

DŹWIĘK NIE UMIERA NIGDY

Z Susan Philipsz rozmawia Sebastian Cichocki

Sebastian Cichocki: Czy mogłabyś opowiedzieć o swoim pomysle do Parku Rzeźby na Bródnie, kiedy i jak wpadłaś na pomysł transmitowania sygnałów radiowych, pisząc nową ścieżkę dźwiękową dla parku? Jak wyobrażasz sobie efekt działania tych nietypowych radiowych dźwięków, które zostaną napisane na parkowy pejzaż wśród betonowych osiedlowych bloków?

Susan Philipsz: Od razu zauważyłam że to miejsce jest w jakiś sposób wyjątkowe oraz że mieszkańcy Bródna są z niego dumni, to widać kiedy zaczniesz się tam przechadzać. Wiedziałam także z naszych wspólnych rozmów i długiej wymiany e-maili, że najchętniej widziałabym w tym miejscu pracę, która dotyczy lokalnej społeczności, w jakiś sposób ją angażuje, zwłaszcza tych ludzi którzy na co dzień używają parku jako miejsca wypoczynku. Oglądałam budynki i bloki mieszkalne otaczające park, zauważyłam ten gęszcz anten na dachach, zaczęłam wtedy myśleć o sygnałach transmitowanych gdzieś z daleka do wszystkich osiedlowych mieszkań.

Zaczęłam interesować się istotną rolą jako odegrało radio w okresie Zimnej Wojny. Któregoś dnia przeczytałam nawet wypowiedź Lecha Wałęsy, który został zapytany o wpływ masowego używania radioodbiorników przez Polaków (a tym samym dostępu do takich stacji jako Wolna Europa) na opozycyjną działalność Solidarności, odparł zdziwiony: „Czy Ziemia istniałaby bez Słońca?”.

Ta wypowiedź uderzyła mnie, było w tym coś poetyckiego, głębokiego na temat natury i przekazu dźwięku radiowego, to uczucie pozostało we mnie przez cały czas podczas pracy nad tym projektem. Kiedy zaczęłam wchodzić głębiej w różne dane i archiwa na temat radia w Polsce, zaczęłam rozumieć że głównym tematem projektu dla Parku Bródnowskiego, powinno być właśnie radio. W pewnym momencie zaczęłam nagrywać siebie samą wykonującą na wibrafonie różnego rodzaju sygnały radiowe. Sygnał radiowy (interval signal) jest czymś szczególnym, to krótki muzyczny przerywnik, sekwencja dźwiękowa - zazwyczaj

są to kuranty, transmitowane pomiędzy audycjami, pozwalając słuchaczowi na zidentyfikowanie stacji radiowej, którą właśnie namierzył. Wybrałam różne sygnały radiowe z całego świata, między innymi z Radio Faroe Islands, Radio Berlin International czy z egzotycznego i odległego The Voice of the People of Ho Chi Minh City.

Wibrafon ma szczególne, niemal eteryczne właściwości, poczułam że jego brzmienie najbardziej odpowiada charakterowi tego projektu. W sumie, dźwięki wydobywane na wibrafonie są podobne do oryginalnych kurantowych sygnałów radiowych, ale mają jednocześnie większy rezonans, dodają sygnałom czegoś nieziemskiego, sugerując pływanie w nieskończoności, doświadczanie głębokiej przestrzeni. Myślę, że rezultat emitowania tych dźwięków w przestrzeni parkowej może być dwójaki – po pierwsze dźwięk w takim miejscu sprawia, że jesteśmy bardziej świadomi swojej obecności, cielesności, relacji do tego konkretnego miejsca, podczas gdy sugestywne właściwości tych melodii unoszą cię w miejsca zupełnie inne, poza tu i teraz, transportują na zewnątrz najbliższego otoczenia.

Mam wrażenie, że praca, którą zaproponowałaś w jakimś sensie organizuje dźwiękowo życie w parku – tamtejsze zdarzenia, gesty przechodniów, ich ruch. Do miejskiego soundtracku zostaje dodana nowa ścieżka, rzeczy zostały przeorganizowane. Zastanawiam się czy analizujesz swoje projekty pod kątem ich interaktywności, możliwości użytkowania przez przypadkowych odbiorców. Czy mogą być one rozpatrywane pod kątem badań nad lokalnymi, kolektywnymi potrzebami, czy też zupełnie przeciwnie – interesuje Cię raczej konfrontowanie publiczności z czymś niespodziewanym i obcym?

