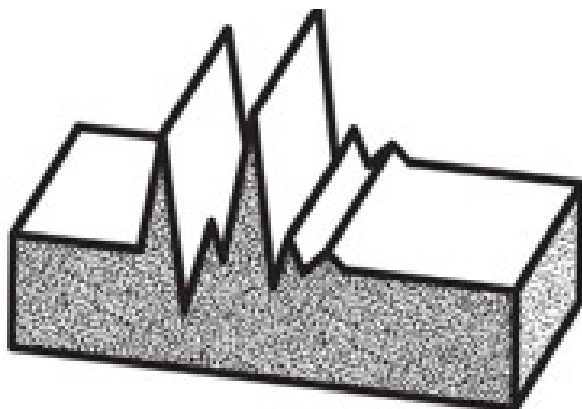




A-I-R SANATORIUM
DŹWIĘKU 2016
SOKOŁOWSKO



- I Wstęp
- II Boginie pozostają
niezmienne
- III Upadek nagrywania
- IV Artyści
 - 1. Martin Howse
 - 2. Mario de Vega
 - 3. Alessandro Bosetti
 - 4. Stephen Cornford
 - 5. Valerio Tricoli
 - 6. Olivia Block
 - 7. Michael Pisaro
 - 8. Keith Rowe

- I Intro
- II Goddesses remain
unchanged
- III The fall of recording
- IV Artists
 - 1. Martin Howse
 - 2. Mario de Vega
 - 3. Alessandro Bosetti
 - 4. Stephen Cornford
 - 5. Valerio Tricoli
 - 6. Olivia Block
 - 7. Michael Pisaro
 - 8. Keith Rowe

I A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko 2016

To program rezydencji dla kompozytorów, improwizatorów i artystów dźwiękowych mający na celu stworzenie platformy dla nowych form wyrazu współczesnej muzyki oraz szeroko rozumianej sztuki dźwięku. Jednym z celów programu A-I-R Sanatorium Dźwięku 2016 jest wspieranie nowych, twórczych kuratorskich praktyk odnoszących się do tematu dźwięku i muzyki, a także poszukiwanie sensu na skrzyżowaniu sztuki i technologii. Artyści zaproszeni do programu przeprowadzili w Sokołowsku dwutygodniowe rezydencje, których skutki takie jak kompozycje, instalacje dźwiękowe lub prace teoretyczne zostały zaprezentowane podczas trzeciej edycji festiwalu Sanatorium Dźwięku w 2016 roku.

Artyści zaproszeni do programu A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko 2016: Keith Rowe, Michael Pisaro, Olivia Block, Valerio Tricoli, Alessandro Bosetti, Mario de Vega, Martin Howse, Stephen Cornford.

Kuratorzy programu A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko 2016: Zuzanna Fogtt, Gerard Lebik, Michał Libera.

A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko 2016 było realizowane w ramach Programu Rezydencji Artystycznych A-i-R Wro, będącego częścią Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Program Rezydencji Artystycznych A-i-R Wro został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

I A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko 2016

A-I-R Sanatorium of Sound 2016 is a residence program for composers, improvisers and sound artists, creating a platform for contemporary music and broadly understood sound art. One of the program's goals is to support new, creative curatorial practices relating to the issue of sound and music, as well as the search for meaning in the intersection of art and technology. The invited artists took part in two-week residencies in Sokołowsko, the results of which (such as compositions, sound installations or theoretical works) were presented at the third edition of the Sanatorium of Sound festival, held in Sokołowsko in August 2016.

Artists invited to A-I-R Sanatorium of Sound 2016: Keith Rowe, Michael Pisaro, Olivia Block, Valerio Tricoli, Alessandro Bosetti, Mario de Vega, Martin Howse, Stephen Cornford.

Curators of A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko 2016: Zuzanna Fogtt, Gerard Lebik, Michał Libera.

The program was carried out within the framework of Artist-in-Residence Programme A-i-R Wro, a part of the European Capital of Culture Wrocław 2016. Artist-in-Residence Programme A-i-R Wro was co-financed from the funds of the Ministry of Culture and National Heritage of Poland.

II Boginie pozostają niezmienne

Zadając proste pytanie o to, gdzie są gdzie są granice dzisiejszej muzyki, czy powstają jeszcze nowe gatunki, czy jesteśmy już tylko na etapie eklektycznych form mieszających przeszłość z teraźniejszością, hałas z piękną melodią, głos ze zgrzytem elektronicznego pudełka czy grające obiekty z klasycznymi skrzypcami, odpowiedź będzie trudna i z pewnością niejednoznaczna, mimo iż wydaje się, że wszystko już było, że w ostatnich dekadach awangardy i eksperymentów na tym polu w zasadzie eksplorowanie nie ma już sensu.

Artyści wybrani przeze mnie do programu rezydencyjnego A-I-R Sanatorium Dźwięku 2016 są świetnym przykładem na to, że poszukiwania na polu muzyki nie mają jednak końca i że indywidualna kreatywność jest w stanie przeciwstawić się szufladkowaniu, określaniu i szukaniu za wszelką cenę rewolucyjnych koncepcji.

