios. ¿Cómo suena una ciudad? ¿Cómo la escuchamos? ¿Cómo deberíamos escucharla? Es a través del diálogo transversal, interpolado por imágenes de sonido, que este documental tratará de responder preguntas tales como: ¿De qué manera nos afecta el sonido ambiental? ¿Cómo pueden las ciudades crecer de forma sostenible, integrando en su planificación variables acústicas, a menudo descuidadas por las disciplinas que dan forma a nuestras ciudades?

Las rutas del sonido actúan como desencadenantes de temas que amplían el campo de lo audible, integrando pensamientos y reflexiones que nos llevan a una comprensión del entorno acústico.

En Valparaíso hice caminatas sonoras, tomé notas de sonidos e imágenes y conversé con varias personas, incluyendo locales, expertos de diferentes campos de la investigación urbana y artistas sonoros que visitaban el festival, tratando de llegar a un retrato sónico de la ciudad y comprender la relación entre el espacio urbano y la identidad acústica de este lugar. Tuve un mes genial e intenso, escuchando y grabando este anfiteatro natural, con colinas abisales que amplifican los sonidos de fondo de esta ciudad portuaria, viva, salvaje e industrial. El mes culminó con la oportunidad de participar en Tsonami, uno de los Festivales de arte sonoro más inspiradores del mundo.

—

More than 10 years ago, because of a documentary project related to oral tradition that made me travel around Portugal recording sounds, images and children's drawings, I began to realize how sound was inscribed in the places where I passed by and in the collective unconscious of the communities I visited. At that time, I was still far from knowing that I would dedicate the next decade (and the ones that will follow it) to those thoughts.

The first thing I noticed was that the way I heard those places was conditioned by my own knowledge and approach at the time of abstraction. We are both listeners and sound producers in a continuous process of cause and effect, and we adjust ourselves to the sound environment through an aural architecture that is influenced by our social conventions and habits.

The second thing I realized was that most of the time we are immersed in an acoustic atmosphere without being aware of it. If we listen a little, we immediately notice the buzzing of one or another lamp, the squealing of doors, the creaking of footsteps, the whisper of neighbors, or the zunzum of traffic,

RESIDENCIAS DE INVESTIGACIÓN

sounds that often go unnoticed but affect the way we relate to the world, our state of mind, our perceptions, and our behavior. Often these sounds are just a sound, but sometimes what we hear becomes really meaningful.

The third thing I realized was that although sound is a relevant parameter in human perception, this variable is often neglected by professionals involved in the planning, design and management of places. A multidisciplinary approach is needed that adds to the physical aspects of sound the contributions of the social and human sciences and helps to establish a relationship between sound environment and society.

It was against these findings that I decided to allow myself the time needed to deepen these issues. And it was in this context that I connected my activity as a filmmaker to this urge. I applied to Tsunami open call for research residencies with the project that is part of a documentary series which will cover different themes of the acoustic universe that affect our daily lives as they enter our ears.

The starting point is the soundwalk, an empirical method for the sonic identification of a landscape and its components in different spaces. What does a city sound like? How do we listen to it? How should we be listening to it? It is through transverse dialogue, interpolated by sound images, that this documentary will try to answer questions such as: in what way does the ambient sound affect us? How can cities grow in a sustainable way, integrating in their planning acoustic variables, often neglected by the disciplines that shape our cities? What are the sounds that are inscribed in the daily life of the places most favorable to a certain idea of happiness?

The sound paths act as a trigger for themes that widen the field of the audible, integrating thoughts and reflections that carry us to an understanding of the acoustic environment.

In Valparaiso I made soundwalks, took notes of sounds and images and talked to several people, including locals, experts from different fields of urban research and sound artists visiting the festival, trying to reach a sonic portrait of the city and understand the relationship between the urban space and the acoustic identity of this place. I had a great and intense month, listening and recording this natural amphitheatre, with abyssal hills that amplify the background sounds, of this port city, alive, wild and industrial. The month culminated with the chance to participate in Tsunami, definitely one of the most inspiring sound art festivals in the world.



