

[kilometrópolis]

RadioAudiorevisto

21

kilometrópolis. El proyecto

Para el N° 2 de RRR convocamos a los creadores sonoros, tanto del área de las artes plásticas como de la música (electroacústica, improvisada) y de la poesía (sonora) a contribuir con sonidos y reflexiones sobre el tema de la condición sonora de Santiago. Con este tema RRR_2 se vincula con el concepto del paisaje sonoro (*soundscape*), término introducido en la discusión y producción estética en los años 60 del siglo pasado por el compositor canadiense Murray Schafer. Su concepto de la “ecología acústica” partió de un análisis de la sonoridad de las grandes urbes, reflexionando los efectos de la contaminación acústica en sus habitantes, tanto como el problema de salud como la imposibilidad de identificación con su entorno y por otro lado, la necesidad del ser humano y especialmente del habitante urbano en tener una sonoridad rica en estímulos, un entorno sonoro “*high fidelity*”, que para Schafer significa una sonósfera singular con matices y profundidad.

Otro referente para *kilometrópolis* es el concepto de “atmósfera” de Gernot Böhme y las reflexiones sobre el paisaje (urbano) de Martin Seel, ambos filósofos que intervienen actualmente en la discusión estética. En ambos casos se destaca la relación del sujeto singular con su entorno. RRR_2 entonces se basa en los “puntos de escucha” de cada participantes para poder representar algo como paisaje sonoro de Santiago, permitiendo tener una catastro del Santiago del 2010 como punto de contraste con el tricentenario.

El proyecto *kilometrópolis* fue seleccionado para participar en la exposición SCL 2110, que “es un evento en el que confluye arquitectura, arte y performance, y que se plantea como una instancia para repensar nuestro entorno urbano de cara al tricentenario. SCL2110 se ubica en medio de la Trienal de Arte (2009) y la Bienal de Arquitectura (2010), con la esperanza de tender un puente entre ambas instancias, mirando hacia un futuro donde las disciplinas se acerquen a la inclusividad propia del territorio de performance.”¹

La invitación a una exposición significa un cambio de formato: RRR_2 como revista se lanza en el transcurso de la exposición en el MAC. El formato es de CD de audio en una caja de DVD con folleto, tanto como se ha planteado al principio (aunque ahora son 2 CDs en vez de uno). Los tracks que llegaron están incorporados sin cambios (salvo de ajuste de volumen) en un “*kilotrack*” de 80 minutos. El orden de los tracks es al azar, tanto como iTunes los ordenó automáticamente con su opción de “reproducción aleatoria”. El resultado se puede escuchar en el CD_A.

Pero además se presentan los sonidos en formato de instalación, o sea, espacializadas en una de sus salas, que significa una remezcla de los archivos a cuatro pistas de audio separadas. Esta instalación sonora está acompañada de textos: citas de Böhme y Seel sobre sus conceptos de atmósfera y paisaje que también se encuentran impresas en esta revista. Como el sonido no tiene marco como una imagen estática o un video, esto se relaciona con (envuelve) los proyectos arquitectónicos de la misma sala. *kilometrópolis* ya no es autónomo, su escucha está condicionado por la vecindad de las propuestas visuales.

En el contexto SCL 2110, *kilometrópolis* tiene un tercer formato, que no solamente se relaciona con los demás proyectos de la sala, sino con la exposición en su totalidad y el edificio que

la alberga. Los tracks participantes fueron reproducidos por parlantes en diferentes ubicaciones del MAC. Así los sonidos se “impregnaron” de las características acústicas del Museo, cuando se grababan de nuevo con un par de micrófonos binaurales, ubicados en los canales auditivos de los oídos externos de una persona en movimiento por el Museo.

En la reproducción por audífonos las grabaciones binaurales proporcionan al oyente una espacialidad del sonido, que permite escuchar los sonidos urbanos no cerca de su oreja o entre medio de ellas como en una reproducción de estéreo habitual. Los sonidos se ubican a distancia, en direcciones perceptibles (adelante, atrás, de los lados), y —si se escucha en el Museo— en las salas mismas.

Desde la página web de SCL 2110 (y por supuesto también desde www.radoruido.net) se pueden bajar las grabaciones binaurales de *kilométrópolis*, cagarlo a su mp3 y visitar la exposición con audífonos puestos. Así *kilométrópolis* se transforma en un paisaje sonoro permanente que se superpone a toda la exposición, siempre y cuando el espectador lo desee. Al contrario del formato instalativo, aquí la presencia sonora depende de la decisión de cada espectador / oyente.²

Las grabaciones binaurales en formato wav se pueden escuchar en el CD_B, donde el orden ya no es aleatorio, sino con criterios de composición de espacialidades y dinámica. Por la misma razón, tanto en el CD_B como en los páginas web para descargar, *kilométrópolis* no es un track único, sino son 3 tracks de aprox. 26 minutos c/u. Eso permite al espectador hacer recorridos por la exposición con diferentes superposiciones de paisaje urbano. RK

¹ www.scl2110.cl/

² Compare otro proyecto binaural: CASTAÑEDA, Leonor (Ed.). *Audioguías. Experiencias colaterales para espacios expositivos*. Santiago de Chile: Exponauta, 2010. También: www.exponauta.cl/audioguías

Kilométrópolis

RRR_2

Estimadas creadoras sonoras,
estimados creadores sonoros.

Les invitamos a participar en el segundo número de nuestra revista RRR (RadioRuidoRevista), que tendrá el título “Kilométrópolis” y el contenido la **sonoridad de Santiago**. Si les interesa este tema nos gustaría que contribuyan con un audio-track (en wav) con sonidos (o un sonido) que les parece especial o típico de Santiago y quizás se diferencie de otras ciudades. De estos tracks se montará un **kilotrack de 80 minutos** corrido (sin pausas) que debe reflejar una escucha atenta sin principio ni fin de esta ciudad desbordada. Este kilotrack será el material sonoro de la revista (soporte CD).

En la carátula aparecerán los créditos exactos de cada aporte. También recibimos con gusto reflexiones escritas (personales, críticas, teóricas, filsoóficas, poéticas, etc.) sobre Santiago y su sonoridad o el paisaje sonoro urbano en general, textos que publicaremos en la parte papel de la revista.

La fecha límite de las entregas es el **24 de diciembre**. (Como RRR es una revista autofinanciada y autoproducida no podemos pagar honorarios, pero Uds. recibirán gratis 2 ejemplares de la revista y nos quedan todavía algunos ejemplares del primer número, que podemos facilitar.)

Espero que se animen y nos contesten al e-mail rrrevista@gmail.com, al teléfono (02) 492 78 57 o celular 97 55 54 39 (ambos Rainer Krause), para ponerse de acuerdo sobre las entregas o cualquier pregunta.

El paisaje urbano como objeto estético

kilométrópolis fue una convocatoria abierta a todas las personas que trabajan con sonido a contribuir a la creación de un “paisaje sonoro” de Santiago de Chile. El término “paisaje sonoro”, en inglés *soundscape*, fue creado en los años 60 del siglo pasado por el compositor canadiense Ray Murray Schafer, apoyándose en el término *landscape*, paisaje. Al principio el paisaje sonoro se entendió como parte de la música, pues

“paisaje no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura.”¹ Pero aunque el entorno no es en sí un paisaje, con la misma palabra sí se nombra el entorno percibido de una cierta manera: “es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje.”²

Esta ambivalencia del término, tanto producto artístico como objeto de percepción, se refleja en los aportes recibidos. En parte son grabaciones de campo que documentan una cierta sonoridad en un momento y en un lugar de Santiago, producto de un interés en la sonoridad misma o en su función simbólica. Por otro lado hay montajes de diferentes sonidos con el objetivo de construir una composición sonora, un objeto artístico. Además el entorno mismo puede ser objeto de manipulación artística, esforzando la percepción a las calidades estéticas del entorno: en vez de sonidos extraídos del entorno urbano, sonidos introducidos en él a través de una acción. Y por fin hay traducciones de la sonoridad urbana al medio del lenguaje, tanto reflexiva, poética como onomatopéyica.

Cada una de estas estrategias tiene su fundamento e historia en el arte, que debe tenerse presente cuando se escucha *kilométrópolis* en su totalidad. Elaborado con los aportes de más de veinte creadores, *kilométrópolis* es algo como un meta-paisaje, un paisaje sobre paisajes. Mientras el montaje en su conjunto tiene un autor, los fragmentos singulares tienen varias, con diferentes escuchas acerca del paisaje. Al meta-autor se le escapa el control sobre los detalles, - no solamente respecto del “que” fue grabado, sino también del “cómo” fue grabado, su calidad técnica. Este indeterminismo hay que aceptar, queda solamente diseñar las vecindades, qué sonido linda con cuál otro.

¹ MADERUELO, Javier. “Paisaje: un término artístico”. En: MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007. p.12.

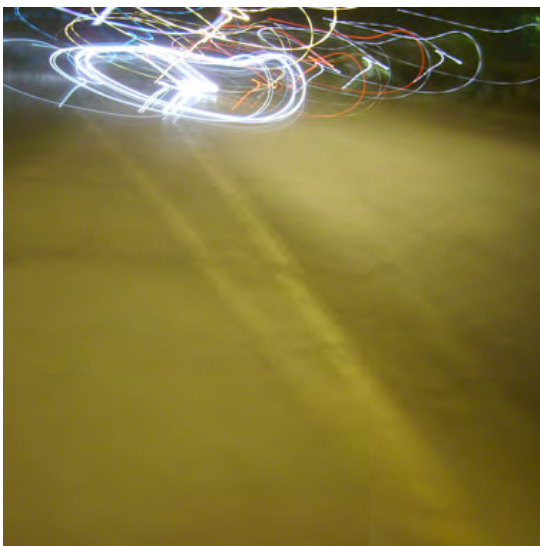
² *Idem*, p. 14.

El paisaje como composición musical

En 1973 Murray Schafer publicó *The Vancouver Soundscape*, una recopilación de sonidos grabados del entorno (urbano y natural) de Vancouver, montados de tal forma que deberían “mostrar” –hacer perceptible– el carácter sonoro singular de esta ciudad. El montaje de los sonidos, la intención de representar, significa el acto de “componer” el sonido. Para él, entonces, un paisaje sonoro es la composición de un entorno sonoro. Este concepto entiende el paisaje como un arreglo del artista, donde él es dueño de los elementos singulares del paisaje y los mueve según su interés conceptual. El paisaje es entonces un artificio compuesto, que guarda relaciones de semejanza con un entorno real.

