

Dogłębne słuchanie materii dźwięku Wywiad z Francisco Lópezem

Przekład: Marek Jeziński i Edyta Lorek-Jezińska

Przyjęto 8 października 2020; zaakceptowano 15 października 2020; opublikowano 30 grudnia 2020.

Marek Jeziński: W jakich kategoriach postrzega Pan dźwięk miasta? W jakim stopniu jest to przypadkowy zestaw sygnałów dźwiękowych?

Francisco López: Bardzo niewiele jest prawdziwej przypadkowości w każdym miejskim – ale też i naturalnym – środowisku. Przypadkowość to przeszacowana kategoria, która zakłóca nam percepcję słuchania świata. Każda percepcja „miejskiego dźwięku” oczywiście zależy od sposobu słuchania: od przyziemnej identyfikacji źródeł dźwięku, których potrzebujemy w codziennym życiu, po najgłębsze możliwe do wyobrażenia słuchanie, na którym jeszcze bardziej powinniśmy się skupić, bowiem przenosi nas ze sfery przyziemności do sfery fenomenów abstrakcyjnych.

MJ: Jakie znaczenie w Pana twórczości ma koncepcja pejzażu dźwiękowego? Czy możemy rozumieć pejzaż dźwiękowy danego miasta jako opowiadanie historii o pewnym konkretnym miejscu?

FL: Nie interesuje mnie coś takiego, jak koncepcja „pejzażu dźwiękowego”. Nie wydaje mi się, że możliwe jest pełne zidentyfikowanie jakiegoś miasta na podstawie dźwięków – choć w niektórych przypadkach jest to do pewnego stopnia wykonalne. Uważam, że ta kategoria prowadzi nas donikąd, o ile jesteśmy zainteresowani czymś więcej, niż tylko samą identyfikacją. Każda możliwa do wyobrażenia sobie „muzyka” lub „opowieść”, wywiedziona z tych dźwięków, z pewnością stałaby się opowieścią z konkretnego miasta, ale jedynie dla tego, kto by zechciał ją w ten sposób interpretować.

MJ: W swojej twórczości odwołuje się Pan do różnorodnych pejzaży dźwiękowych: są w nich odgłosy przyrody z egzotycznych dla europejskiego słuchacza miejsc, ale też nagrania pochodzące z typowych dla współczesnego człowieka lokalizacji, a więc miast lub zakładów przemysłowych, nagrania rejestrujące odgłosy pracujących maszyn, pracujących ludzi. Dla przykładu, jeden z Pana utworów nosi tytuł identyfikujący konkretne

miejsce: „Warszawa Restaurant”, a w kilku innych tytułach pojawiają się odniesienia nowojorskie. Wiele z Pana dzieł nie ma tytułów, co ma nastawić słuchacza głównie na sferę słuchania, a nie pre-determinować odbiór utworu poprzez nazwę lub lokalizację. Domyślałam się, że chodzi Panu o pewną cechę otwartości dzieła, podpowiedz dla słuchacza, że możliwe są różne tropy interpretacyjne.

FL: Tak, ma Pan rację, o to w tym chodzi. Ale muszę też od razu zaznaczyć tutaj inną kwestię: sądzę, że otwartość treści i doświadczenie odbioru są daleko bardziej interesujące i przekonujące, niż otwartość formy, która na przestrzeni wielu dziesięcioleci stała się w muzyce czymś w rodzaju dogmatycznej obsesji.

MJ: Z kolei w utworze zatytułowanym „#321” można usłyszeć industrialne dźwięki maszyn, pracujących nad morzem. Nagranie burzy spokój szumu morskiego szumem maszyn. Może to jedynie mój odbiór, bo może tam nie ma ani maszyn, ani morza, a ja nakładam swoje interpretacje na to, co się pojawia na taśmie... Czego oczekuje Pan od swoich słuchaczy w takich przypadkach?

FL: Nagranie, o którym mowa jest nieokreślone, niewyjaśnione i trudne do zdefiniowania, a przy tym celowo tajemnicze. W założeniu ma to dać słuchaczom jednocześnie swobodę i poczucie odpowiedzialności, które są związane z odbiorem dźwięków. Jeśli akt słuchania jest aktem prawdziwie twórczym – a sądzę, że tak właśnie jest – i jeśli miałbym czegoś oczekiwać od słuchaczy, to byłaby to dokładnie właśnie ta kategoria: tworzenie, bycie twórcą, poprzez odbiór.