DERIVA SONORA POR VALPARAÍSO

JEYMER GAMBOA COSTA RICA

Mi proyecto de investigación consistió en realizar un registro sonoro de los bares antiguos de Valparaíso. Walter Benjamin escribió que el bar es la llave de cada ciudad: “alcanza como conocimiento geográfico y etnológico”. Con esta premisa en mente, me dediqué a recorrer las viejas cantinas ubicadas en los sectores El Almendral y El Puerto. Tomé fotos y registré audios de los bares La Sirenita, Nuevo Hollywood, El Rincón de Manuel, Parlamento Chico, Le Maison Doreé, Doris, Liberty, Lugo’s, La Asturiana e Imperio, entre otros. Todos estos lugares están ubicados en la zona denominada el plan (planicie costera entre la bahía y los cerros) y son colindantes con la infraestructura portuaria, comercial y político-administrativa de la ciudad. No encontré, en cambio, cantinas similares en los cerros y sus quebradas. En los bares visitados presté atención a las conversaciones, la música y los ruidos provenientes de la calle. También documenté algunas actividades específicas relacionadas con shows, música en vivo, lecturas poéticas y transmisiones deportivas. Las fuentes sonoras que predominan dentro de estos locales son humanas y tecnológicas o mecánicas. El sonido de la naturaleza queda prácticamente excluido de sus texturas sonoras. Podríamos decir que los ambientes sonoros dentro de estos locales forman parte de la identidad urbana de la ciudad y de una densa capa sonora (¿ruidosa?) conformada por el transporte público y las maquinarias portuarias y de construcción, así como los sonidos del movimiento comercial y turístico. Una de las fuentes que caracterizan a las viejas cantinas de Valparaíso son las máquinas tocadiscos (*wurlitzer*) en las que se escuchan principalmente baladas románticas y rock clásico, canciones que refuerzan la sensación de nostalgia y tiempo detenido que se percibe en estos lugares. Desde un punto de vista sociocultural, se aprecia la importancia del bar como espacio de encuentro y conversación.

Estas cantinas son frecuentadas por hombres mayores de cuarenta años que encuentran en estos espacios un lugar de refugio y pertenencia. Entre los temas recurrentes de sus charlas, que pude captar en mis grabaciones, se encuentran los siguientes: el gran incendio de 2014 en Valparaíso, la realidad política nacional (donde llama la atención la constante referencia a Pinochet y a hechos relacionados con la dictadura) y el fútbol (especialmente sobre el equipo Wanderers). También pude apreciar conversaciones con un tono más evocativo o anecdótico vinculadas a historias familiares, pero también a la transformación urbana –“cuando esto era puerto puerto”– y a los cambios en los rubros y costumbres de las propias cantinas, que en otras épocas funcionaban como *boîtes*. La sonoridad interior de estos locales presenta cierta uniformidad debido a la superposición y al acoplamiento de ruidos, voces y canciones. Por momentos, el sonido es excesivo, inestable, áspero y caótico. En la mayoría de los bares visitados hay un clima sórdido y de dejadez que también se manifiesta en sus ambientes sonoros.

My research project consisted in making a sound record of the old bars in Valparaíso. Walter Benjamin wrote that the bar is the key to every city: “it suffices as geographic and ethnological knowledge”. With this premise in mind, I went to visit the old canteens located in the El Almendral and El Puerto areas. I took photographs and recorded audios from La Sirenita, Nuevo Hollywood, El Rincón de Manuel, Parlamento Chico, Le Maison Doreé, Doris, Liberty, Lugo’s, La Asturiana and Imperio, among others. All these places are located in the area called the plan (coastal plain between the bay and the hills) and are adjacent to the port, the commercial and political-administrative infrastructure of the city. I did not find, however, similar canteens in the hills and their ravines. In the bars I visited I paid attention to the conversations, the music and the noises coming from the street. I also documented some specific activities related to shows, live music, poetic readings and sports broadcasts. The sound sources that predominate within these premises are human, technological or mechanical. The sound of nature is practically excluded from its sound textures. We could say that the sound environment within these premises is part of the urban identity of the city and a dense sound layer (noisy?) made up of public transport and port machinery and construction, as well as the sounds of commercial bustle and tourism. One of the characteristic sources of old canteens in Valparaíso is the jukebox or Wurlitzer, where mainly romantic ballads and classic rock is heard, songs that reinforce the sensation of nostalgia and time that is perceived in these