Desde entonces surgieron otros compositores y recolectores de sonido que hicieron el trabajo de transformar la sonoridad de una ciudad en paisaje. En 1984 Pierre Henry creó *La Ville. Die Stadt* para la Radioemisora de Alemania Occidental WDR donde se manifiesta claramente el carácter musical de esta composición.

“Si el tema de su composición se llama *La Ville. La Ciudad*, y eso es París, entonces no quiere entregar una documentación acústica de la ciudad, quiere nuevamente crearla y reconstruirla en el medio de su procedimiento musical. [...] No se [la] escucha como en un collage de sonidos originales, que capta el curso de un acontecimiento sonoro y la une con semejantes acontecimientos, sino como en una pieza musical que consiste de material sonoro convencional. [...] Las secuencias de la pieza de Henry y sus cursos tienen formalmente un peso propio. En esto se refleja la intención del autor-compositor. El quiere crear algo que antes todavía no existía. La realidad de la ciudad audible no debe ser guardado por sí mismo, ella se realiza recién en los principios organizacionales de la composición, según los cuales se emplean los elementos singulares, extraídos de la acústica de la ciudad.”³



³ HEISSENBÜTTEL, Helmut. [s.t.]. EN: HENRY, Pierre. *La Ville. Die Stadt. Metropolis Paris*. Folleto del CD del mismo nombre. Mainz (Alemania): Wergo Schallplatten, 1994. p. 13.

El paisaje como objeto de percepción estética

Al contrario, el filósofo Martin Seel entiende el paisaje no como el resultado de una producción estética sino como un proceso de percepción estética en un espacio, con características propias y diferentes de otros espacios. El paisaje existe en esta percepción estética; sin ella, solamente queda el entorno.⁴

A diferencia de otras manifestaciones de percepción estética, en un paisaje no nos encontramos frente a uno o más objetos, sino dentro de un mismo espacio con esos objetos. El paisaje además no es estático: por un lado, el espectador puede moverse en él y así se cambian las vistas y perspectivas, y, por otro, en él siempre hay movimiento, por lo menos de la luz, del sonido, pero también de los objetos mismos. El paisaje entonces se constituye como experiencia de ser involucrado en un espacio de acontecimiento.

Paisaje también es un asunto de dimensión. Un paisaje empieza donde el sujeto involucrado no puede definir sus medidas. El espacio de un paisaje no tiene márgenes ni límites, termina recién en el horizonte, donde se difuminan los contornos, formas y márgenes de los objetos. Recién con la apertura hacia el horizonte el espacio se transforma en paisaje.

Esta apertura del paisaje no se reduce sólo a su ámbito espacial ni a su acontecimiento temporal. Todo lo que aquí se encuentra y sucede no solamente sobrepasa la percepción simultánea, sino también las posibilidades de comprensión y explicación. Como el paisaje se escapa de una visión general del conjunto, tanto espacial como temporalmente, así también se escapa de un entendimiento cognitivo de su conjunto. La experiencia del paisaje consiste entonces en un “abrirse” a algo, a un acontecimiento, que no se puede resolver práctica ni cognitivamente. Un paisaje no se trata de entender.

Estas características son válidas tanto para el paisaje natural como para el paisaje urbano, entendiendo el último como el entorno de la ciudad que se abre visualmente a la lejanía o cuando esta lejanía se hace presente a través de sonidos u olores. Así, el paisaje urbano se despliega cuando su espacio no se puede estructurar completamente en la percepción de sus elementos.

Para un artista que entiende de esta manera el paisaje sonoro (urbano), la estrategia puede ser entonces producir una situación en la cual el oyente presta especial atención a los sonidos que ya están presente en el entorno. La creación de estas situaciones puede ser muy sencilla. En 1966 el músico Max Neuhaus invitó a un grupo de personas a un lugar de la ciudad de Nueva York, timbró la mano de cada uno de los participantes con la palabra *Listen* y caminó con ellos un recorrido pre-elegido, rico en distintos



⁴ SEEL, Martin. “Ästhetik und Aisthetik”. En su: *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1249). pp. 36-69.

sonidos urbanos. En 1996 el artista Akio Suzuki marcó con un *stencil* numerosos puntos en veredas, plazas y calles de la ciudad de Berlín, que mostró un híbrido entre un par de orejas y huellas de zapatos. Cualquiera transeúnte estaba invitado ponerse en el lugar de la escucha y prestar atención a la sonoridad del lugar.

Más específicas son las instrucciones para los *soundwalks* de Hildegard Westerkamp:

Comienza escuchando los sonidos de tu cuerpo mientras te mueves. Están próximos a ti y establecen tu primer diálogo con el entorno [...] Intenta moverte sin hacer ningún sonido. ¿Es posible? ¿Cuál es el sonido más silencioso de tu cuerpo? [...] Aparta tus oídos de los sonidos que produces y escucha los sonidos cercanos. ¿Qué escuchas? ¿Qué más escuchas? Más gente, sonidos naturales, sonidos mecánicos [...] ¿Puedes identificar ritmos interesantes, golpes regulares, el tono más agudo y el más grave? [...] ¿Cuáles son las fuentes que producen los distintos sonidos? [...] Aparta tus oídos de esos sonidos y escucha más allá, en la distancia [...] Por ahora has aislado los sonidos unos de otros y los reconoces como entidades individuales [...] reúnelos y escúchalos como si estuvieras escuchando una composición musical interpretada por diferentes instrumentos [...]”⁵

Aunque aquí también hay una clara referencia con la composición musical, esta composición no está realizada por un autor diferente al oyente, sino es él que compone a través de su disposición de enfrentarse con el entorno sonoro en forma estética, incluso siendo corporalmente parte de este entorno a través de los propios sonidos.

La intervención en el paisaje

Mientras en el *soundwalk* los sonidos provocados por el propio cuerpo moviéndose en el entorno están aceptados como parte íntegra de la experiencia de escucha, no se los entienden como intervención del paisaje sonoro, aunque en rigor la propia presencia cambia no solamente la percepción sino el entorno propiamente tal. Una gran cantidad de artistas sonoros trabajan justamente con la intervención, con el cambio del entorno sonoro con la intención de provocar situaciones de sensibilización por la sonidos habituales del lugar.

Poco sonido -y generalmente es solamente muy poco más audible que los sonidos corporales- es lo que Rolf Julius usa en sus intervenciones en el entorno. Con equipos *low-tech* implanta sonidos de bajo y muy bajo volumen en lugares dentro y fuera de la ciudad, sonidos especialmente creados para estos lugares, frecuentemente para condiciones climáticas o temporales definidas. En 1982 realizó la intervención “Concierto para un lago congelado” en un parque de Berlín. Los sonidos débiles emitidos por pequeños parlantes a la orilla del lago congelado invitaron al poco público acercarse a ellos sobre la resbalosa superficie, para escuchar los fríos tonos de la música y a través de ellos el entorno sonoro del parque y el ruido de la ciudad. Julius logra un sutil cambio de la “atmósfera” del lugar, pero ese cambio se deja percibir conscientemente.

⁵ WESTERKAMP, Hildegard. “Soundwalking”. En: Sound Heritage, Volumen III número 4, Victoria B.C., 1974, pp. 18-27. Cit. y trad. en: LÓPEZ RODRÍGUEZ, Juan-Gil. “Soundwalking. Del paseo sonoro «in-situ» a la escucha aumentada”. En línea: <http://www.unruideosecreto.net/texto-soundwalking/> (consulta: 06-02-2010).

“En la percepción de la atmósfera experimento, en qué tipo de entorno me encuentro. Esta percepción entonces tiene dos lados: de un lado el entorno que “emite” una calidad atmosférica, al otro lado yo participando con mi estado de ánimo en esta atmósfera y a percibirme que ahora estoy aquí. Así la percepción mediante el estado de ánimo es presencia perceptible. Al revés, las atmósferas son maneras en las cuales cosas y entornos se presentan.”⁶

Visto de este modo, las atmósferas integran al sujeto en el entorno de tal forma, que el lugar nos afecta positivo o negativo, pero no nos deja indiferente.

El paisaje urbano es un paisaje poblado

En el paisaje urbano no solamente nos movemos entre su gran cantidad de objetos, sino al mismo tiempo entre una gran cantidad de sujetos, los cuales nos transforman a su vez en objetos de su experiencia de paisaje. En el espacio estético de la ciudad no solamente estamos expuestos a una interacción fenomenal inabarcable, sino que también a una interacción personal inabarcable;⁷ aunque se trate de una interacción indirecta, no direccional. Esta forma discreta de interacción recién nos posibilita la percepción estética del entorno urbano.

No obstante somos parte del poblado de la ciudad y su paisaje. Así también nos comunicamos en ella y esa comunicación forma parte de su sonoridad. La voz humana es entonces elemento paisajístico que puede caracterizar una ciudad. En Santiago uno al otro se habla en forma y contenido diferente que en el campo, en Buenos Aires o en Tokio.

Además, como el lenguaje es nuestra herramienta y medio de reflexión, podemos opinar, reflexionar sobre el paisaje y traducir al lenguaje lo que vemos u oímos. Un ejemplo para este tipo de trabajos sonoros es *City* de Julian Opie.

“Cuatro personas recorren Londres en un auto y detallan lo que ven al margen de la calle, cada ocupante se hace cargo de una tarea: uno describe a la gente, otro las casas que se van pasando, otro tiene que leer las inscripciones de los letreros, el último tiene que nombrar los tipos de autos. Es un complejo campo de percepción que se presenta visualmente al locutor y que tiene que traducir lingüísticamente. Como oyente uno está confrontado con esto que hay que descifrar este matorral de habla.”⁸

⁶ BÖHME, Gernot. *Atmosphäre*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. p. 96.

⁷ SEEL, Martin. *op. cit.* p. 68.

⁸ KURJAKOVIC, Daniel & BAETCKE Franziska. “Produktion, Rezeption, Haltung und Existenz”. En: KURJAKOVIC, Daniel & LOHSE, Sebastian. *Other rooms, other voices. Audio works by artists*. Zurich: Memory/Cage Editions, 1999. p. 25.