Nie miejmy bowiem złudzeń, że boginie pozostają niezmienne: improwizacja, kompozycja, instalacja dźwiękowa, to trzy fundamenty muzyki współczesnej, to trzy nadgatunki, niezmienne od zarania jak kanony greckie nadające arche zasady niedające się już nigdy podważyć. Indywidualne poszukiwania artystów zaproszonych do programu są przykładem, że nie wyważając otwartych drzwi można tworzyć muzykę i sztukę dźwięku, która ciągle nas będzie zaskakiwać, zachwycać i poruszać.

Artyści podczas rezydencji w Sokołowsku w swoich projektach poszukiwali nowych narzędzi, badali wiele niemuzycznych zjawisk. Próbowali naukowych metod jak techniki molekularnej i mikrofalowej właściwości energii cieplnej – wykorzystując zjawiska tarcia i załamywania się promieniowania mikrofalowego czy paranormalnych doświadczeń, używając przedziwnych narzędzi jak interferometr laserowy – czyli aparatury świetlno-dźwiękowej do wykrywania duchów. Badali tutejszą bogatą w żelazo glebę oraz historię lokalnych działań wydobywczych i wykopaliskowych, przeprowadzając syntezę komputerową

6

II Goddesses remain unchanged

Posing simple questions: What are the limits of present-day music? Are new genres still being created, or have we already reached the stage of eclectic forms merely mixing the past with the present, noise with beautiful melody, voice with the scrape of electronic box or music-making objects with classical violin? The answers will be difficult and definitely equivocal, although it seems that everything has already happened, that in the last decades of avant-garde and experiments in this field the exploration does not really make sense any more.

The artists I have selected for the A-i-R Wro / A-I-R Sanatorium Dźwięku 2016 residential programme are perfect examples proving that search in the field of music is endless and that individual creativity can oppose pigeonholing, labelling and looking for revolutionary concepts at all costs.

After all, let's not be under illusion that the goddesses remain unchanged: improvisation, composition, sound installation are the three foundations of contemporary music, three superior categories, unchangeable since the beginning, like Greek canons providing arche with rules impossible to question. Individual searches of artists invited to the programme illustrate that it is possible to make music and sound art that can still surprise, amaze and move us without reinventing the wheel.

During the residency in Sokołowsko, in their projects the artists searched for new tools and investigated various non-musical phenomena. And so, on one hand they tried scientific methods, such as the technique of molecular and microwave qualities of thermal energy using friction and refraction of microwave radiation or explored paranormal experience by applying bizarre tools, such as a laser interferometer – an audio and light-based apparatus for spirit detection. Then, they investigated local iron-rich soil as well as mining and excavation history by carrying out a computer-based synthesis of sounds inspired by the sound of the earth. On the other hand, they analysed

7

dźwięków inspirowanych odgłosami ziemi, analizowali archiwa docierając do instrukcji z przed-fonograficznego okresu rejestracji dźwięku lub nawiązując do kontekstu medycznego czy sanatoryjnego. I tak Mario de Vega, współpracując ze swoją partnerką Marceliną Wellmer, stworzył serię rzeźb dźwiękowych, Martin Howse pozostawił godziny nagrań z detekcji duchów w budynku dawnego Sanatorium Brehmera; Alessandro Bosetti stworzył piękną operę radiową *The Notebooks* inspirowaną notatkami Leoša Janáčka, Stephen Cornford kontynuował swoją pracę nad instalacją pt. *Migration* – odwołującej się w swojej formie do masowych migracji ptaków i owadów, Valerio Tricoli przygotował kameralną operę na podstawie pamiętników jednej z najważniejszych postaci muzyki XX wieku, twórcy muzyki konkretnej, Pierre'a Schaeffera, Olivia Block stworzyła instalację dźwiękową powiązaną z przestrzenią budynku dawnego sanatorium dr Brehmera, Michael Pisaro napisał nową kompozycję na skład muzyków będących częścią festiwalu Sanatorium Dźwięku 2016, Keith Rowe wraz z Gerardem Lebikiem kontynuowali współpracę nad *Dry Mountine* – projektem na pograniczu sztuk wizualnych oraz dźwięku.

Główną ideą programu rezydencyjnego A-I-R Sanatorium Dźwięku 2016 było zderzenie w jednym zestawie kompozytorów, improwizatorów oraz artystów dźwiękowych i udowodnienie że dźwięk jest zawsze wibracją powietrza i to od nas zależy, czy zdemaskujemy ją jako przejaw kultury i sztuki. Zadając następnie wiele pytań: Czy muzyka jest tylko dźwiękiem lub kiedy dźwięk może być nazwany muzyką, od którego momentu zjawisko akustyczne wywołujące drganie powietrza w ośrodku staje się elementem naszej nieświadomej percepcji, w którym momencie nieświadoma percepcja przechodzi w stan świadomego słuchania, a może słyszenia? Poprzez dzieła naszych artystów dostaliśmy wiele nieoczywistych i niejednoznacznych odpowiedzi na te wątpliwości, potwierdzając tym samym, że sztuka dźwięku pozostanie najbardziej efemeryczną i ciągle ewoluującą dziedziną naszej aktywności.