Praca została zaprogramowana w taki sposób, że włącza się w regularnych przedziałach czasowych - to tak jak gdyby w parku zamontować dźwiękowy, niewidzialny zegar, bijący co kwadrans. Myślę że pewien element zaskoczenia nie da się wykluczyć, ale przez większość czasu dźwięk kurantów jest kojący, raczej naturalnie wpisuje się w zastany krajobraz parku. Może przypominać inne zegary zainstalowane w przestrzeni publicznej, na skwerach czy peronach, podczas gdy jednak prawdziwy zegar ma swoją jasno przypisaną społeczną funkcję, moja dźwiękowe interwencje służą raczej konserwowaniu i pobudzaniu pamięci. Ludzie mogą przypominać sobie moment szukania stacji radiowych, przedzierania się przez szumy i odnajdowania sygnałów poszczególnych stacji – co z pewnością ma swój emocjonalny, psychologiczny aspekt, poszukiwania dźwięku z przeszłości i rekonstruowania przypisanych mu zdarzeń.

Ze względu na Twoje upodobanie do pracy z głosem ludzkim, często zdarza się że zostajesz bezrefleksyjnie wrzucona do szufladki z napisem „sound art”, łatwo dostrzec jest jednak rzeźbiarskie właściwości realizowanych przez Ciebie prac. Ich materialność, waga, objętość jest trudna do „przeoczenia”. Mówi się, że jesteś jedną z niewielu artystek, która naprawdę wypełnia każdy centymetr sześciennej galerii swoimi pracami. Czy pamiętasz kiedy postanowiłaś zająć się niewidzialnym materiałem jakim jest ludzki głos i dźwięki generowane przez instrumenty? Jakie były Twoje motywacje?

Kiedy studiowałam na akademii sztuk pięknych specjalizowałam się właśnie w rzeźbie. W pewnym momencie zaczęłam myśleć o śpiewie jako swego rodzaju rzeźbiarskim doświadczeniu – co dzieje się gdy wysyłasz swój głos w przestrzeń, co czujesz jednocześnie w wnętrzu twojego ciała. Fizyczne doznanie śpiewu doprowadziło mnie do myślenia o dźwięku jako rzeźbiarskiej formie - wydaje się że był to naturalny rozwój mojej praktyki artystycznej. Idea wysyłania dźwięku w przestrzeń, a już zwłaszcza fakt, że pozbawiony ciała głos podróżuje dalej, sprawia, że powietrze wokół przenika coś osobliwego, niezrozumiałego. Ta obecność może sprawiać, że doświadczasz moje prace jako coś co posiada gęstość czy objętość. To bardzo dla mnie interesująca sugestia, aby myśleć o nieobecności czy braku jako o formie rzeźbiarskiej.

Fenomen obecności niewidzialnego ciała, materializującego się poprzez zarejestrowany dźwięk, prowadzi nas w bardziej upiorne, paranormalne rewiry. Czy jako artystka, która pracowała wcześniej np. na miejskim cmentarzu przy Auguststrasse w Berlinie, myślisz że są miejsca w których nie chciałabyś pracować, i to z powodów, których nie da się racjonalnie wyjaśnić?

Raczej nie. Z reguły staram się po prostu unikać miejsc które wydają się być teatralne, zbyt przeładowane historią. Bardzo lubiłam pracować przy Auguststrasse, na starym wojskowym cmentarzu, myślę że traktowałam to miejsce bardziej jako park niż cmentarz. Zresztą tak traktują je Berlińczycy.

Niewątpliwie jednak jest coś niepokojąco mrocznego w „ścieżkach dźwiękowych”, za pomocą których edytujesz pejzaż wybranych przez siebie miejsc. Czy wynika to z potrzeby udratyzowania banalnych, opatrzonych, często najzwyczajniej zaniedbanych zakątków współczesnych miast, który za pomocą Twoich interwencji stać się ma bardziej „słyszalny”?

Tak, to prawda, niektóre z tych prac opartych na piosenkach, które przykuwają moją uwagę, są dość mroczne - niektóre z nich to przecież stare tradycyjne ballady o mordercach. Ale to co mnie przede wszystkim w nich fascynuje to fakt, że przetrwały one próbę czasu, a ich ponura aura przenoszona jest z pokolenia na pokolenie. Słowa tych pieśni są bardzo istotne, ale kiedy stają się moimi instalacjami, ich znaczenie nie jest do końca czytelne. Słyszysz tylko skrawki poszczególnych zwrotek, słowa nakładają się na siebie, zlewają w niezrozumiałą całość – to bardziej całościowe doświadczenie obcowania z dźwiękową strukturą, która oparta jest na znanej piosence.

Wiem dokładnie o co Ci chodzi, kiedy mówisz o „udratyzowaniu” miejsca, kiedy sugerujesz że zajmuje się dyrygowaniem ludzkimi emocjami. Kiedy śpiewam, próbuję jednak robić to w sposób nie-dramatyczny, pozbawiony zbędnych emocji, nawet niezamierzenie redukując złowieszczy aspekt tych pieśni. Chciałabym przede wszystkim zwrócić uwagę na konkretne miejsca, w sposób który dla publiczności jest wciąż czymś znajomym, zapoznanym.