Este matorral de frases y palabras ya es -por su forma compleja- una imagen del matorral del paisaje urbano. Independientemente que en detalle las palabras describen, el trabajo es una traducción de los estímulos visuales a una estructura lingüística.

Santiago de Chile, ¿un paisaje sonoro singular?

En Internet ya existen numerosas páginas que ofrecen paisaje sonoros de ciudades y regiones de distintas partes del mundo.⁹ También aquí las grabaciones son de diferentes autores, con diferentes intereses, técnicas, conocimientos. No obstante estas páginas funcionan mas bien como documentación, los sonidos están separados uno del otro en diferentes archivos, no están relacionados entre sí, sino con ubicaciones en mapas o con imágenes. En el sentido estricto, aquí no se forman paisajes, pues los detalles del entorno están controlados.

Kilometrópolis no es un archivo y tampoco tiene el afán de documentar Santiago “tal como es”. Como sostiene M. Seel, un paisaje siempre depende del sujeto que lo percibe de una manera especial. Por eso, las contribuciones al paisaje sonoro colectivo, o mejor dicho intersubjetivo, no se ajustan exactamente en unos de los conceptos descritos anteriormente, pero tampoco simplemente “documentan” un lugar o acontecimiento típico. Es principalmente la tensión entre la calidad sonora propiamente tal y que representa en el contexto de la ciudad. De aquí también la diferencia con la música electroacústica o la música concreta: tanto en el *kilotrack* de *kilometrópolis* como en los tracks particulares, especialmente en los tracks compuestos, no importa tanto las relaciones internas entre los diferentes sonidos, sino mas la relación que establecen estos sonidos con su causa de origen, su fuente sonora. El asunto aquí es la relación entre el sonido como sensación estética y su descripción de una realidad extraestética.

Cabe preguntar que *kilometrópolis* describe: si el paisaje urbano sonoro capitalino se diferencia de otras tantas ciudades o más bien su característica es de ser una del montón. Escuchando el conjunto de los tracks, llama la atención que varios participantes usaron el sonido del metro como algo propio de Santiago. Su rica y muy variada sonoridad parece atraer la escucha consciente. Por otro lado, prácticamente no hay sonidos de la periferia de Santiago, de las poblaciones. Muy probable que este fenómeno tiene su causa social: los participantes de *kilometrópolis* no pertenecen a los sectores marginados de la sociedad y no se mueven en las poblaciones lejos del centro. Y al final se nota claramente la falta de sonidos naturales. Aunque hay sectores en Santiago donde de vez en cuando se puede escuchar unos pájaros, la falta de áreas verdes -con un nivel de ruido urbano suficientemente reducido para escuchar los generalmente débiles sonidos naturales- es notoria. Santiago se escucha como una ciudad ruidosa de tránsito, construcción y segregación social.

⁹ Por ejemplo: www.sonidosderosario.com.ar, www.escoitar.org

El espacio de un paisaje está dado, como casi todo espacio, junto con una diversidad de objetos en ese espacio. Más para la experiencia de un espacio como paisaje, lo central no es el hallarse objetos aislados o conjuntados fenoménicamente unos frente a otros, sino más bien la experiencia, lo que quiere decir el estar en medio de esos objetos: en la cercanía y la lejanía, en la presencia opresora o liberadora, elocuente o muda, de los mismos.

Pues el paisaje de la ciudad sólo puede desplegarse allí donde su organización, bella o fea, termina, donde se ha acabado (también) su amenidad, donde el espacio que ocupa no puede cuidarlo (en su totalidad): donde una parte de su dominio sobre el espacio cesa: donde deja formarse espacio sin poder o querer disponer de él. El paisaje de la ciudad se

despliega sólo allí donde su espacio no pueden coordinarlo completamente las cosas y los materiales de la ciudad -sus edificios, vías, parques y plazas, marcas comerciales, etcétera-. (...)

Pero en el espacio estético de una ciudad no estamos expuestos sólo a una interacción fenomenal inabarcable, sino también a una interacción personal igualmente inabarcable. (...) La 'interacción personal' en el espacio de la ciudad no consiste en que todo el mundo se trate con familiaridad. Al contrario: todo el mundo se trata, si todo va bien, con la mayor indiferencia posible.

Esta forma reservada de trato nos mantiene libres y nos deja tiempo para participar en el teatro, que no necesita escenificación, de una ciudad poblada por muchos.

Citas de: SEEL, Martín. "Espacios de tiempo del paisaje y del arte."

En: MADERUELO, Javier. Paisaje y arte. Madrid: Abada, 2007. pp. 38, 42, 43.

Trad.: J. Chamorro.

El arte sonoro y la conciencia auditiva popular

El sonido es la perturbación mecánica de un medio provocada por un elemento en vibración. Su presencia está sujeta a la existencia de un medio, como lo es el aire dentro de las atmósferas planetarias. La luz es la compleja radiación electromagnética provocada por un fotón, existe a través de todo el universo incluyendo todo lo que hay en él. El sonido es la extensión ubicua de sucesos que informan útilmente su presencia a los seres vivos. La luz constituye la contraparte visual del poder vital del calor, está relacionada con la creación del cosmos y la concepción de la vida.

Me es irresistible evaluar la jerarquía de estos dos medios universales, la relevancia cósmica de la luz por sobre la planetaria del sonido. Es por esto que parece coherente que los humanos estemos condicionados físicamente a este orden, naturalmente establecidos a privilegiar las formas más que los eventos, las imágenes más que los sonidos. Sin embargo, es más aceptado que esta disposición se adapte de acuerdo a una tendencia cultural a través del tiempo. Desde el renacimiento hasta nuestros días la visión ha sido el campo privilegiado en la percepción y gracias al desarrollo de la industria, el abuso de las tecnologías (tanto de la información como de la comunicación), este favoritismo se sigue enriqueciendo.

El mundo está siendo enseñado y representado primordialmente en imágenes, las cuales imponen y atraen nuestro centro de atención consciente por medio de la publicidad, Internet o la televisión.

El ocularcentrismo en nuestra cultura exagera y modifica la percepción que tenemos del mundo. La prórroga del desarrollo del sentido auditivo y el desconocimiento de sus mecanismos de percepción, generan una inconsciencia generalizada que se puede ver representada tanto en la tolerancia a la contaminación acústica, el beneplácito a los dispositivos de control, poder y manipulación (alarmas, sirenas y *musak*) así como también en el manejo indeterminado de nuestro entorno acústico.

En este mismo ámbito y desde un punto de vista práctico, ha existido variado activismo sonoro para intentar confortar, exponer e instruir acerca del problema de la conciencia auditiva en la sociedad. Desde el primer y famoso libro *La afinación del mundo* (1977) de Murray Schafer, donde por ejemplo se trata profundamente con el sonido imperialista e indiscriminado en las ciudades, su impacto en nuestras vidas, como preverlo e incluso como usarlo de una manera positiva.

Interdisciplinariamente, diversas áreas y prácticas como el arte sonoro son señaladas por trabajar y ser parte de este “team eco-acústico”. Es en esta relación desde donde extenderé este texto, en la conexión entre dicho Arte y la sensibilización auditiva del público. Siempre es complicado señalar alguna utilidad en el arte, sobretodo cuando esta práctica más que aspirar a producir conciencia pretende simplemente crear obras usando el sonido como elemento esencial.

Ahora bien, el “abrir los oídos” ha sido un tema recurrente y necesario originariamente en la música desde los inicios del siglo XX, cuya influencia en el arte sonoro fue substancial. Famoso es el atrevido manifiesto *El Arte de los Ruidos* de Luigi Russolo (1913) que proponía a la institución musical la introducción de máquinas para la producción de ruidos en el desarrollo de las piezas musicales, en una época donde el sonido tonal del instrumento tradicional era el único concebido.

Otro ejemplo fundamental es la pieza *4'33"* (1952) de John Cage, una obra de 4 minutos y 33 segundos en la cual ningún instrumento es ejecutado. En ésta se representan los conceptos “el silencio no existe”, como también que todos los sonidos existentes pueden constituir música ya que los sonidos del auditorio (murmullos, carraspeos, rechinos de las sillas, etc.), se convierten en la pieza misma. De esta manera el espectador es incitado a escuchar su ambiente.¹

Cambiar la concepción del medio fue un interés recurrente en la música, ya sea porque parecía necesario promulgar conciencia, porque sería esencial para apreciar las obras, o simplemente porque quisiesen ser aceptados. Lo cierto es que posteriormente este interés decaerá ya que de alguna forma quedará instaurado en el desarrollo cultural de la historia de la música o por lo menos en la comunidad de vanguardia. Asimismo desde los inicios del Arte Sonoro en los 70's se continuó viendo un compromiso con la percepción y con el desarrollo de la escucha en el público, aunque también esta inquietud irá disminuyendo y se verá superada en nuestros días como tema principal.

Pero mas allá de un resumen histórico, mi interés radica en mostrar la conexión más efectiva, práctica e intrínseca del arte con la sensibilización auditiva de sus espectadores, el cual se manifiesta de manera más óptima en el arte sonoro desarrollado en espacios públicos. La incursión del arte sonoro fuera de los museos se remonta a los inicios de su pre-“consolidación” como forma de arte. En esos días, Max Neuhau surge como su errante progenitor el cual llamará a algunos de sus trabajos “instalaciones sonoras”. Neuhau instala su obra *Time Square* (1977 - presente) en la famosa intersección peatonal de Broadway y la Séptima Avenida en la ciudad de Nueva York. Debajo de las rejillas de ventilación del metro situó diferentes altavoces que hacen resonar con diferentes tonos los materiales de la estructura, los cuales se refuerzan y crean un sonido con diversos armónicos a lo largo de la instalación.

¹ A propósito y desde una perspectiva diferente, esta obra parece muy similar al interés de Murray Schafer en poner más atención al entorno.

Mil personas por hora transitan por sobre esta rejilla a través de un caos sonoro y visual. Es en esta terrible situación (propia de este lugar de la ciudad) en donde se produce una apreciación diferente del contexto. El sonido constante y extraño de la obra traslada la perspectiva usual de la percepción revelando cordialmente el verdadero panorama de esa dictadura urbana.