Gerard Lebik, Zuzanna Fogtt, Sokołowski 2016

archives reaching the instructions from the pre-phonographic period of sound recording or referring to the context of medicine or sanatorium. And so Mario de Vega in collaboration with his partner Marcelina Wellmer have created a series of sound sculptures, work of Martin Howse has resulted in hours of recordings made during spirit detection in the building of the former Brehmer Sanatorium, Alessandro Bosetti has created a beautiful radio opera *The Notebooks*, inspired by the notes by Leoš Janáček, Stephen Cornford has continued his work on the installation *Migration*, the form of which refers to mass migration of birds and insects, Valerio Tricoli has prepared a chamber opera based on diaries of one of the most important personas of the 20th century music, a creator of concrete music – Pierre Schaeffer, Olivia Block has made a sound installation related to the space of the former Dr Brehmer sanatorium's building; Michael Pisaro has written a new composition for musicians participating in the Sanatorium of Sound Festival 2016, Keith Rowe together with Gerard Lebik have continued the collaboration on *Dry Mountain* – a project on the border of visual arts and sound.

The main idea of the residential programme A-I-R Sanatorium Dźwięku 2016 was to confront composers, improvisers and sound artists and to prove that sound is always a vibration of air and that it depends on us if we expose it as a manifestation of art and culture. Then, asking numerous questions: Is music merely a sound? When can sound be called music? From which moment does the acoustic phenomenon that creates air vibration become an element of our unconscious perception? At which moment does the unknowing perception enter the state of conscious listening or hearing? The works of our artists provided us with many challenging and equivocal answers to these issues, thus proving that the art of sound will remain the most ephemeral and ever evolving field of our activities.

Gerard Lebik, Zuzanna Fogtt, Sokołowski 2016

III Upadek nagrywania

Nie chcę umierać. Chcę żyć. Kilka nut zapisanych zgrzebnie na pięciolinii, właściwie krótka melodia, słowa zostające w pamięci, skromne wprowadzenie od kompozytora – wszystko to tworzy razem prawie piosenkę. Ale pomimo tego, że została ona zapisana 26 lutego 1903 roku przez czeskiego kompozytora Leoša Janáčka, nie on jest jej autorem. On sam był tego dnia co najwyżej urzędzeniem, które zarejestrowało nieumyślną piosenkę autorstwa jego umierającej właśnie córki, Olgi. To były jej ostatnie słowa przed śmiercią, niemal łabędzia pieśń zaadresowana do ojca czuwającego na jej łożu, ale także do człowieka owładniętego obsesją znikających melodii otaczającej go rzeczywistości. Słowa, szmery, krzyki, zwierzęta i drzewa, setki rozmaitych ptaków i psów, a wreszcie i jego umierająca córka znalazły swą drogę na strony jego zeszytów przez język muzycznej notacji. Czemu dowiadujemy się z nich na temat jej ostatniego tchnienia? Wszystko jest zapisane, na pięciolinii. Być może piosenka, a jeśli tak, to faktycznie łabędzia, z pewnością dokument, wspomnienie, ale także emblemat całego mitu nagrywania – piosenka wzięta z umierania i piosenka o umieraniu czy też, innymi słowy, nagrana piosenka o nagrywaniu.

Mit (czy też historia, jeśli wolicie) nagrywania pełen jest zwłok, choćby Olgi. Jest wśród nich także anonimowa dziewczynka, której krzyk na papierze za pomocą swego fonografu zarejestrował Édouard-Léon Scott de Martinville. Jest Adolf Hitler wynurzający się z szumów taśm w kolekcji Friedricha Jürgensona – tych, które ujawniają zjawisko głosu elektronicznego. Jest też nieznaną żołnierz z Salwadoru, którego grzebie jego własny syn wydając swój niezapomniany lament nagrany przez Boba Ostertaga. Są setki osób, które same nie potrafiły zidentyfikować swoich głosów nagranych na woskowych walcach. Nie wspominając o całym klubie 27, który znajduje się na waszych taśmach, winylach, płytach kompaktowych, komputerach czy serwerach, na których jest też pewnie ktoś kogo znacie, ktoś z waszej rodziny, dziadek albo jego ciotka, których kiedyś słuchaliście na spotkaniu rodzinnym, albo właśnie nie słuchaliście nigdy, bo wcale nie jest łatwo odnaleźć ich nagrania w gigantycznym i amorficznym archiwum obejmującym zbiory Biblioteki Kongresu,

10

III The fall of recording

I don't want to die. I want to live. Several notes placed neatly on musical staff, a pretty short melody, catchy lyrics, you may say, and a short introduction from a composer – all of this together forms almost a song. But the song, written down on 26th of February 1903 by a Czech composer Leoš Janáček bears a different authorship than his own; he himself was nothing more but a recording device for an unintentional song of his dying daughter, Olga. These were her last words, and the last melody, uttered in bed just before she passed away; almost a swan song addressed to her father sitting by the bed but also to a man obsessed by the disappearing melodies of everyday life. Words, noises, screams, animals and doors, hundreds of different birds and dogs and finally also his dying daughter found their ways to form short songs in his notebooks via the language of music notation. So what do we know from them about the final expression of his daughter? It's all there, on the staff. Perhaps a song, and if so, definitely of swan kind, a document or a memoir but also an emblem of the entire myth of recording media – a song made of dying and about dying or, in other words, a recorded song about recording.