places. From a sociocultural point of view, one can appreciate the importance of the bar as a meeting place for conversation. These canteens are frequented by men over the age of forty who find in these spaces a place of refuge and belonging. Among the recurring themes of their conversations, which I could capture in my recordings, were the following: the great fire of 2014 in Valparaíso, the national political reality (where I'm struck by the constant reference to Pinochet and facts related to the dictatorship) and football (especially the Wanderers team). I was also able to listen to conversations with a more evocative or anecdotal tone linked to family stories, but also to urban transformation - "when this was a real port" - and the changes in styles and customs of the canteens themselves, which in the past served as *boîtes*. The interior sound of these places presents certain uniformity due to the superposition and coupling of noises, voices and songs. At times, the sound is excessive, unstable, harsh and chaotic. In most of the bars visited there is a sordid and slack climate that also manifests itself in its sound environments.





**SEÑALES ALEATORIAS:
RETROSPECTIVA DE ARTE
SONORO CHILENO**

'Señales Aleatorias' fue la exhibición colectiva de mayor alcance que se ha realizado en un festival Tsonami, y la segunda muestra retrospectiva de arte sonoro chileno realizada en el país (la primera fue 'Reverberancias' en el Museo de Bellas Artes de Santiago el 2005).

Realizada en la Galería de Artes Visuales del PCdV, y con curatoría de Fernando Godoy, Carol Illanes y Pablo Saavedra, la muestra se articuló a partir de una reflexión en torno a los diez años del Festival Tsonami y un ejercicio de mirada retrospectiva sobre el arte sonoro en Chile, su historia, orígenes, influencias, desarrollo, alcances y proyecciones. Este ejercicio llevó a la selección de once artistas y la creación de un archivo temporal que incluyó un mapa semántico sobre el desarrollo del arte sonoro nacional, un archivo sobre el proyecto Tsonami, un archivo audiovisual y de publicaciones nacionales, una obra del catálogo del festival y una estación de escucha del archivo Sonec.

La muestra partió desde la reflexión sobre el estatuto del arte sonoro chileno, con la complejidad asociada a lo que significa poder hablar de una historia. Así, la pregunta sobre el binomio arte sonoro dentro del contexto nacional –que denomina múltiples manifestaciones como paisaje sonoro, poesía sonora, música experimental, improvisación, radioarte, escultura sonora, instalaciones sonoras, acción y performance sonora, etc–, nos llevó a cuestionar una posible historia del arte sonoro en Chile y cómo esta práctica podría caracterizarse desde su individualidad en el contexto nacional, latinoamericano y mundial.

En particular la exhibición articuló tres registros que pueden darnos las claves de lectura de las obras: interrupción, traducción y abstracción. Interrupción del tipo interventiva en el caso de Valentina Villarroel + Camila Arzola; y del mecanismo en Julio Lamilla y Cristian Martínez. Traducción de algún lugar en la ciudad de Pía Sommer; entre elementos naturales y artificiales en Claudia González; y del habla en Rainer Krauser. Abstracciones de un sonido ejecutado y prolongado en Martín Kaulen y Sebastián Jatz, escenificado en Jorge Martínez y Rodrigo Toro, y activado por otros en Ana María Estrada. Así, la muestra ofrecía un marco de experiencias sonoras, todas con su estilo particular y esperando la curiosidad del visitante.

La muestra también presentaba un cuerpo de archivos e información disseminada que nos enfrentaba a datos de diversas prácticas sonoras en Chile. Este lugar permitió configurar una imagen de doble naturaleza (sala y archivo), donde ficción y documentación se escenificaron en torno a la pregunta por la historia del arte sonoro local.

—

'Random Signals' was the largest collective exhibition within the Tsonami Festival, and the second retrospective exhibition of Chilean sound art, being preceded by 'Reverberancias' at the Fine Arts Museum in Santiago in 2005.

Held at the Visual Arts Gallery in the PCdV, and curated by Fernando Godoy, Carol Illanes and Pablo Saavedra, the exhibition was articulated by a reflection on the ten years of the Tsonami Festival and by a retrospective look at sound art in Chile, its history, origins, influences, development, reaches and projections. This exercise led to the selection of eleven artists and the creation of a temporary archive that included a semantic map on the development of national sound art, an archive of the Tsonami project, an audiovisual and national publications archive, a work based on the festival's catalog and a listening station for the Sonec archive.