Cuando te paras ahí obtienes una idea,
cuando el sonido llega a ti cambia totalmente tu percepción,
caes a tus pies un poco, todo lo que ves a tu alrededor es opuesto a lo que sientes,
una profunda sensación que esta instalación te da usando solamente un par de tonos subterráneos.²

En este mismo terreno de “generación de conciencia del entorno”, los artistas Sam Auinger y Bruce Odland desde 1991 han usado diferentes métodos para “afinar” espacios públicos. En su trabajo *Bluemoon* utilizan varios micrófonos ocultos en un lugar, los cuales reciben el sonido ambiente para luego modificarlo mediante diversos sistemas armónicos y llevarlo así a un tono diferente. La modificación resultante es reproducida en tiempo real por varios cubos que contienen parlantes en su interior.

Aquí el valor estético acústico del lugar transitado es hábilmente retocado de manera “armoniosa”. Así, eventos azarosos como el sonido de un helicóptero, las bocinas de los autos o las voces de los transeúntes, ya no son procesados por el público de forma usual. Consecuentemente, su nueva calidad acústica ayudaría a experimentar el hábito de John Cage de disfrutar escuchando el tráfico de la ciudad o despertar del letárgico atavismo con éstos.

En otro tipo de acercamiento en lugares públicos, la artista Christina Kubisch ha trabajado intensamente con la percepción de los espacios y su historia. En Massachusetts, USA, se encuentra un antiguo establecimiento de más de 200 años que fue ocupado para diversos fines industriales. En él se encuentra un gran reloj que tiene una campana de 450 kilos que en su época, guiaba con su sonar el ritmo de los trabajadores. En 1986 el lugar fue desalojado y readecuado para un museo y ya en 1997, luego de 11 años de silencio Kubisch rescata este campaneo. La artista realizó una obra que interpretaba automáticamente este sonido dependiendo de la intensidad lumínica captada por medio de un sistema solar. De esta forma el patrimonio acústico cultural es convocado artísticamente desde la memoria idiosincrásica olvidada de los habitantes de la ciudad. El antiguo recuerdo público de un sonido familiar genera remembranzas y conciencia, así como también su nueva interpretación sonora produce preguntas e incertidumbre sobre el por qué de su regreso.

Por último, desde otro nivel de sensibilización sonora y en lugares más específicos Scout Arford y Randy H. buscan propiedades arquitectónicas especiales en diversos espacios en donde realizan “conciertos” no musicales de infrasonido (*Infrasounds*, 2001). Por

² Seiffarth, C. (2007)

medio de síntesis FM trasladan tonos audibles a vibraciones de infrasonido y alto volumen, las cuales más que escucharse por los oídos se perciben primordialmente con el cuerpo. El sonido y sus características se manifiestan como una fuerza física táctil. Las dramáticas paredes vibrantes del lugar encarnan las propiedades espaciales del sonido, así como la resonancia del cuerpo y la estructura, lo cual genera conciencia de la función corporal en nuestra percepción.

En consecuencia las obras presentadas sensibilizan en la población lo que comúnmente se vive ignorando, instruyen sobre nuestra relación con el entorno (*Timesquare* y *Bluemoon* que tratan con la apreciación material y la contaminación acústica) con nuestra historia y patrimonio acústico (Kubish y los sonidos públicos) y por último con nuestro cuerpo y en cómo percibimos el medio. Pero antes de que se evalúen estas declaraciones, es necesario considerar las estrategias por las cuales este arte se diferencia de sus “pares sono-activistas” u otro “arte musical”.

En principio, introducirse en la apreciación de uno de estos trabajos conlleva esencialmente “abrir los oídos”, lo cual ya es un buen primer paso. Por otro lado, su material significativo permite que acercarse sea un proceso mucho más básico que otras artes tradicionales como la pintura o la música, donde si no se comparte un contexto en común o si no existe un conocimiento parcial de su desarrollo, se hace difícil la apreciación total de las obras. Éstas señalan variados discursos insertos en distintas épocas, las cuales requieren de cierto juicio para su comprensión.

Ahora bien, en la obra de Neuhaus o *Infrasounds* se descontextualiza de la sala de concierto y se lleva al espacio público. Se carece de un sentido narrativo, no existe una articulación de los sonidos, se niega el código musical resistiéndose a sus parámetros temporales (sin inicio o fin). De esta manera se va perdiendo la expectación musical progresivamente, se produce una inquietud y se estimula la atención en el sonido mismo, su materialidad, su espacio y/o su contexto.

Aunque en las otras obras lo que hace realmente asequible su acercamiento, es que éstas no son un proceso encerrado en sí mismo sino por el contrario, éstas trabajan con procesos perpetuos y generalizados, con sistemas sociales o naturales, con la relación cotidiana que tuvimos o tenemos con los sonidos; el campaneo de una iglesia, el sonido de un río o un celular. Por consiguiente es más fácil de comunicar a un público no formado ni artística ni musicalmente, porque permite un acceso diferente, más democrático, no por medio del intelecto o del conocimiento previo, si no que privilegiando las maneras en como percibimos el medio.

Ahora bien, a pesar del gran desafío que existe en las consideraciones invasoras de los proyectos en espacios públicos y de las estrategias de comunicación para lograr una experiencia superior a la posible confusión de los escuchas arbitrarios, otro resultado relevante de estas obras es que transforman lugares que no poseen una significación trascendente para una comunidad. Generan una situación sonora nueva y especial que torna una zona “irrelevante” acústicamente en un lugar importante para los transeúntes, haciendo

a la vez que éstos comiencen a comunicarse en un lugar que usualmente no lo harían.

No obstante que el Arte Sonoro sea una ayuda clara y efectiva para la sensibilización auditiva suena ilusorio aunque interesante, considerando la progresiva infección de conceptos propios de este arte en otras áreas. Asimismo, la introducción de otras disciplinas en la práctica, tales como la escultura, el *net.arto* tan masivas como la música electrónica, atraen (dentro y fuera de los museos) a un público extenso y heterogéneo que podría no estar acostumbrado a “escuchar”. De hecho, es por esto que muchas de las exhibiciones de arte sonoro en la actualidad siguen insistiendo en objetivos pasados usando declaraciones como “abre tus oídos”.

Por otro lado es importante volver a retomar estas relaciones hoy en día en donde las preguntas que se hacían hace 10 años ya no son las mismas que ahora. La democratización tecnológica ha cambiado drásticamente la manera en que la gente se relaciona con el sonido. Las habilidades de reproducir, registrar, manipular y crear sonido están por prime-

ra vez en la historia en manos comunes en forma de computadores.

Finalmente, ¿será necesario estar más consciente del sonido considerando la cantidad de *spam* acústico, estímulos y ruidos insertos en la vida moderna? Por cierto que ignorarlos tampoco es la solución pero, ¿lo será el arte sonoro, considerando que la sensibilización del medio es más bien un *trickle down effect* de la práctica?³ ¿Un fin secundario resultante y para muchos más aún un fin mediocre?

Lo fundamental aquí es reflexionar sobre la posibilidad que existe en cambiar la mente del común

de las personas, destacar lo relevante que es generar conciencia sobre el medio a un nivel popular. Cuando te haces consciente de qué es lo que “están haciendo contigo” estás en condiciones de reflexionar y formular tu propio interés. Así te haces consciente del mundo en el que estás y puedes manejar más determinadamente tu entorno lo cual es fundamental para determinar tu propia vida. En forma práctica, el estar consciente

³ *Trickle down effect*: a partir del crecimiento económico sin límites, se instauraría automáticamente el progreso social.

⁴ Krause, R. (2008)

de cómo funcionan los mecanismos de percepción te dan la posibilidad de decidir qué aceptar y qué no.⁴

"Pienso que la gente es maravillosa, pienso esto porque hay instancias en que la gente cambia su mente, (me refiero a las personas y a mi mismo)."[John Cage]

Bibliografía

- AUGE, Marc. *Non-Places*. Verso, 1995.
CAGE, John. *Silence*. Wesleyan, 1961.
DE LOS RÍOS, Valeria. "Cultura Visual: Una historia de la Mirada". El Mercurio, Artes y Letras, 2006.
GIBBS, Tony. *The Fundamentals of Sonic Arts and Sound Design*. AVA Publishing, 2007.
ONG, W. J.. "World as View and World as Event". En: P. Shepard & D. McKinley (Eds.). 1971.
ROJAS, Sergio. "¿Queda algo de "ruido" en el sonido?" Lectura, lanzamiento catálogo "Reverberancias" MNBA, 2006.
RUSSOLO, Luigi. *The art of Noises*. Pendaragon Press, 1986.
SCHAFFER, R. Murray. *The tuning of the world*. Random House Inc, 1977.
THURMANN-JAJES, Anne, BREITSAMETER, Sabine, PAULEIT, Winfried. *Sound Art 3*. 1998.

Entrevistas

- FÖLLMER, Golo. Teórico y Musicólogo, Berlín - Alemania. Diciembre 2007
KLEIN, Georg. Artista, Berlín - Alemania. Diciembre 2007
KRAUSE, Rainer. Artista, Santiago - Chile. Febrero 2008
SEIFFARTH, Carsten. Productor de Arte y Música, Berlín - Alemania. Diciembre 2007
STRAEBEL, Volker. Musicologo, Berlín - Alemania. Diciembre 2007

Artículos en línea

- CORREA G., Fernando. "Visibilidad - Tecnologías de la visión, Cultura visual monografías".
<http://www.monografias.com/trabajos6/vite/vite.shtml>
CUMMINGS, Jim. "Listen up! Opening Our Ears to Acoustic Ecology", 2001.
<http://nationalzoo.si.edu/Publications/ZooGoer/2001/4/acousticecology.cfm>
DAVIES, Shaun. "Sound in Space Adventures in Australian Sound Art 1".
http://www.sysx.org/soundsite/csa/eis2content/essays/p34_lost.html
HEON, Laura. "In Your Ear: hearing art in the 21st century".
<http://www.artesonoro.net/articulos/cage.html>
LONGINA, Chiu. "Tecnologías de Control Social: el sonido", 2006. <http://www.escoitar.org/spip.php?article81>
MADSEN, Virginia. "Notes Towards Sound Ecology in the Garden of Listening".
http://www.sysx.org/soundsite/csa/eis2content/essays/p11_not.html
NEUHAUS, Max. "Audio and Video documentation". <http://www.max-neuhaus.info/audio-video>
ODLAND, Bruce & AUINGER, Sam. "Transforming the Sonic Identity of Public and Private space".
<http://www.o-a.info/tuning.html> <http://netzradio.de/box3070/text/engtext.html>
SCARUFFI, Piero. "History of Avantgarde Music", 2004. <http://www.scaruffi.com/avant/cpt2.html>
WIKIPEDIA. "4'33'", 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/4'33'>
WIKIPEDIA. "Sound Art", 2008. http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_art

Sitios de interes

- | | |
|---|---|
| http://on1.zkm.de/zkm/e/institute/musik/ | http://www.artesonoro.net/ |
| http://www.artesonoro.org/ | http://www.cityofsound.com |
| http://www.max-neuhaus.info | http://www.positivesoundscapes.org/ |
| http://www.singuhr.de/ | http://www.tunedcity.de/ |
| http://www.sonambiente.net/ | |

Gernot Böhme

Las atmósferas siempre son espaciales, “sin borde, derramadas, a la vez sin lugar, o sea, no localizables”, fuerzas de sentimientos conmovedores, portadores espaciales de ánimos.