The myth – or history, if you like – of recording is full of dead bodies, not unlike Olga. There is this anonymous screaming girl in the wriggling lines on paper captured by Édouard-Léon Scott de Martinville's phonograph. There is Adolf Hitler emerging from noises on magnetic tapes in the collection of Electronic Voice Phenomena founding figure, Friedrich Jürgenson. There is an unknown Salvadoran soldier at the very moment of being buried by his son and accompanied by the little boy's lament in the field recordings of Bob Ostertag. There are sounds of countless people who were not able to recognize their voices while listening to them played back from the wax cylinders. Not to mention the entire 27 Club on your tapes, vinyls and CDs, on your computers or servers, perhaps, there is also someone you actually know, someone whose voice you heard live, your grandfather or his aunt, captured on reel-to-reel or magnetic tape, perhaps you have heard those tapes, or perhaps you have not, perhaps you never came across them in this amorphous grand archive of recorded sounds spreading

11

ale i miliony obiektów z zaśmieconych poddaszy i przepiętnych komputerów na całym świecie.

Cała historia mitu nagrywania, od jego najwcześniejszych przejawów do dziś, oscyluje wokół śmierci, a cały dyskurs, który na nim narósł, jest dyskursem funeralnym. Są tacy, którzy twierdzą, że nagrywanie pozbawiło nas możliwości doświadczenia muzyki na żywo. Nigdy już – twierdzą oni – nie usłyszymy muzyki tak jak słyszeli ją ludzie dwieście lat temu, bo każdy głos, który jest wypowiedzany w naszym towarzystwie, podobnie jak i każdy inny dźwięk, nawiedzany jest przerażającą skądinąd możliwością tego, iż będzie nagrany, będzie przechowywany i co gorsza – może być użyty przeciwko nam. Wiemy to z historii podsłuchów i nie możemy się łudzić, że jakiegokolwiek słowo przez nas wypowiedziane może zniknąć i być niewinne. Zdaniem innych, wszystkie zwłoki obecne w znanych nam nośnikach zdemokratyzowały i zglobalizowały muzykę i nasze słuchanie. Możemy znać Beethovena nie będąc nigdy w filharmonii. Możemy znać brzmienie gamelanu nigdy nie fatygując się do Indonezji. Bez względu na to, która z tych wersji mitu akurat przeważa – strach przed śmiercią czy swego rodzaju niekończące się Halloween – to, co je łączy, to przekonanie, że zarejestrowane dźwięki są bezpowrotnie martwe, wyjęte z ich kontekstu i pozbawione swego wyjściowego środowiska. To właśnie miało zmienić nagrywanie. To właśnie dał muzyce i słuchaniu XIX wiek – fundamentalną i nieodwracalną zmianę, która nadeszła wraz z fonografem.

Brakuje na tym komentarzu nagrywania miejsca tylko na jeden grób i jest to grób samego nagrywania. Na tym faktycznie opiera się cały mit. Jeśli nagrywanie zmieniło muzykę i słuchanie tak drastycznie i nieodwracalnie, to właśnie dlatego, że nikt nie myśli nawet o tym, że samo nagrywanie może się skończyć, że może całkiem dosłownie umrzeć, zostać pogrzebane i zapomniane i że ono samo może mieć swoje ostatnie dni i swoje własne tabędzie pieśni.

Pomyślmy więc inaczej przez moment. Pomyślmy o nagrywaniu nie jako mitycznym wypełnieniu marzenia o zatrzymaniu dźwięku, ale raczej jak o historycznym incydencie, przypadku, może nawet krótkotrwałym wykolejeniu, ślepej uliczce czy skutku ubocznym. Pomyślmy o nim jak o zjawisku, które ma swoją genezę i genealogię, które ma swój atak i szczyt, opadanie, podtrzymanie i wreszcie wybrzmienie końcowe. Pomyślmy,

12

out from Library of Congress to run down attics and overfilled computers all over the planet.