The exhibition started with a reflection on the status of Chilean sound art, with the complexity associated to talking about history. Thus, the question about the binomial sound art within our national context - which encompasses multiple manifestations like soundscape, sound poetry, experimental music, improvisation, radioart, sound sculpture, sound installations, action and sound performance, etc -, led us to question a possible history for sound art in Chile, and how this practice could be characterized in its individuality within the national, Latin American and global context.

Specifically, the exhibition articulated three registers that can give us a key for reading the works: interruption, translation and abstraction. Interruption in the form of intervention in the case of Valentina Villarroel + Camila Arzola; and as a mechanism in Julio Lamilla and Cristian Martínez. Translation of some place in the city in Pfa Sommer; as elements between natural and artificial in Claudia González; and as speech in Rainer Krauser. Abstractions of a produced and sustained sound in Martín Kaulen and Sebastián Jatz, staged in Jorge Martínez and Rodrigo Toro, and activated by others in Ana María Estrada. Thus, the exhibition offered a framework of sound experiences, all with their particular style awaiting the visitor's curiosity.

The exhibition also presented a body of archives and disseminated information that confronted us with data from various sound practices in Chile. This place enabled the configuration of a double-nature image (exhibition room and archive), where fiction and documentation were staged around the question about the history of local sound art.



THE WATER RESISTANCE'S LABORATORY TOBOGGANS (2012-16)

CLAUDIA GONZÁLEZ 1983

Toboggans es parte de una extensa investigación de la artista. Lo que se escuchaba eran los sonidos sintetizados a partir de la resistencia del agua en movimiento, donde la estructura de la obra distribuía una cantidad de agua (calculada según datos de agua lluvia en la ciudad de Valparaíso) por múltiples canales asociados a circuitos que generaban frecuencias específicas según niveles de resistividad del agua. Los materiales a su vez iban dejando rastro de esa traducción con el avance del tiempo.

Toboggans is part of an extensive research by the artist. What could be heard were the sounds synthesized from the resistance of moving water, where the structure of the work distributed a quantity of water (calculated according to rainwater data in the city of Valparaíso) by multiple channels associated with circuits that generated specific frequencies according to water resistance levels. The materials in turn were leaving traces of this translation with the passage of time.



CAPTCHA PIECE (VERSIÓN VALPARAÍSO) (2015-16)

REINER KRAUSE 1957

La voz y la repetición, como elementos que cruzan la obra de Krause, eran conjugados íntegramente en esta versión de *Captcha Piece*, donde asistimos a cuatro montajes de audio elaborados a partir de múltiples recortes en registros de habla, confrontados a un diseño visual estructurado en relación a su contenido.

*Voice and repetition, transversal elements in Krause's work, were integrally combined in this version of *Captcha Piece*, with four audio montages made from multiple cuts in speech registers, confronted with a structured visual design in relation to their content.*



CAJA DE RESONANCIA (2012-16)

ANA MARÍA ESTRADA 1980

Esta obra, derivada de una primera versión performática que amplificaba el sonido de los movimientos de la propia artista encerrada dentro de una gran caja de cartón, proponía una experiencia volcada al espectador, quien recibía estímulos sonoros a partir de su interacción con una estructura modular compuesta por siete cajas de cartón donde podía entrar, acostarse, esconderse o simplemente acercarse.

This work derived from a first performance version that amplified the sound of the artist's own movements enclosed in a large cardboard box, offering an experience to the viewers, who received sound stimuli from their interaction with a composite modular structure of seven cardboard boxes where they could enter, lie down, hide or just get close to.



SEGUIMIENTO CONTINUO DE INFINITOS PUNTOS... NO.7 (STANDSTILL) (2016)

SEBASTIÁN JATZ 1980

La obra se componía de un dispositivo anclado al cielo de la sala y de altura variable, donde el público podía ingresar solo la cabeza, encontrando un espacio ficticio conformado por infinitos de espejos y sonidos monótonos y repetitivos. Así, este pequeño volumen generaba la ilusión de entrar a un espacio amplio, aislado, extenso y templado, en un fuerte contrapunto con la sala donde se emplazaba. La obra correspondía a la serie de intervenciones públicas *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos*, donde a partir de los semitonos que completan la octava, se busca la formación de una línea, permitiendo la participación de cualquier ejecutante en la concentrada producción de un sonido suave, simple y objetivo.