Son espacios, en la medida que son “impregnados”¹ por la presencia de cosas, de hombres o de constelaciones ambientales. Ellos mismos son esferas de presencia de algo, de su realidad en el espacio. (...) Planteado así, las atmósferas no son algo objetivo, o sea, características que tienen las cosas, y sin embargo son algo concreto en el sentido que las cosas, a

¹ en el original: *tingiert*.

través de sus características, articulan la esfera de su presencia.

Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, por ejemplo determinaciones de un estado de ánimo. Sin embargo (...) pertenecen a sujetos, en el sentido que son experimentados en la presencia corporal humana, y eso experimentado al mismo tiempo es un estar corporal de sujetos en el espacio.

Citas de: BÖHME, Gernot. Atmosphären. Francfort/M: Suhrkamp, 1995
(= edition suhrkamp 1927). pp. 29, 33, 23. Trad.: R. Krause

Este “y”, este entre medio de ambos, aquello a través de que se relacionan calidades del entorno y estado de ánimo entre sí, esto son las atmósferas.

Paisaje sonoro: para una estética del sonido

No cabe duda que para comprender el fenómeno sonoro como parte de las artes visuales y de la vida cotidiana el concepto de paisaje sonoro (nominado así por el compositor canadiense Murray Schafer) es indispensable. Al decir “paisaje sonoro”, se alude directamente al sentido estético del sonido, pues el propio concepto de paisaje ha sido tomado y trabajado desde siempre por la pintura y es indiscutible que la primera asociación consciente con este término es absolutamente pictórica; además hay que convenir que, en primera instancia: “Paisaje es la completa unidad estética que el mundo físico circundante ofrece a la contemplación visual”¹.

Pues bien, vale la pena detenerse en este concepto; contemplación visual, al incorporarlo estamos remitiendo a un detenerse a mirar, sin embargo la contemplación no necesariamente apela a la visibilidad, por lo tanto es posible hablar también de contemplación sonora, la que remitiría a un detenerse a escuchar y (en ambos casos) a una predisposición estética. Es en este punto donde se puede comenzar a pensar en el sonido como paisaje o como parte de éste, pues el sonido también se puede contemplar.

Ahora bien, justamente es en esta contemplación auditiva que me percaté de los sonidos y de los ruidos que abundan en el medio social, parafraseando a Sánchez de Muniain; el mundo físico circundante me ofrece estos sonidos para que yo los contemple: “Soundscapes, paisaje sonoro, esfera sonora o paisaje audible. El término central representa a todo el continuo de música, habla, ruido, incluyendo los sonidos sinestésicos y el silencio”². Aunque el término paisaje sonoro abarca todos los sonidos, en el hecho de nominarlo de tal manera subyace la intención de darle forma a los sonidos, pero de un modo diferente al musical y encuentro aquí una nueva referencia a la visualidad:

“De todo lo dicho se deduce, pues, que, histórica y lógicamente el paisaje es una visión parcial o analítica de la Naturaleza. Análisis de... significa etimológicamente desligamiento, desintegración y por ende destrucción. Quien no junta las partes componentes de una cosa, aunque las conserve todas separadas, pierde el ser total, porque pierde la forma, que es, según esta explicación etimológica, el lazo que da unidad al compuesto”³.

Como se puede apreciar el concepto de paisaje de por sí intenta darle sentido a las partes, pues bien, existe entonces un vínculo con el concepto de música que propuso John

¹ SÁNCHEZ DE MUNIAIN, J. María. *Estética del paisaje natural*. p.127. (el subrayado es mío)

² WERNER, Hans Ulrich. *Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro*. En: www.eumus.edu.uy

³ SÁNCHEZ DE MUNIAIN, J. María. *op. cit.* p.121.

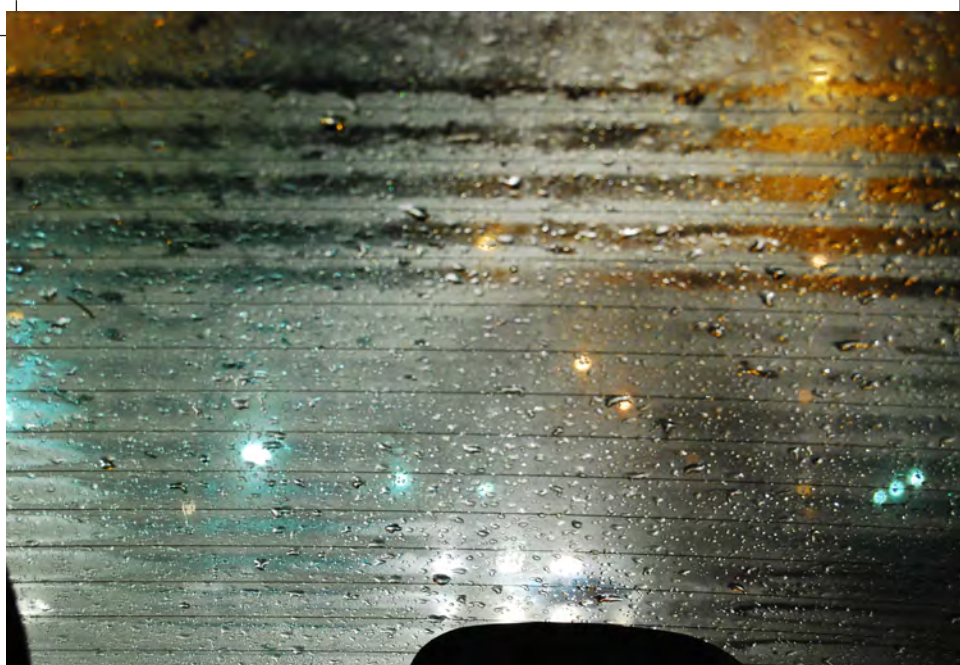
Cage, para él en vez de música debería hablarse de “organización de sonido”. Ahora bien, este término no acota la música, es decir hay un intento de ampliarla, pero si pensamos sólo en este término propuesto por Cage me parece que se presta a confusión, pues; ¿no es acaso el paisaje una manera en que el sonido se organiza?, y de hecho el paisaje como tal es la manera en que está organizada y/o dispuesta la visualidad y la sonoridad de mi medio. Ahora bien, obviamente que esta organización (en el caso del sonido) no remite necesaria y directamente a la música, además no es que organizar los sonidos se conforme como algo estático, sino más bien todo lo contrario, pues se trata del acontecimiento sonoro y de una constante reorganización de los sonidos y ruidos del entorno en tanto que me relaciono con ellos, de hecho:

“El paisaje sonoro es más bien la manifestación acústica de ‘lugar’ en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido de lugar y la cualidad acústica del lugar está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes. Los significados son creados precisamente debido a dicha interacción entre el paisaje sonoro y la gente. Por lo tanto el medio ambiente sonoro (o paisaje sonoro), que es la suma de la totalidad de sonidos dentro de un área definida, es un reflejo íntimo de -entre otros- las condiciones sociales, políticas y naturales del área. Cambios en las mencionadas condiciones implican cambios en el medio ambiente sonoro”⁴.



Por lo tanto, el paisaje sonoro es finalmente la referencia al paisaje mismo, pues sin duda que al ir por la calle, antes que ver las cosas, o por último al mismo tiempo, se oyen los sonidos de éstas, de los lugares y son estos sonidos los que remiten, se asocian y/o completan con las imágenes, en tanto que se constituyen también como imágenes sonoras, ya que de alguna manera el paisaje sonoro es el paisaje visual. Cabe recordar entonces citar a Schafer: “Si dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está asociado el mundo fenomenológico desaparece”.

⁴ WESTERKAMP, Hildegard. *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro*. En: www.uclm.es



Verónica Troncoso

Derivas. Tránsitos por la ciudad

Derivas, tránsitos por la Ciudad, es un ejercicio visual colectivo basado en la teoría de los situacionista (psico-geografía), en el cual utilizando la fotografía como medio se planteó la idea del viaje como sistema para captar de manera cognitiva el espacio urbano, abarcando de modo diverso las esferas de lo público, lo privado y lo íntimo. Así dentro del Taller Electivo de Fotografía de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile nos planteamos el tema de viajar con nuestras cámaras de manera “consciente” sin rumbo fijo.

La idea de viaje se presentó como la posibilidad de recorrer la ciudad, nuestras casas, etc. cualquier espacio, entendiendo que si modificábamos el modo del recorrido tomando decisiones previas, este “paisaje” conocido o desconocido no sería el mismo y la vivencia del espacio sería particular e irrepetible.

Así cada integrante de este colectivo tenía la libertad de plantearse cómo y qué espacio recorrer. De este modo algunos se colocaron las cámaras en lugares como la pierna o la cintura viajando por la ciudad y obturando sin mirar, de día o de noche en viajes cercanos o lejos, dentro de la cama, etc. Definieron rutas en base a mapas de la ciudad o puntos de partida pero no de llegadas. En fin, distintas reglas para que cada deriva tuviese



características particulares. Lo importante era tomar conciencia de que cada decisión con respecto al “cómo” viajar haría que la experiencia y percepción del espacio tuviese características únicas relacionadas con ese momento (psico-geografía).