The entire history of this myth of recording, from its earliest beginnings until now, oscillates around death and the whole discourse developed around it is a funeral discourse. Some say that recording has deprived us of the possibility to really experience live music. Never again – they claim – will we hear the music the way people two hundred years ago did, as every voice pronounced in our presence, as any other sound, is haunted by the frightening possibility of being recorded, stored and – what is worse – used against us. We know this from history of tapping and should not delude ourselves that any word we say can disappear or be innocent. According to others, dead bodies have democratized and globalized music and our hearing. We know Beethoven's music even if we have never visited Philharmonie. We know what Javanese gamelan sounds like without going to Indonesia. But no matter which version of the myth is currently dominating – the fear of death or a sort of a never-ending Halloween celebration – what connects them is the presumption that recorded sounds are irretrievably dead, taken out of their live context and deprived of their original setting. This is what recording was supposed to change. This is what happened in the 19th century – a fundamental and irreversible change in music and hearing brought about by a phonograph.

There is one element missing in this myth or perhaps one corpse which is never there. It is the corpse of recording itself. This lack is crucial to the very foundation of the myth. If recording changed the music so drastically and irreversibly, it is because the death of recording itself has never been thought of or imagined. If we believe the recording has changed everything, we do so because we believe it has arrived for good, it will stay and never die.

Now let's think differently for a moment. Let's think of recording, not as a mythical dream of preserving sound come true, but rather as a historical incident, coincidence, dead end street or even a side effect. A phenomenon which origins can be traced back in time, with has its own genealogy, its own attack, and peak, decay, sustain and release. Think of now, think of the early 21st century as the beginning of its last phase – not as decay but release. Let's consider recording not as a teleological process, but rather a brief moment, a short chapter in

13

że może XXI wiek jest początkiem tej ostatniej fazy, nie opadania nawet, ale właśnie wybrzmienia. Pomyślmy o nagrywaniu, nie jak o teleologicznym procesie, ale raczej krótkim momencie, niedługim rozdziale w historii muzyki i słuchania, rozdziale, który właśnie kończymy czytać i już niebawem będziemy mogli przejść do rozdziału kolejnego. Już teraz przecież mamy tego wszystkiego trochę dość, tych wszędobylskich nagrań, podsluchów, archiwów, redundantnych i niemożliwych do ogarnięcia, które bardziej, niż rozwiązywać nasze problemy i poszerzać naszą wiedzę, wprowadzają zamieszanie.

Istnieją dobre powody, by tak właśnie myśleć. Po pierwsze – powody historyczne. Żaden z wielkich wynalazców i innowatorów w dziedzinie nagrywania, ani Scott de Martinville ani Thomas Edison ani Dziga Vertov ani Pierre Schaeffer nie byli zainteresowani samym faktem możliwości nagrywania, zatrzymania i przechowywania dźwięku. Żaden z nich nie chciał archiwum i żaden z nich z pewnością nie chciał zostać bibliotekarzem. Kiedy na wiosnę 1948 roku Pierre Schaeffer fantazjował na temat muzyki konkretnej, wcale nie opierał się na idei nagrywania, tak silnie dziś z nią kojarzoną. Wręcz przeciwnie. Jak widać w jego dziennikach, nagrywanie pojawiło się jako poręczny, ale i rozczarowujący sposób rozwiązania problemów, których wówczas inaczej rozwiązać nie potrafił. Zwieńczeniem drogi do muzyki konkretnej nie miała być biblioteka nagrań, ale raczej sampler bez karty pamięci – sampler, który pozwalałby na komponowanie czy granie czy dyrygowanie prawdziwymi dźwiękami dziejącymi się w czasie rzeczywistym. Schaeffer nazywał taki instrument najbardziej ogólnym fortepianem. Czasem fortepianem-odgłosem. Instrumentem, który umożliwiałby granie dźwiękami życia codziennego, a nie ich nagrywanie. W roku 1948 pomysł ten był niemożliwy do realizacji i stąd – wyłącznie jako obejście problemu, którego nie można było rozwiązać inaczej – pojawiły się nagrania. Tylko, że to było w roku 1948. Prawie siedemdziesiąt lat temu. Dziś możemy właściwie zrobić to, o czym marzył Schaeffer. I nie potrzebujemy do tego nagrywania.

Rekonstruując zamierzenia, fantazje, cele i ambicje fundatorów nagrywania, poznając także miejsce, które znajduje w nich nagrywanie będąc częścią niż rzadziej zgniłym kompromisem, docieramy także do drugiej grupy argumentów za tym, iż jest ono na ostatnim zakręcie. Są to argumenty techniczne. Od czasu powstania fonografii, rzeczywistość techniczna zmieniła

14

the whole history of sound and hearing. One that we are about to finish reading and soon we will be able to move on to the next one. Already now, we are fed up with all of this a bit, with all these ubiquitous recordings,appings, archives. Redundant and overwhelming, they create confusion instead of solving problems or expanding our knowledge.

There are good reasons to think this way. First – there are historical reasons. None of the great inventors or innovators of recording media, be it Scott de Martinville, Thomas Edison, Dziga Vertov or Pierre Schaeffer was interested in the very possibility to record, preserve and store sound. Even if all of them are considered godfathers of the new technology. None of them was imagining an archive and none of them wanted to become a librarian. In his diaries from 1948, Pierre Schaeffer, when imagining music concrete, did not start with the idea of recording. The other way around – recording came as an incidental or handy but at the same time disappointing solution to problems otherwise unsolvable. On his way to music concrete, Schaeffer, not unlike his avant-garde predecessors, was aiming at a sampler triggering everyday sounds in real time. He called it the most general piano possible. Or noise piano. An instrument which would make it possible to orchestrate or play or conduct the concrete sounds rather than store them. Technologically speaking – it was impossible in 1948 and only because of that, he came up with a solution of using recorded sounds. To bypass the problem he couldn't solve. The thing is: we can do it today. We don't need the tape with recorded sounds.