*The work was composed of a device anchored to the sky of the room with variable height, where the audience could enter only with their heads, finding a fictitious space made up of infinite mirrors and monotonous and repetitive sounds. Thus this small volume generated the illusion of entering a wide, isolated, extensive and temperate space, in strong counterpoint to the room where it was located. The work corresponds to the series of public interventions *Seguimiento continuo de infinitos puntos*, where based on the semitones that form the octave, a line of sound is sought, allowing for the participation of any performer in the concentrated production of a soft, simple and objective sound.*



IS3: EJERCICIO 2C (2016)

MÓNICA BATE 1978

La obra operaba como una traducción de la actividad cerebral de la propia artista a partir de un examen de electroencefalografía. Esta era llevada a una partitura donde una cajita musical se encargaba de “leer” la actividad cerebral activando y desactivando una serie de luces led asociadas a las notas. En total la pieza se compuso de tres plintos con las cajitas musicales y las luces, en un contrapunto sonoro visual. El nombre de la obra proviene del juego fonético y casual de la palabra stress.

—

The work operated as a translation of the artist's own brain activity from an electroencephalography examination. This was taken to a score where a musical box was responsible for “reading” the brain activity, activating and deactivating a series of led lights associated with the tones. In all, the piece was composed of three plinths with musical boxes and lights, in a visual and sound counterpoint. The name of the piece comes from phonetics and a casual game for the Spanish word for stress.



CIRCUITOS PALPABLES EXTENDIDOS (2016)

JULIO LAMILLA 1981 Y CRISTIAN MARTÍNEZ 1977

Esta instalación, realizada junto a Cristian Martínez era un conjunto técnico inestable, donde la mutabilidad de circuitos distribuidos de forma precaria sobre un muro y unas cajas, investigaba el comportamiento maquinico sonoro. La obra era activada por las manos del espectador en contacto con los circuitos, generando interferencias y complejos resultados sonoros.

This installation was an unstable technical set, where the mutability of circuits distributed precariously on a wall and some boxes, investigated sonic mechanical behavior. The work was activated by the hands of the viewer touching the circuits, producing interferences and complex sonic outcomes.



SUELO HZ (2013-15)

PÍA SOMMER 1981

Esta obra, realizada en distintas ciudades, consiste en *frottages* de suelos de Valparaíso que son acompañados por el sonido ambiente registrado del lugar donde fueron elaborados. Con este material se compone un “libro de viaje” que invita a leer las texturas de un instante de ciudad a partir de fragmentos.

This work, carried out in different cities, consists in ‘frottages’ of the ground in Valparaíso that are accompanied by the recorded ambient sound of the place where they were produced. This material creates a “travel book” that invites you to read the textures of an instant of a city from its fragments.



JARDÍN MUSICÁNICO (2012)

JORGE MARTÍNEZ 1953

En esta versión de *Jardín Musicánico*, un entramado de tubos de pvc conectados a una caja central formaban figuras de gran volumen y presencia en la sala. Estos tubos, además de tener un importante valor escultórico, conducían y filtraban el sonido que se reproducía desde el centro de la escultura, donde se alojaba una serie de sonoridades producidas por síntesis digital. Así, se generaba una doble relación entre el audio y la materialidad que lo transportaba hasta el auditor.

In this version of Jardín Musicánico, a network of PVC tubes connected to a central box formed figures of great volume and presence in the room. These tubes, besides having an important sculptural value, were conducting and filtering the sound reproduced in the center of the sculpture, where a series of digitally synthesized sounds were housed. This generated a double relationship between the audio and the material that transported it to the listener.



SOSTENIDO (2016)

VALENTINA VILLAROEEL 1981 Y **CAMILA ARZOLA** 1989

Esta instalación está pensada desde la interacción con el espacio arquitectónico de la sala, y se compone por alambres tensados en cuyos extremos se ubican motores que los friccionan. De ellos se emite el sonido amplificado que se escucha producto de las infinitas repeticiones del momento vibratorio de las cuerdas, las que van perdiendo su tensión con el pasar del tiempo.