Bardzo fascynuje mnie sposób w jaki pracujesz z muzyką popularną w najbardziej

przyziemnym jej wcieleniu, jak używasz popowego śmiecia – wszystkie te banalne, cikliwe, staroświeckie chwytły, teksty i melodie stają się nagle „prawdziwe” i ważne. Jestem ciekaw czym kierujesz się poszukując materiału źródłowego do swoich wokalnych instalacji.

Wiele z moich inspiracji pochodzi z popularnych filmów, literatury, całego świata kultury popularnej. Bardzo często jakiś materiał na który trafiam zostaje w mojej na głowie na długo, nie mogę się go już pozbyć. Kiedy rozwijam jakiś projekt najważniejszą rzeczą jest dla mnie zdecydować co będzie jego tematem, wszystko toczy się już o wiele łatwiej. Obecnie pracuje np. nad większym projektem dla londyńskiego The City, na zamówienie Artangel, gdzie ważna była dla mnie cisza która zapada tam podczas weekendów oraz rola głosu ludzkiego na wczesnym etapie rozwoju nowoczesnego miasta. Te dwa zagadnienia doprowadziły mnie do badań nad muzyką renesansową w Anglii, nad ulicznymi nawoływaniem i pokrzykiwaniem oraz czysto wokalne formie madrygału, jako materiałach źródłowych. Tą są obszary, których wcześniej nie znałam, ale po odnalezieniu właściwego tematu podążam za nim, badam go dokładnie. Póki co nagrania do londyńskiego projektu przebiegają bardzo dobrze.

W instalacji *Stracone odbicie*, którą zrealizowałaś dla Münster, nawiązałaś do *Opowieści Hoffmana* – opery Jacquesa Offenbacha opowiadającej o tragicznych miłościach poety, który zadurzył się m. in. w mechanicznej lalce, patrząc na nią przez magiczne okulary. Czy historia Hoffmana, któremu kurtyzana Giulietta kradnie jego własne odbicie można odczytać jako przypis do Twojej sztuki? Czy można zaryzykować hipotezę Twoje prace oparte są na kuszeniu i uwodzeniu?

Tak, Sebastian, masz rację. Wiedziałaś dziś swoje odbicie w lustrze? Kolejna uwiedziona młoda dusza! A mówiąc poważnie, nigdy nie mam zamiaru zwodzić kobiecym głosem. Oczywiście wiemy, że głos bez akompaniamentu może być ponętny, szczególnie jeśli śpiewa się w bardziej intymny sposób. Byłam bardzo ostrożna śpiewając barkarolę z *Opowieści Hoffmana* w taki sposób, by nie była po prostu kusząca, chciałam stworzyć wrażenie że śpiewam ją po prostu dla siebie – czyli dokładnie na odwrót niż zrobiłaby to zawodowa operowa śpiewaczka. Poprzez swoje prace próbuję zachęcić ludzi do wyobrażenia sobie na nowo ich własnego otoczenia, w sposób który oparty jest bardziej na samo-świadomości niż uwodzeniu i kuszeniu.

Ostatnio zaczęłaś pracować w swoich projektach z bardziej „abstrakcyjnym” materiałem. Głos ludzki nie jest w nich obecny coraz rzadziej. Przykładem jest instalacja dla obserwatorium w Radcliffe czy też powód do naszego spotkania, instalacja dla Parku Bródnowskiego. Czy myślisz że jest to kolejny etap, naturalna ewolucja Twojej praktyki? Najpierw pozbywasz się namacalnych rzeźbiarskich materiałów, później porzucasz głos, ostatni ślad ludzkiego ciała obecny w dźwiękowych instalacjach...

Zaczęłam ostatnio pracować z instrumentami – fortepianem, rogiem, nagrywałam kompozycję pocierając palcami wilgotne krawędzie kieliszków. Nie traktuję tego jednak jako odejścia od tego czym zajmowałam się wcześniej. Niezależnie od tego jaki będzie instrument, którego używam – może być to ludzki głos, albo cokolwiek innego, zdeterminowanego przez koncept projektu, zawsze głównym wątkiem cielesność. Ważna jest dla mnie ludzka obecność w nagraniu materiału dźwiękowego. Myślę, że zawsze jesteś w stanie wykryć ją w moich pracach , nawet jeśli głos jest nieobecny.

Wspomniałem wcześniej o Twojej realizacji dla obserwatorium w Radcliffe. Opowiadając o niej powołałaś się na włoskiego fizyka Guglielmo Marconiego, który zasugerował, że raz wytworzony dźwięk nigdy nie umiera – wybrzmiewa on w nieskończoność jako fala dźwiękowa podróżująca przez Wszechświat. Jak odnosisz tą refleksję do swojej własnej praktyki?

Myślę że idea duchów, snujących się tak długo jak tylko pamiętamy o nich jest niezwykle interesująca. Dokładnie tak samo jest z piosenkami. Tak długo jak ludzie je pamiętają i potrafią je zaśpiewać, nie mogą one obumrzeć.

Wywiad ukazał się w 63. numerze Notesu Na 6 Tygodni.