If we go back to godfathers of recordings, we can see that the recorded sound was usually a mediocre compromise to the ideas they had. Hence, another set of reasons to believe recording will soon come to an end. These are mostly technical reasons. They seem to be both more in line with the initial ideas and completely against the path it took over the last hundred years. We know the speaking pianos of Peter Ablinger; we have the foleys and the vocal ensembles imitating field recordings; we know more literary and sensitive forms of recording of sounds than just capturing them; we now have the extended instrumental techniques and the universal instruments are reachable; we came up with streaming methods and online mixing and we imagined that records can be nothing more but just scores. With all that at hand, it is probably a high time to create an answer to an overwhelming crisis of recordings'

15

się znacznie bardziej drastycznie, niż filozofia nagrywania. Co byliby, gdyby Schaeffer wiedział o mówiących fortepianach Petera Ablingera? Co, gdyby wiedział o artystach imitujących dźwięki do filmów, o grupach wokalnych, które wykonują pieśni ptaków, co – gdyby przemyślał bardziej wrażliwe sposoby rejestracji dźwięku, co – gdyby znał rozszerzone techniki instrumentalne i wokalne, co – gdyby wyobrażał sobie swój najbardziej ogólny fortepian znając techniki streamingu i mikrowania online? Może gdyby on i ci, którzy współtworzyli dyskurs o nagrywaniu, znali te wszystkie zjawiska, uniknęlibyśmy męczącej nostalgii za oryginałem i innych retromanii i hauntologii. Może nagrywanie dałoby nam podstawy do ontologii nowego realizmu a nie wskoczyło na pozycję starej ontologii reprezentacji.

W przejawie tego mitu nagrywania, którego można się doszukać w historii Olgi Janáčkowej, jest jeszcze jeden element w tej całkiem już bogatej konstelacji. Sam fakt nagrania dźwięku dodaje niejako znaczenie do pojedynczego dźwięku słyszalnego dla kilku par uszu. Przez fakt jego nagrania, pojedynczy dźwięk staje się poniekąd językiem, który czerpie swą siłę z samego faktu możliwości jego powtarzania. Świat dźwięku, który powołał do życia Schaeffer nagrywając swoje obiekty, jest więc światem skazanym na znaczenie i to skazanym tylko dlatego, że są to obiekty nagrane. To dlatego przecież jego idea zredukowanego słyszenia i ucha pozbawionego intencji była od początku paradoksalna i niemożliwa do urzeczywistnienia. Nagrywanie to organizacja i coś, co tak często określa się mianem ocalenia od zapomnienia – ocalenia a więc oszczędzenia czegoś, zaoszczędzenia wręcz, ponieważ to właśnie ten ekonomiczny wymiar nagrywania nadaje mu wartość. Ten świat jest światem znaków noszących jarzmo bycia skazanymi na znaczenie.

Upadek nagrywania to nic innego niż chmura zainteresowań, obserwacji czy spekulacji, które dzielimy z muzykami, akademikami, krytykami i kuratorami. To z jednej strony nieregularny research, a z drugiej po prostu rozmowy, fantazje, pomysły spisane na kartkach papieru, intuicje co do zamówień muzycznych czy nierozwiązane paradoksy. Ta chmura przybiera teraz swoje pierwsze oblicze w skromnym wieczorze na festiwalu Sanatorium Dźwięku, na który składa się kilka (trudno je zliczyć) koncertów i wykład, których celem jest dodatkowe skomplikowanie i zróżnicowanie historii nagrywania, jak to się zwykle dzieje pod koniec rozdziałów, po których następują kolejne.

16

nostalgia, retromania and hauntology of the archives – an ontology of new realism in place of the ontology of representation.

Because the myth triggered by Olga Janáček was also connecting one more element to this already rich constellation. The recorded sound became an object that meant more than the singular uttering that was presented just for a handful of ears. The voice became a language of another sort, the one that brings meaning by the sole possibility of repetition. Thus the world of objects seen by chance by Schaeffer is a place of everlasting meaning and the terrible truth is that for this reason reduced listening and unintentional ear is impossible. The recording means organizing and 'saving from oblivion' because the heard sound is worth something, has a potential to be of value. The world opened by this act is a world of signs, that will always bear the guilt of the necessity of having a meaning.

The Fall of Recording is nothing but a cloud of interests, observations and speculations we share with musicians, scholars, critics and curators. It is an ongoing irregular research and a number of conversations, fantasies, ideas on paper, hints for possible music commissions and unresolved paradoxes. This cloud is now reaching its first incarnation at Sanatorium of Sound in Sokołowsko with a few (hard to count them, really) concerts and a lecture, all aiming at complicating and differentiating the history of recordings. Because this is what usually happens at the end of a chapter followed by next ones.