—

This installation was conceived on the interaction with the architectural space of the room, and is made of tensioned wires with motors on their ends rubbing them. They produce the amplified sound that is heard due to the infinite repetitions of the vibratory moment of the strings, which are losing their tension with the passage of time.



BATERÍA ANTIAÉREA (2012)

RODRIGO TORO 1990

La obra reiteraba un mismo objeto sonoro, un tambor de batería convertido a su vez en reflector de luz, el cual era contenedor del revoloteo de una mariposa muerta intervenida con motores que se alimentaban, con un panel solar, de la luz emitida. El resultado era una objetualidad ambivalente, en su síntesis tambor/reflector, que nos invitaba a concentrarnos en la sutileza de esta simulación.

The work reiterated the same sonic object, a drum turned into a light reflector, which was the container of the flutter of a dead butterfly operated with motors with a solar panel that fed on the light being emitted. The result was an ambivalent objectivity, in its synthesis drum/reflector, that invited us to concentrate on the subtlety of this simulation.



CICLOFONÍA (2012)

MARTÍN KAULEN 1988

La obra estaba compuesta por dos piezas sonoras interactivas, activadas por la presencia del espectador, que mezclaban escultura e instrumentos de cuerda. Estas generaban ciclos de sonido basados en la repetición de notas de un acorde específico, que en su encuentro y desencuentro dan, sin embargo, la impresión de aleatoriedad.

—

The work was composed of two interactive sound pieces, activated by the presence of the viewer, which combined sculpture and string instruments. These generated sound cycles based on the repetition of tones in a specific chord, which in their connection and disconnection gave, however, the impression of randomness.

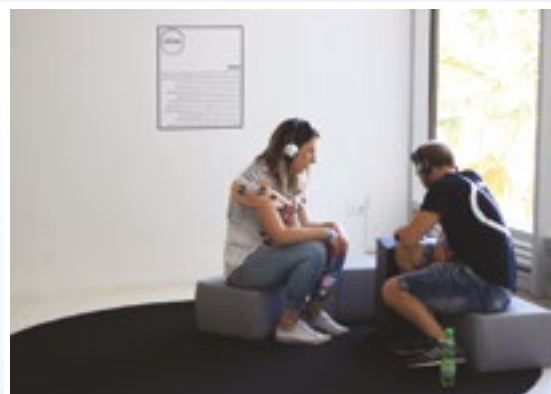


ARCHIVO

Junto a las 11 obras, la muestra incluyó un espacio de archivo conformado por una infografía/radiografía del arte sonoro en Chile, junto a un espacio de documentación sobre Tsonami Arte Sonoro. También se montó un espacio audiovisual y se realizó la exhibición de una obra del catálogo Tsonami, junto a una sección de libros y publicaciones sobre arte sonoro chileno. Paralelamente se mantuvo activa una estación de escucha del proyecto Sonec, sonoteca de arte sonoro y música experimental chilena.

—

Alongside the eleven works, the exhibition included an archive space made up of an infographic/X-ray of sound art in Chile, along with a documentation space on Tsonami Arte Sonoro. There was also an audiovisual space and an exhibition of the Tsonami catalog, along with a section of books and publications on Chilean sound art. At the same time, there was a listening station for the Sonec project, a sound archive on Chilean sound art and experimental music.



AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

En estos diez años queremos agradecer a todas las organizaciones, instituciones y personas que han confiado en este proyecto, por su fundamental aporte en el proceso de vida y desarrollo de Tsonami.

Agradecemos especialmente al Consejo de la Cultura y las Artes y su Área de Nuevos Medios por financiar este libro-memoria y por confiar, apoyar y financiar Festival Tsonami desde el año 2011. Agradecemos al Goethe Institut, el Centro Cultural de España, la Embajada de Austria, el British Council, El Instituto Francés de Cultura y Pro Helvetia por el continuo apoyo a través de los años.

También al Parque Cultural de Valparaíso, que desde su inicio el año 2011 ha apoyado con fuerza el proyecto. A Gálvez Inc., Áncora 517, Worm Gallery, Radio Valentín Letelier, Sala Puntángeles, CasaPlan, Casa Nekoe, La Posada de María, Hotel Montealegre y Fauna.