El resultado de estas “derivadas”, ha sido subido a la red periódicamente desde hace aproximadamente un año mediante una cuenta en www.flickr.com (sitio de libre acceso y gratuito, el cual permite subir fotografías y generar comunidades). Este sitio nos permitió además de subir las fotografías de las derivadas que se iban realizando poder acumularlas y mostrarlas. Entendiendo a su vez que Internet es en sí una deriva en el sentido de los constantes e imprevisibles cambios que se van ocurriendo tanto por el sentido de la navegación como por la información que van incorporando los usuarios del mismo.

Me parece importante recalcar que esta exposición utiliza los medios accesibles para todo público vale decir la red y flickr y la impresión de fotografías mediante labs, esto en el sentido de hablar de la masificación y sobreacumulación de imágenes y de la facilidad para poder acceder a medios de producción de las mismas.

kilometrópolis. El track

(Biografías y descripciones de los tracks son de los autores.)

Benjamín Barrera & Diego Salinas__Estudiantes de artes visuales de la Universidad UNIACC.

Mall__Grabación en el Mall Plaza Vespucio, posproducción digital.

Sara Bertrand__“Soy chilena, vale decir una mujer criolla, aunque desconozco si en mi genealogía existe algún antepasado mapuche que -por cierto- me honraría tener. No sé por qué pero en mis fantasías alucinadas, imagino un bisabuelo aguerrido con su mano empuñada y lanzando improperios guturales. Desconozco también de dónde proviene mi pasión literaria y diría que escribo porque es inevitable, porque solo dentro de ese espacio mágico real, me siento viva.”

Subvertido SCL__Locaciones: Museo Nacional de Bellas Artes, Bocatomá Metro en calle Santo Domingo, Café en Paseo Ahumada, Restaurant en Banderas con Huérfanos, Cerro Santa Lucía, Biblioteca Nacional, Catedral de Santiago.

Mónica Bate__Nació en Santiago de Chile donde actualmente vive y trabaja como docente y artista visual. Estudió licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Chile donde se especializó en fotografía y luego comenzó a trabajar e investigar con computadores, sonido y otras técnicas y materiales relacionados. A fines de 2009 realiza una pasantía en el centro de arte de medios digitales Harvestworks NY. Artista sonora. Miembro de Radio Ruido.__ <http://etab.cl/>

Afilador de cuchillos__**Cambio de guardia**__**Catedral de Santiago**__**Estacionamiento supermercado**__Estos registros corresponden a grabaciones de campo en Santiago que en algunos casos pasaron a ser parte de trabajos sonoros posteriores. No hay mayores intenciones creativas en ellas, sino el ánimo de registrar y coleccionar evocaciones sonoras de nuestra a veces querida y a veces odiada ciudad.

Leonor Castañeda__Licenciada en Artes Plásticas, U de Chile, y Estética, PUCC, cursa Magister en Teoría e Historia del Arte, U de Chile. Desarrolla proyectos de interpretación del patrimonio con la metodología Evol. En los últimos años se ha dedicado a la museografía, específicamente al desarrollo del guión expositivo.__ www.exponauta.cl

Campanas Las Condes__

Daniel Cruz__Artista visual y sonoro. Miembro de Radio Ruido.__ <http://www.masivo.cl>

El día que ingresamos a la OCDE__Registro de Manifestación de Pobladores de Peñalolén frente a la moneda, con grabadora digital sin cortes, 08:09.

Ana María Estrada__Estudia Artes Visuales en la Universidad de Chile entre los años 1999/2002. Sus comienzos fueron en los talleres de escultura de la escuela, lo que la llevará a trabajar conscientemente con el concepto del espacio en el sonido. Desde el 2001 ha participado en diversas muestras, entre ellas destacan Reverberancias; Arte Sonoro hecho en Chile, el 2005 en el MNBA y su participación en el 2008 y 2009 en Tsonami: encuentro de Arte Sonoro en Valparaíso. Desarrolló la tesis: “El Sonido en las Artes Visuales” y actualmente trabaja en una investigación, financiada por FONDART, respecto a los antecedentes y el desarrollo del Arte Sonoro en Chile.__ <http://cerosilencio.blogspot.com/>

Construcción__**Metro**__

Claudio Fernández Los encuentros y vivencias humanas son la base de su formación como creador, alejado de la academia y las instituciones del arte. Ha vivido en Panamá, Italia y Chile, recibiendo las influencias musicales y culturales de estos países. Un hermoso día le es obsequiado el instrumento "Ki-Jai", por el maestro oriental Noh Shiatzu. A través de largos años de aprendizaje logra el dominio de este extraño artilugio sonoro. Hoy da un nuevo paso: quiebra su forma tradicional de uso para realizar estas piezas tituladas "Ki-JaiSurface".

Ki - Jai Surface, 2010 Sobre diferentes superficies planas, el instrumento Ki - Jai se desplaza archivando el ruido que la fricción de él mismo genera contra distintas superficies. Acción, reacción; Ki - Jai Surface es un trabajo de emplazamiento que consiste en 9 piezas breves de sonido cuya duración está determinada por la fuerza con la que el Ki - Jai fue impulsado sobre el suelo. La descripción de estas piezas no da cuenta, ni remotamente, del resultado obtenido al oírlas.

Sobre Ki - Jai

Los orígenes de Ki - Jai (del mandarín Kui - Hai) son nebulosos. Existe documentación que demuestra su existencia incluso antes de Cristo. Casi nueve mil años antes de nuestros días.

En documentos encontrados recientemente (1986) a orillas del lago Kui Tzu (de ahí parte de su nomenclatura), aparece ya documentado y localizado temporalmente. En pleno apogeo de la dinastía del emperador Rau El Divino el Ki - Jai se utilizaba en ceremonias privadas antiquísimas; oscuros rituales que la cultura china moderna olvidó hace mucho tiempo.

Pero hay más. La célebre edición de 1911 de la Enciclopedia Británica, contiene una nota mínima sobre este raro instrumento en su anexo de música asiática. Extrañamente, nunca fue incorporado en ediciones posteriores. Aún así, considerando la infima información editada a principios del siglo XX, algo de sus características tonales y acústicas podrían imaginarse.

En Chile también hay antecedentes. En el año 2002, el hoy famoso músico chino, Noh Shiatzu, visitó nuestro país (y por primera vez el continente) para interpretar, junto a la desaparecida banda nacional Tobías Alcayota, un insospechado recital en el cerro Colco (al oriente de la ciudad de Santiago). Entre piedras y aguiluchos, considerando además las dificultades de un camino de río de difícil acceso, la afluencia de público sorprendió a todos. Utilizando solo su Ki - Jai y nuevos casetes de cromo marca Maxell adquiridos especialmente para la ocasión, Noh Shiatzu interpretó, virtuosamente, piezas aceleradas y, a ratos, neuróticas. El registro apareció luego en un disco en vivo junto a Tobías Alcayota del año 2003, intitulado Encuentro en el Cerro Colco. Que tan particular instrumento tuviera su pequeño paso por nuestro país no dejó indiferente a quienes lograron asistir ha dicho evento.

Hoy Noh Shiatzu vive en Ottawa, Canadá y sigue interpretando su música, grabando discos para el sello independiente Liars y tocando raramente en vivo. En una de sus pocas entrevistas, comentó brevemente su experiencia en los cerros chilenos: '-...hay en Chile solo dos lugares: el mar y la montaña. Entre ellos, el Ki - Jai puede ser interpretado sólo en uno de ellos. Tuve la dicha de experimentar mi música rodeado de los mejores espectadores de Chile, sus piedras en la montaña'. Jorge Cabieses Valdés, Febrero 2010



Gerardo Figueroa Rodríguez gfr broadcasting system / works in [constant] progress / since 1988
<http://gfrwurlitzer.tumblr.com>

20/08/09, natalicio del libertador La grabación fue realizada en un grabador/reproductor de audio en formato pendrive marca Hyundai - herramienta que ha pasado a reemplazar en términos masivos locales al orotra habitual grabador de casete portátil -, a las 16:45 hrs. del día 20 de Agosto del año en curso, en las inmediaciones de la esquina de las avenidas José Pedro Alessandri y Grecia, sector Suroriente de Santiago, también conocido como Campus Macul.

Martín Gubbins Magister en Literatura (U. de Londres). Diplomado en Estudios de Arte (Universidad Católica). Libros: *ÁLBUM* (Santiago, Ed. Táticas: 2005). CDs: *SONIDOS DE ESCRITORIO* (Santiago, autoedición: 2008); *30 DIÁLOGOS SONOROS*, con John M Bennett (Ohio, Luna Bisonte Prods: 2008); y *EN LA ESCUELA*, con Tomás Varas (Santiago, Alquimia Ediciones: 2007). Fue incluido en *DIEZ* (Santiago, Colección FDE: 2006). Exposiciones: *ESCALAS*, *Librería Metales Pesados* (Santiago: 2008), *ESPERANZA.CHILE*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Valparaíso: 2008). www.myspace.com/martingubbins

Autopistas urbanas Basada en grabaciones del TAG y la lectura de textos por parte del autor, con procesadores de efectos e intervenciones de sintetizador. El título del poema leído: "Máquinas Costosas Marcan", proviene de versos del poema "Suplemento", de Kurt Folch (Paisaje Lunar, 2009).

Rainer Krause *1957, Hoyerhagen, Alemania. Desde 1987 vive y trabaja en Santiago de Chile. Artista plástico y sonoro. Profesor de Artes Plásticas en las universidades Universidad de Chile, Andrés Bello y UNIACC. Desde 1985 exposiciones individuales en Alemania, Chile, España y Canadá. Participación en exposiciones colectivas en Europa y América latina. Desde 2005 curatorias de exposiciones, eventos y proyectos de arte sonoro. Miembro de Radio Ruido. www.rkrause.cl

Metro Estación Bilbao con saludos Quien en el segundo semestre de 2009 tenía que bajar del metro en la estación Bilbao, pudiera tener una extraña experiencia de comunicación humana. A la salida un guardia del metro saluda incansablemente al flujo de gente en hora pik con una voz fuerte y amable, incluso agradeciendo la sonrisa de los transeúntes Este gesto, lejos de ser una performance artístico, hizo evidente como gestos culturales tradicionales dejen de ser adecuado en una metrópolis como Santiago.