MJ: Czy nagrania terenowe, jak choćby Pana nagrania wiatru z argentyńskiej Patagonii, traktuje Pan muzycznie? Czy szuka Pan w nich struktur harmonicznnych? Które podejście do materii dźwiękowej – szukanie dźwięków ułożonych muzycznie czy odbieranie dźwięku bez wcześniejszego oczekiwania, że będzie on w jakimś stopniu kreować muzyczne odniesienia – jest Panu bliższe?

FL: Z dzisiejszej perspektywy, patrząc na to konceptualnie oraz pod względem estetyki, przejawiam niewielkie zainteresowanie kanonicznym „field recordingiem”. Wynika to z tego, że zawsze fascynował mnie dźwięk jako medium, które tworzy sferę doświadczeń przestrzenno-czasowych oraz jest czymś w rodzaju bramy dostępu do kolejnych warstw konkretności i duchowości, które są trudno osiągalne za pomocą innego typu środków. Przynajmniej dotyczy to tych z nas, którzy mają wrodzoną szczególną wrażliwość na dźwięk. Nie sądzę też, by „muzyka” jako taka była definiowana poprzez używanie instrumentów, czy nawet przez samo intencjonalne wytwarzanie dźwięku. Myślę, że trzeba do tego podejść inaczej: kiedy słuchanie jest głębokim aktem woli wobec dźwięków, muzyka rozwija się w sposób naturalny.

MJ: Chciałbym poznać Pana opinię na temat znaczenia cyfryzacji w nagraniach terenowych. Bez coraz większego udziału technologii trudno sobie wyobrazić jakiegokolwiek nagrania, jednak czy w tym momencie nie uzależniamy się za bardzo od technologii?

FL: Jedną z najbardziej istotnych cech definiujących ludzką naturę jest immanentna zależność od technologii; w gruncie rzeczy, nie chodzi tu jedynie o zależność, ale o zagnieżdżenie się jej już w samej istocie człowieczeństwa aż do poziomu cyborgizacji. W tym procesie cyfryzacja jest w zasadzie irrelevantna. Myślę, że ważniejsze są konsekwencje technologii nagrywania – i to od samego początku tego procesu. Tu nie jest możliwa rekonstrukcja (systematycznie, ale bez konsekwencji pogardzana jako niewystarczająca), lecz raczej historycznie bezprecedensowy dostęp do dźwiękowego konkretnego, czegoś, co – dzięki temu jak maszyny „słuchają” – staje się wyjątkowo łatwe i wyraziste.

***MJ:* Czy coraz lepsza jakość sprzętu nagrywającego i technologii obróbki dźwięku zbliża nas do prawdziwszego, czy może – bardziej realnego dźwięku? Czy sądzi Pan, że w ogóle możliwe jest odtworzenie w nagraniach realnego (w znaczeniu autentycznego) dźwięku?**

FL: Zmiany w tradycyjnie pojmowanej sferze „jakości audio” („lepszy” sprzęt, większa rozdzielczość, etc.) nie przybliżają nas wcale do czegoś „realnego/autentycznego”. Uważam, że w zasadzie działa to w odwrotnym kierunku. Ponieważ to, co oddala nas od „prawdy”, to reprezentacja w wielu formach, definiowana jako: reprodukcja, rekreacja, symulacja... Na przykład, myślę, że to, czego dziś potrzebujemy, to nie rzeczywistość wirtualna – już mamy jej w wystarczającej ilości w naszym życiu codziennym – ale coś przeciwnego: coś, co ja sam nazywam „wirtualnością realną” (*real virtuality*). Dla mnie oznacza to prawdziwą, bogatą, głęboką formę odniesienia się do tego, co już znamy jako wirtualne. W przeciwieństwie do tego, co zwyczajowo przyjmujemy i zakładamy, dźwiękowa reprezentacja niesie ze sobą abstrakcję i indeksowość, redukując w ten sposób dźwięki jedynie do właściwości (zwyczajnych) przedmiotów. Wierzę, że dźwięki same w sobie są takie, jak wszystko inne – są na tym samym poziomie ontologicznym. Dlatego też wszystkie dźwięki są jednocześnie „prawdziwe”, ale i bezcielesne z samej natury.

A co do używanego obecnie sprzętu nagrywającego, to zawsze postrzegałem jego przedstawieniowy potencjał jako najmniej interesujący aspekt. Jeśli nie o reprezentację jedynie nam chodzi, to nasze mikrofony, dyktafony i rekordery nagle stają się bardziej interesującymi narzędziami, funkcjonującymi jak ontologiczne próbki czy sondy. To, co jest interesujące w poza-poznawczych (*non-cognitive*) maszynach (czyli dyktafonach, aparatach fotograficznych), to nie ich reprodukcyjne/przedstawieniowe możliwości – bo one są zawsze niepełne według powszechnej wiedzy na ich temat – ale dosłownie niemożność myślenia podczas rejestrowania i odbierania rzeczywistości, a więc coś, czego brakuje nam, ludziom. A to oznacza zadziwiającą ontologiczną sprawność takich maszyn.