Agradecemos también a todas las personas que han sido parte del equipo y desinteresadamente han dado lo mejor de sí: Rodrigo Ríos Zunino, Cynthia Conrads, Cecile Morel, Claudio Pérez, Claudia Dupré, Frank Millard, Rodrigo Quiroz, Pia Michelle, Edison Valenzuela, Thea Bessonneau, Alejandro Pérez, Catalina Blanco, Bárbara y Paula Asenjo, Nicolás Soria, Cristina Olguín, Rodrigo Acevedo, Alejandro Parrao, Maceteros, Tania Muñoz, Ricardo Lira, Ernesto Muñoz, Francisco Pereira, Andrés Rivera y Paul Hernández.

We want to thank all the organizations, institutions and people who have trusted in this project, for their fundamental contribution in the life and development of Tsonami.

We especially thank the National Council for Culture and Arts and the New Media Área for funding this book, and also for the trust, support and funding of Tsonami Festival since 2011. Thanks to the Goethe Institute, the Cultural Center of Spain, the Austrian Embassy, the British Council, the French Institute of Culture and Pro Helvetia for their permanent support throughout the years.

Thanks also to Parque Cultural de Valparaíso, which has strongly supported this project since its beginning. To Gálvez Inc., Áncora 517, Worm Gallery, Valentín Letelier Radio, Puntángeles Gallery, CasaPlan, Casa Nekoe, La Posada de María, Hotel Montealegre and Fauna.

We also thank to all the people that have been part of the team and given, generously, the best of themselves: Rodrigo Ríos Zunino, Cynthia Conrads, Cecile Morel, Claudio Pérez, Claudia Dupré, Frank Millard, Rodrigo Quiroz, Pia Michelle, Edison Valenzuela, Thea Bessonneau, Alejandro Pérez, Catalina Blanco, Bárbara y Paula Asenjo, Nicolás Soria, Cristina Olguín, Rodrigo Acevedo, Alejandro Parrao, Maceteros, Tania Muñoz, Ricardo Lira, Ernesto Muñoz, Francisco Pereira, Andrés Rivera y Paul Hernández.

CRÉDITOS

CREDITS

MEMORIA 10 AÑOS

Editores

Fernando Godoy, Cristian Galarce

Colaboración editorial

Leonora López

Diseño gráfico

Javier Bustos

Asesoría gráfica y gestión de imprenta

Javier Olguín

Fotos

Nelson Campos, Rodrigo Ríos, Pablo Saavedra, Carlos Ormazabal, Rens Veninga

Traducción

Sebastián Jatz

Impresión

GSR

Primera Edición:

500 ejemplares

Noviembre 2017, Valparaíso, Chile

Tsunami Ediciones, TE01

ISBN: 978-956-393-196-9

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



Contacto: artesonoro@tsunami.cl

www.tsunami.cl

EQUIPO TSONAMI ARTE SONORO

El Equipo Tsunami actualmente lo componen:

Dirección

Fernando Godoy Monsalve

Producción general

Paola Ruz

Producción Logística Festival

Camila Garrido

Producción Técnica Festival

Alejandro da Silva

Producción Técnica Festival y asistencia dirección

Esteban Agosin

Encargado Residencias

Pablo Saavedra

Diseño Gráfico

Javier Bustos

Fotografía

Nelson Campos

Comunicaciones

Medium Comunicaciones

Encargada Redes Sociales

Isabella Galaz

Programador Radio Tsunami

Michel Poblete

Encargado Revista Aural

Samuel Toro

Encargado Área Editorial

Cristian Galarce

Registro Audiovisual Festival

Carlos Lertora

FINANCIA



Región de Valparaíso
Convocatoria 2016

ALIADOS



PARQUE CULTURAL
VALPARAÍSO

ALIADOS INTERNACIONALES



AUSPICIARON EL FESTIVAL 2016



COLABORARON EN EL FESTIVAL 2016



DIFUNDE



MEDIAPARTNERS



**DOCUMENTAL
TSONAMI 10 AÑOS**

Del realizador Carlos Lértora



**OBRAS RADIALES
FESTIVAL TSONAMI 2016**



DISPONIBLE DESDE MARZO 2018

ISBN: 978-956-393-196-9



FINANCIA



**Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes**

Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural
y las Artes
FONDART

Gobierno de Chile

Región de Valparaíso
Convocatoria 2016