Regadera Quinta Normal (1) Regadera Quinta Normal (2) Parte de una serie de grabaciones de regaderas automáticas de cesped.



Cristián Lagos Estudiante de artes pláticas de la Universidad de Chile. Cursa su cuarto año de pintura y es un alumno que desplaza los conceptos académicos al punto de jugar con las dos escuelas "la calle y la academia". Cristián crea constantemente diálogos con la pintura mural, el frotach y el graffití. Podemos encontrar sus trabajos en diversos sectores de la ciudad y con distintas técnicas. Cristián Lagos es conocido como graffitero, y su tag es Pecoespermio, o peco. <http://www.flickr.com/photos/pecoespermio/>

Graff-frotach El primer punto es buscar lugares de la ciudad que me llamen la atención por su historia, entorno y superficie. Lo segundo es involucrarme directamente con el lugar, dejando correr el Rec, grabador sonoro, sin modificar nada que pueda interferir con lo que esta sucediendo en mi entorno, y en las texturas que estoy frotando. En esta fase del trabajo me pongo en el plano de "bombardero o takiador" conceptos del graffití que significa "intervenir un espacio, dejar un mensaje, y salir lo más cauteloso posible"

ble" Tag es la esencia y mi trabajo. El último punto es crea una composición con los elementos rescatados de estas superficies, como adoquines, tapas de alcantarillado, cunetas, piedras, ramas, cemento irregular, árboles etc.

Marcelo Leturia Músico independiente con más de 10 años en escena. Trabaja con la mezcla de electrónica abstracta y la ejecución de aparatos e instrumentos en vivo, su trabajo se centra en la deformación de sonidos naturales en busca de la estimulación a través de la definición de ambientes determinados. Ha desarrollado numerosas videoinstalaciones junto al artista Joaquín Ortúzar y a colaborado con los músicos , Marcelo Muñoz, "Lucybell", Patricio Urzua, "Teledeck", Pablo Mellado, "MACO", Phillip Boisier, "Icalma" y Ottavio Berbacow, "Esqueleto".

Morar Montaje que refleja las barreras físicas con que aislamos nuestras moradas anulando la convivencia.

Mario Mora __Compositor nacido en el sur de Chile, Profesor del Área de Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha tenido diversos reconocimientos entre los que se cuentan premios nacionales , becas y estadias en el extranjero. Su catálogo abarca tanto música instrumental de corte tradicional como el área de la música electroacústica con el uso de elementos tecnológicos y visuales incorporados a la ejecución en vivo, con un interés particular en el área del tiempo-real y la interactividad, además de una tendencia hacia el cruce disciplinario entre aspectos visuales y sonoros.

Santiago __**Santiago dos** __Paisaje sonoro hecho en función de los elementos cotidianos que se encuentran en nuestra capital, la idea es tomar los elementos sonoros tal cual se presentan y en la misma relación temporal en que ocurren en un trayecto normal desde la casa al trabajo.

Carolina Paz Muñoz Contreras __Nacida en Temuco, creció en diversas regiones del país y sobretodo en la 2ª, 3ª y 4ª Región, donde paso gran parte de su infancia. Actualmente reside en Santiago de Chile y es alumna egresada de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC.

Ursonate en bicicleta __Performance realizada en el marco del ramo de Arte Sonoro. En el podemos escuchar la vocalización del poema fonético "Ursonate" de Kurt Schwitters (1922-32), esta vocalización es realizada en una bicicleta en un parque ubicado en Julio Prado con Clemente Fabres, este parque es normalmente concurrido por los vecinos y es un parque pequeño que engloba su propio universo íntimo.

Fernando Pérez __Traductor y escritor. Ha publicado los libros de poemas voces versos movimientos (2004), Pasajes (2007) y el póster-postal ---(N)--- / QTTR. Participa en los equipos de las revistas Vértebra y www.letrasenlinea.cl. Trabaja como profesor en el departamento de literatura y el área de artes y estética de la Universidad Alberto Hurtado.

zapping __Primera pieza de una posible "suite presidencial", una invención a dos voces grabada en el departamento del autor la tarde del 17 de enero del 2001.

4 mts. ii, take two __es una de las múltiples versiones de un montaje de sonidos encontrados en trayectos de ida y vuelta entre el metro Manuel Montt y el metro Los héroes de Santiago. Las grabaciones fueron realizadas en septiembre del 2009 y mezcladas en enero del 2010. Esta exploración del paisaje sonoro santiaguino es la segunda parte del poema ---(N)---, sobre la línea del mismo nombre en la ciudad de Nueva York, y dialoga con un montaje de textos encontrados y una performance a múltiples voces todavía en proceso.

Alejandro Quiroga __artista visual. ha estudiado arte en santiago, madrid y new york. la mezcla de capas y estratos es lo que componen mi trabajo. quiero construir un relato verosímil a través de inverosímil. me interesa la coexistencia y la diversidad ante todo. miembro de radio ruido. __www.elcano.blogspot.com

blue bird __canción del celebre blues man john lee hooker. interpretada por alejandro quiroga, voz y guitarra eléctrica, junto a samuel maqueira guitarra eléctrica. grabada en el living de la casa de quiroga un día domingo del año 2008. micrófono estereo.

Pamela Reyes __Psicóloga, psicoterapeuta y Máster en Terapia de Arte, Universidad de Barcelona. Estudios de Post grado en Creatividad, Psicodrama y Teoría e historia del arte. Coordinadora Postítulo de Arte terapia U. de Chile. Docente Universidades Academia de Humanismo Cristiano y Andrés Bello.

Borracho __**Mendigo** __**Predicadora** __**Vendedores** __Santiago Centro, 09-1-2010. Quizás por mi ejercicio profesional para mí es impensable el paisaje urbano sin escuchar las personas que lo habitan. Especialmente en esos puntos de la ciudad como Santiago Centro la voz humana es como una aura que envuelve al transeúnte desatento. Las voces de estos moradores marginales cristalizan la precariedad de ser habitantes en un lugar de tránsito.

Miguel Rodríguez _Estudié Artes en la Universidad Católica de Temuco, me retire el año 90, seguí profundizando en el grabado, la fotografía y el tema digital en el taller 99, también estudié el Diplomado Taller de Realización Cinematográfica en La Chile el 02, he realizado exposiciones colectivas y participado en selecciones de varios concursos públicos, como Arte Joven de Valparaíso + otras actividades artísticas y he realizado tres exposiciones individuales en Santiago entre el 99 y el 09, ahora estoy realizando una serie de pinturas llamada Anima Terra.

Santiagosonic _Fue registrada en teléfono celular durante dos días, entre las zonas de estación Mapocho, Parque Forestal, Plaza Italia y metro Santa Lucía bajo condiciones de improvisación y situaciones estudiadas previamente. Luego fue traspasada al computador Mac, seleccione los sonidos adecuados a la idea para realizar la edición y finalmente convertirlos en "Santiagosonic".



Francisco Sanfuentes, Claudio Aranda, Alfredo Da-Venezia, Angelo Pierattini

Fragmento de: **Calle y acontecimiento** _"Afuera, lo que se aleja hacia ninguna parte es el interminable trazo que deja un automóvil en su paso nocturno. De pronto es el inquietante sonido de una imprenta en la madrugada... la persistencia del timbre de un teléfono que nadie va a contestar. La noche invariablemente se deja intervenir también por pequeños sonidos que se escabullen de las ventanas, ruidos que son una seña de lo que siempre debiera permanecer oculto. Hay afuera una espesa masa de residuos sonoros: la intensidad de una frecuencia, cierta vibración sobreexcitada en el aire que carraspea en lo que pudo ser una voz -la de cualquiera- que se quebró en lo misterioso de un dolor siempre inadvertido que pasa y desaparece al fondo de la calle. Hablamos de lo que está ahí como una sorda percusión deshaciéndose en el rumor ya inaudible de una ciudad; aunque nunca termine de desaparecer. De pronto es cosa de aguzar el oído en una noche para palpar ese sonido de anónima desaparición... (el brillo de un micrófono ambiental podría registrar el zumbido de lo que no deja de rebotar y que no siempre es el crujido de los cables o el grano de alguna interferencia).

Hay también música cuyo acontecimiento en la intimidad de una habitación -hay decenas de ellas simultáneamente cualquier noche- que siempre quedará rebotando en lo privado de su encierro pues las calles sólo logran recibir lo opaco de los ecos que de manera indeseada se filtran a través de las vibraciones de los muros y las mal ensambladas protecciones de las ventanas. Son ruidos que no son en ni desde la calle y parecen disociarse innecesarios de la densidad sonora de allá afuera. (...)

Ahora hay una habitación a menudo vacía con parlantes tirados por ahí en su posibilidad de comenzar a vibrar afuera como lo que proviene de otro lugar y que no quiere ser otra cosa que el velado ronquido de las calles. Para nosotros se trataba de eso, del límite de aquella disociación. Pensábamos en el sonido de este paisaje que hemos de contemplar, recorrer y experimentar día a día y donde a menudo nada parece trascender su puro acontecimiento. Se trata de lograr algo así como "música", nuestros sonidos entendidos como objetos y materialidad susceptible de articularse según y entre la sintaxis de estas calles que se espesan día a día con torrentes de ruidos, huellas en suspensión; millones de siluetas que se cruzan, se aprietan y sudan con la espalda fría por la sombra que se frota a sus espaldas."

(SANFUENTES, Francisco. "De la octava casilla II". En su: Calle y acontecimiento. Santiago de Chile: FONDART, 2001. pp.184-185.)