Alessandro Bosetti came to Sokołowsko with a premiere of a new piece based on his Janáček research. Already in his *Ars Acustica* winning piece *The Notebooks*, he was dealing with dozens of melodies written down by the composer in his notebooks which work like an early device for field recording.

Keith Rowe's *Dry Mountain* project originated in Sokołowsko in 2015 and consists in a painterly, rather than literary, approach to sound recording. A short improvisational piece of music recorded together with Gerard Lebik served as a reference point for four visual artists commissioned to score it. These scores were simultaneously performed by four different duos.

Finally, Valerio Tricoli's premiere deals directly with the aforementioned diaries of Schaeffer. Taking his memoir of 1948 as a sort of

17

Alessandro Bosetti przyjechał do Sokołowska z premierą swojego kolejnego utworu na podstawie researchu poświęconego Janáčkowi. Już w poprzednim utworze, który zwyciężył w konkursie Ars Acustica, *The Notebooks*, pracował z dziesiątkami melodii zapisanych w notatnikach kompozytora, które działają niczym wczesne urządzenie do nagrywania terenowego.

Dry Mountain Keitha Rowe'a to projekt, który zapoczątkowany został w Sokołowsku w roku 2015 i stanowi nie tyle literackie, ile malarskie podejście do rejestracji dźwięku. Krótka improwizacja, którą nagrał z Gerardem Lebikiem, posłużyła czterem artystom wizualnym do przygotowania czterech wersji partytury tego samego nagrania. Partytury te zostały wykonane przez cztery różne duety w tym samym czasie.

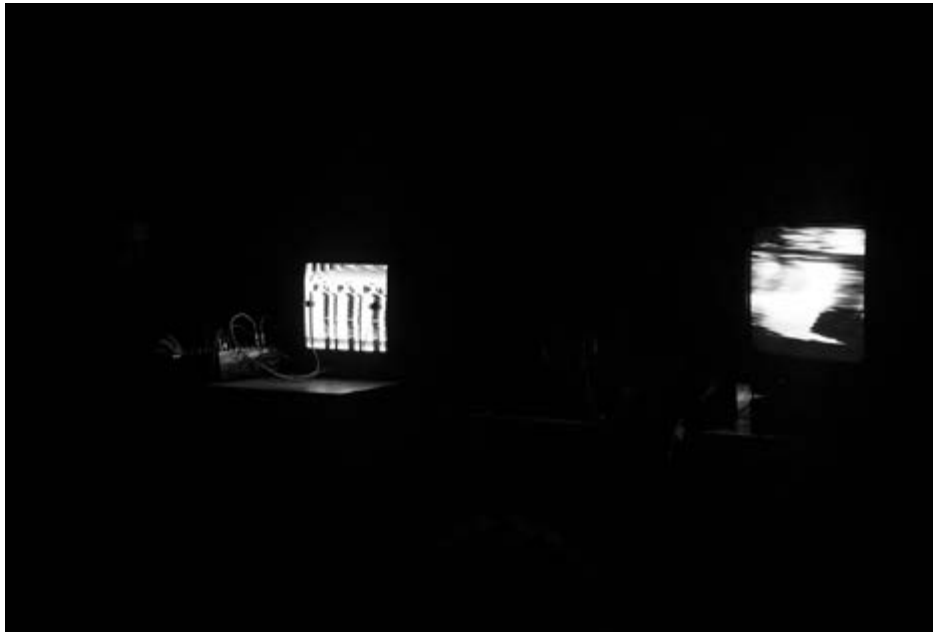
Wreszcie premiera Valerio Tricoliego – odnosi się ona bezpośrednio do wspomnianych wcześniej dzienników Pierre'a Schaeffera z 1948 roku. Ten hybrydowy performance oparty był na jego zapiskach, a także nagraniach obiektów dźwiękowych i głosu Schaeffera. Stworzył on polemiczną całość, która równocześnie była realizacją postulatów twórcy muzyki konkretnej jak i ich jawnym zaprzeczeniem.

Michał Libera, Daniel Muzyczuk

guideline through the piece, he prepared a hybrid performance based on Schaeffer's notes, recordings of sound objects and his voice. The polemic whole was both the fulfillment and at the same time a clear negation of the postulates set forth by the creator of concrete music.

Michał Libera, Daniel Muzyczuk









Martin Howse *Terra Muta [O]*

Martin Howse to artysta dźwiękowy i teoretyk. Ukończył studia w zakresie sztuk wizualnych na Goldsmiths College w Londynie. Do swoich działań stosuje niestandardowy software oraz moduły do generowania i przetwarzania danych/kodów. Bada związki między fenomenami geofizycznymi, technologią cyfrową i ludzką psychiką, opracowując szereg koncepcji odwołujących się do animizmu i sytuacjonizmu.