***MJ:* Proszę wyobrazić sobie, że organizuje Pan w mieście „dźwiękowe safari”. Poszukiwanie jakich typów źródeł dźwięku doradziłby Pan uczestnikom wycieczki? Dokąd radziłby Pan udać się w pierwszej kolejności, by nagrywać miasto?**

FL: Takie „dźwiękowe safari” nie pasuje do mojej koncepcji dźwiękowej eksploracji środowiska! Dobrze, założmy jednak jakiegoś typu eksplorację środowiska dźwiękowego. Moja rekomendacja to, po pierwsze, zdecydowanie otwartość na wszelkie znajdowanie; znajdować,

a nie szukać. To sposób, w który zazwyczaj pracuję, ponieważ na szczęście – jako kompozytor, w przeciwieństwie do, powiedzmy, projektanta dźwięku (*sound designer*) – mam wolność wyboru, słuchania i tworzenia bez jakiegokolwiek potrzeby znajdowania/nagrywania jakiegoś konkretnego rodzaju dźwięków. Po drugie, trzymać się z dala od prototypowych „dźwiękowych znaczników/indeksów”, trzymać się z dala od podejścia opisowego... w skrócie, trzymać się z dala od reprezentowania.

MJ: A na koniec pytanie o Pana inspiracje. Czy może Pan podzielić się swoimi upodobaniami muzycznymi i dźwiękowymi? Jakiego typu dźwięki szczególnie Pan ceni? Jacy artyści-muzycy czy kompozytorzy są dla Pana ważni?

FL: Nie mam jakiegoś specjalnego rodzaju dźwięków, które lubię lub których nie lubię. Wszystko zależy od dźwięków samych w sobie, od indywidualistycznego podejścia, oraz od kontekstu danego projektu czy kompozycji. Natomiast myśląc o artystach pracujących z dźwiękiem, których prace są dla mnie zniewalające, to jest ich wielu. Na nieszczęście, wielu z nich nie jest tak docenianych, jak na to zasługują. By wymienić jedynie kilkoro: Asmus Tietchens, Joe Colley, Miguel A. García, Olivia Block, Cranioclast, Lee Patterson...

Francisco López (ur.1964)

Urodzony w Madrycie światowej sławy hiszpański artysta, zajmujący się dźwiękiem oraz muzyką i kompozytor muzyki eksperymentalnej i awangardowej; laureat wielu międzynarodowych nagród za prace dźwiękowe (między innymi Sound Art Competition, Quartz Award, Prix Ars Electronica). Jest dyrektorem i kuratorem archiwum dźwiękowego Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro (SONM), zajmującego się niekomercyjną promocją muzyki eksperymentalnej i sztuki dźwięku.

Jedną z najważniejszych postaci sceny muzyki eksperymentalnej i *sound art*. Swoje utwory buduje na bazie koncepcji „głębokiego słuchania”, interesuje go przekraczanie granic pomiędzy sonosferą przestrzeni industrialnych a dźwiękami pustkowi. Konsekwentnie działa na rzecz upowszechniania wiedzy z zakresu badania dźwięków (*sound studies*), publikując eseje krytyczne i analizy (między innymi dla „Music Dematerialized?”, „Sonopolis”, „Environmental sound matter”, „Sonic & Creatures”, dostępne na stronie internetowej artysty). Katalog jego dzieł obejmuje kilkaset pozycji, z czego największym uznaniem cieszyły się nagrania terenowe kostarykańskiego lasu deszczowego przedstawione na płycie „La Selva” (1998). Swoją muzykę i instalacje dźwiękowe prezentował podczas autorskich koncertów, muzycznych festiwali oraz pokazów w muzeach i galeriach w kilkudziesięciu krajach na kilku kontynentach, między innymi we Francji, Włoszech, Wielkiej Brytanii, Rosji, Finlandii, Polsce, Belgii, Holandii, Niemiec, Irlandii, Grecji, Słowenii, Brazylii, Paragwaju, Argentynie, Peru, Kolumbii, Boliwii, Puerto Rico, Kostaryce, Meksyku, USA, Kanadzie, Izraelu, Chinach, Tajwanie, Japonii, Australii, Afryce Południowej.

Więcej na stronie artysty: <http://www.franciscolopez.net/index.html>