Federico Schumacher __Compositor e investigador chileno nacido en Santiago en 1963. Realiza sus estudios musicales en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile donde obtiene el grado de Licenciado en Música. En Francia desde el 2000, ha seguido cursos de composición y electroacústica con Nicolás Verin y Jean Luc Hervé. En 2003 obtiene un DEM (diploma de fin de estudios musicales) en composición electroacústica con Christine Groult en la Escuela Nacional de Música de Pantin y en 2004, un DEM en composición instrumental con Philippe Leroux, en la Escuela Nacional de Música de Blanc Mesnil. Actualmente reside en Chile donde enseña composición y dirige un Magister en Arte Sonoro en la Universidad ARCIS. En el año 2002 crea, junto con otros compositores chilenos, la Comunidad Electroacústica Chilena (CECh). Forma parte de las comisiones organizadoras de los festivales internacionales de música electroacústica Ai Maako. __www.federicoschumacher.cl

Bips 18 __18 de Septiembre 2008, estación Parque O'Higgins. Santiago. Los sonidos nos informan de nuestro entorno: peligro, incendios, calma nocturna; pero también nos controlan. Un bip y estamos haciendo lo correcto. Dos bips y entramos en el ámbito de la ilegalidad. A veces es el silencio, que se transforma en aquiescencia, a quien agradecemos poder salir tranquilamente de una tienda, mientras que una estrepitosa sirena nos transforma -a oídos de quienes se encuentren cerca-, en potenciales ladrones. Silencio versus estrépito. Sonido y ruido. Nuestras conductas están conectadas a esa mínima información sonora. Dependemos cada vez más del inicio sonido sintético, la frecuencia simple y desnuda que nos controla.

Andrés Torres __Nacido en Viña del Mar. Estudios de Artes Visuales 1999 - 2006 en Universidad UNIACC, estudios de Música 2004 - 2005 en Escuela SCD. Andrés Torres desarrolla una obra sonora, pictórica y musical en forma paralela desde 2005, destacando entre sus trabajos sonoros, los DVD "Sarbo" y "Revoc" ambos enfrentando problemáticas sonoras desde el soporte performático. __ www.myspace.com/andrestorresmusica

Apoquindo en primavera __Es la representación figurativa de un paisaje urbano pintado con sonidos vocales, elaborando una reconstrucción de la escena por medio del sonido. El fragmento temporal del espacio representado, corresponde a un Transantiago en marcha blanca durante la primavera de 2006.

Mario Z __Nace y vive en Santiago de Chile, (1990) estudia bellas artes en la Universidad ARCIS mención pintura. Desde 1995 hasta la fecha se dedica a las artes visuales y a partir del 2000 paralelamente se dedica a la docencia, proyectos curatoriales y proyectos sonoros. __ www.mariozpintorz.com

The orgy of the sound up

Basta de perderse los sonidos realmente importantes para Ud de su ciudad, las conversaciones de la otra mesa, lo que dice la persona que esta al frente de la calle hablando por teléfono celular, no saber que hacen ni dicen sus hijos cuando conversan discretamente con sus amigos en su propia casa . Basta de bajar el volumen de su programa de tv favorito por que alguien duerme o simplemente le molesta el sonido. Descubra y escuche todo esto y mucho más con el nuevo amplificador de sonido personal que convierte el sonido común en un sonido fantástico. Goce de un festín orgiástico de sonoridades.

THE ORGY OF THE SOUND UP

El producto que Ud necesita, compacto y 5000 metros de alcance...llame ya!!!!!!

no apto para

ventas por RuZZolo-BallZ-cageZ Ltda.

fabricado por

UN VAGABUNDO ARRASTRANDO UNA CAJA DE CARTON NO ESTA BUSCAN-

DO UN REFUGIO SI NO QUE ESTA PIRATEANDO LA SOCIEDAD

produccionez

(una empresa bizentenario)

Por paisaje estético (de la naturaleza o de la ciudad) entiendo el aparecer de un espacio inabarcable.

Martin Seel

El aparecer de una cosa es la manera en que ésta se encuentra aquí y ahora con la percepción sensible del hombre.

Cita de: SEEL, Martin. *op.cit.* pp. 37-38.



Créditos

RadioRuidoRevista

es una revista sin fines de lucro, producido por el colectivo **Radio Ruido**.

RRR_2 [kilometrópolis]

Santiago de Chile, otoño 2010

Doble-CD, 150 ejemplares

Editor: Rainer Krause

Diseño portada: Daniel Cruz y Rainer Krause
Fotos: Milale Cordero (p. 23), Rainer Krause (portada, contraportada), Cristian Lagos (pp. 16, 21, 26), Michela Modolo (pp. 5, 8), Paulina Mujica (p. 28), Verónica Troncoso (p. 22).

Diagramación: Rainer Krause

Correcciones: Mónica Bate

Ilustraciones: Noh Shiatzu, 1983 (p. 25)

Contacto: <rrrevista@gmail.com>

Audio-track:



Textos: © de los autores

El N° 2 de RRR fue co-financiado por SCL 2110.

CD_A	Inicio	Fin	Duración
Mónica Bate_Estacionamiento supermercado	00:02:00	01:57:25	01:55:26
Carolina Muñoz_Ursonate 8	01:57:26	02:07:74	00:10:49
Daniel Cruz_El día que ingresamos a la OCDE 1	02:08:00	06:18:23	04:10:24
Ana María Estrada_Construcción	06:18:24	08:47:31	02:29:08
Carolina Muñoz_Ursonate 5	08:47:32	08:54:45	00:07:14
Mario Z_The orgy of the sound up	08:54:46	13:02:45	04:08:00
Daniel Cruz_El día que ingresamos a la OCDE 2	13:02:46	16:57:66	03:55:21
Federico Schuhmacher_Bips 18	16:57:67	18:20:22	01:22:31
Alejandro Quiroga_Blue bird 1	18:20:23	21:11:53	02:51:31
Cristián Lagos_Graff-frotach 5	21:11:54	22:55:56	01:44:03
Benjamin Barrera & Diego Salinas_Mall	22:55:57	23:56:35	01:00:54
Francisco Sanfuentes_Calle y acontecimiento	23:56:36	27:08:01	03:11:41
Mario Mora_Santiago dos	27:08:02	31:51:32	04:43:31
Alejandro Quiroga_Blue bird 2	31:51:33	34:23:74	02:32:42
Fernando Pérez_4 mts. ii, take two	34:24:00	38:23:67	03:59:68
Ana María Estrada_Metro	38:23:68	38:55:45	00:31:53
Mario Mora_Santiago	38:55:46	43:40:42	04:44:72
Martín Gubbins_Autopistas urbanas	43:40:43	46:10:04	02:29:37
Gerardo Figueroa_natalicio del libertador	46:10:05	47:24:74	01:14:70
Rainer Krause_Regadera Quinta Normal 1	47:25:00	48:31:33	01:06:34
Pamela Reyes_Predicadora	48:31:34	49:37:12	01:05:54
Sara Bertrand_Subvertido SCL	49:37:13	53:01:74	03:24:62
Claudio Fernández_Ki - Jai Surface	53:02:00	53:30:35	00:28:36
Carolina Muñoz_Ursonate 6	53:30:36	53:39:53	00:09:18
Pamela Reyes_Mendigo	53:39:54	54:44:65	01:05:12
Miguel Rodríguez_Santiagosonic	54:44:66	56:34:56	01:49:66
Mónica Bate_Catedral de Santiago	56:34:57	60:04:55	03:29:74
Rainer Krause_Metro Estación Bilbao con saludos	60:04:56	61:04:28	00:59:48
Fernando Pérez_zapping	61:04:29	63:14:12	02:09:59
Cristián Lagos_Graff-frotach 2	63:14:13	64:04:43	00:50:31
Andrés Torres_Apoquindo en primavera	64:04:44	67:49:64	03:45:21
Carolina Muñoz_Ursonate 4	67:49:65	68:03:15	00:13:26
Pamela Reyes_Vendedores	68:03:16	69:50:56	01:47:41
Marcelo Leturia_Morar	69:50:57	70:44:28	00:53:47
Pamela Reyes_Borracho	70:44:29	71:27:34	00:43:06
Mónica Bate_Cambio de guardia	71:27:35	75:24:23	03:56:64
Cristián Lagos_Graff-frotach 4	75:24:24	76:07:11	00:42:63
Carolina Muñoz_Ursonate 7	76:07:12	76:17:54	00:10:43
Leonor Castañeda_Campanas Las Condes	76:17:55	78:13:61	01:56:07
Mónica Bate_Afilador de cuchillos	78:13:62	79:12:08	00:58:22
Rainer Krause_Regadera Quinta Normal 2	79:12:09	79:58:12	00:46:03
CD_B	Inicio	Fin	Duración
kmpolis remix binaural 1	00:02:00	26:04:04	26:02:04
kmpolis remix binaural 2	26:09:04	51:04:06	24:55:02
kmpolis remix binaural 3	51:09:06	78:08:31	26:59:24



[RRR_2: kilómetropolis]

SCL _ Otoño 2010

kilómetropolis fue una convocatoria abierta a todas las personas que trabajan con sonido a contribuir a la creación de un "paisaje sonoro" de Santiago de Chile. La ambivalencia del término "paisaje", tanto producto artístico como objeto de percepción, se refleja en los aportes recibidos. En parte son grabaciones de campo que documentan una cierta sonoridad en un momento y en un lugar de Santiago, producto de un interés en la sonoridad misma o en su función simbólica. Por otro lado hay montajes de diferentes sonidos con el objetivo de construir una composición sonora, un objeto artístico. Además el entorno mismo puede ser objeto de manipulación artística, esforzando la percepción a las calidades estéticas del entorno: en vez de sonidos extraídos del entorno urbano, sonidos introducidos en él a través de una acción. Y por fin hay traducciones de la sonoridad urbana al medio del lenguaje, tanto reflexiva, poética como onomatopéyica.

[Textos]

**Rainer Krause, Ariel Bustamante,
Ana María Estrada, Verónica Troncoso**

[CD_A]

Versión estéreo

Con la participación de Claudio Aranda, Benjamín Barrera, Sara Bertrand, Mónica Bate, Leonor Castañeda, Daniel Cruz, Alfredo Da-Venezia, Ana María Estrada, Claudio Fernández, Gerardo Figueroa, Martín Gubbins, Rainer Krause, Cristián Lagos, Marcelo Leturia, Mario Mora, Carolina Muñoz, Fernando Pérez, Angelo Pierattini, Alejandro Quiroga, Pamela Reyes, Miguel Rodríguez, Diego Salinas, Francisco Sanfuentes, Federico Schuhmacher, Andrés Torres, Mario Z.

[CD_B]

Remix binaural para escuchar con audífonos

Versión elaborada para la exposición
SCL.2110, Museo de Arte Contemporáneo,
Quinta Normal, Santiago de Chile



COMPACT
2xdisc
DIGITAL AUDIO