W latach 1998–2005 przewodził grupie ap zajmującej się nowymi technologiami, a w szczególności wykorzystaniem elektronicznych odpadów, co przyczyniło się wzrostu zainteresowania estetyką glitch. Jego praca *ap201* otrzymała pierwszą nagrodę w konkursie VIDA 8.0 Art & Artificial Life (2005 r.). W ostatniej dekadzie aktywnie uczestniczył w programach laboratoryjnych, wykładał, publikował i występował na całym świecie. Mieszka w Londynie i Berlinie.



Odgłosem wydobywającym się z ziemi, *Terra Muta [O]* pobudza do życia jej organizmy. Stworzenia, takie jak wrona czy dżdżownica, wysyłają, a następnie odbierają jej sygnały. W tym wszystkim widać wpływ naturalnego procesu destrukcji i odrodzenia w sensie fizycznym i mitycznym (etapy Nigredo – czernienie, umieranie, rozpad oraz Albedo – bielenie, oczyszczenie). Performance ten to połączenie prądów ziemskich (tellurowych) i zjawisk atmosferycznych z gadatliwością, ale też delikatnością głosu wrony. Zarówno głos (fizyczne medium wymowy lub „nonsens”), jak i to, co dźwięczne (wspomniany „nonsens”) pozyskiwane były bezpośrednio z ziemi za pomocą niestandardowych narzędzi programowych, elektroniki i symulacji fizycznej.

Moje działania podczas rezydencji w Sokołowsku skoncentrowane były na głównych zagadnieniach moich badań artystycznych, poszukiwaniach powiązań pomiędzy technologią i materią, a konkretniej powiązań pomiędzy ziemią (rozumianą jako skomplikowana, żywa struktura geofizyczna) a infrastrukturą przetwarzania i komunikacji. Badania w Sokołowsku biegły dwutorowo: po pierwsze, zbadałem tutejszą bogatą w żelazo glebę oraz historię lokalnych działań wydobywczych i wykopaliskowych (Kowary), po drugie, przeprowadziłem syntezę komputerową dźwięków inspirowanych odgłosami ziemi. Opuszczone sanatorium dra Brehmera w Sokołowsku dało mi także świetną okazję do rozbudowy aparatury świetlno-dźwiękowej do tzw. wykrywania duchów. Wspólnie z Gerardem Lebikiem stworzyliśmy instalację bazującą na interferometrze laserowym. Urządzenie działało przez dwie noce w sali dawnego sanatorium zapisując obraz i dźwięk. Wyniki tych badań być może będą w przyszłości podstawą do wydania nagrania audio. Rezydencja w Sokołowsku pozwoliła na przeprowadzenie krótkich, ale dobrze wspartych i skoncentrowanych działań badawczych w zakresie wspomnianych kwestii. Dodatkowo, poszukiwania w obrębie tutejszej geologii i historii wydobycia minerałów mogą być podstawą do dalszych działań na tym obszarze.

Martin Howse *Terra Muta [O]*

Martin Howse is a sound artist and theorist. He completed his studies in visual art at Goldsmiths College in London. He is occupied with an artistic investigation of the links between the earth (geophysical phenomena), software and the human psyche (psychogeophysics). By developing concepts referring to animism and situationism, Martin Howse explores the rich links between substance or materials and execution or protocol, excavating issues of visibility and of hiding within the world.

From 1998 to 2005 he was director of ap, a software performance group working with electronic waste, and pioneering an early approach to digital glitch. In 2005 his work *ap0201* received first prize within the Art & Artificial Life competition VIDA 8.0. For the last ten years, he has initiated numerous open-laboratory style projects and performed, published, lectured and exhibited diversely. He lives in London and Berlin.

Terra Muta [O] performs a giving of voice literally to the silent earth, to the already voiced crow and to the silent and darkened earth worm. These two creatures send and then receive material voice from the earth. This reflects influence of the natural processes of destruction and rebirth, in material and metaphorical sense (stages of Nigredo – blackening, dying, decay, and Albedo – whitening, purification).

During a performance, which unites deep earth (telluric) currents and atmospheric signals with vocal beak and tongue fragility, both voice (material carrier for meaning or for nonsense), and the voiced (this non-sense) are derived directly from the earth using custom software tools, material electronics, and physical simulation analogues.

My work during the Sokolowsko residency was focused on the primary concerns of my artistic research in exploring the connections between technology and materiality; more specifically in examining what the earth (considered as complex living and geophysical structure) might have to do with computation and communications infrastructure. At Sokolowsko this research was considered in two directions: firstly within small studies of the local iron-rich earth and some research into local mining / excavation histories (Kowary), secondly the computer synthesis of artificial earth-influenced voices. The abandoned Brehmer sanatorium at Sokolowsko also presented a fine opportunity to develop further an audio and light-based apparatus for so-called spirit detection. With the collaboration of Gerard Lebik a light / laser interferometer installation set-up was left running (and audio and images recorded) for two nights in the old sanatorium hall. The results of this investigation will perhaps form the basis of a future audio release. The residency at Sokolowsko allowed for a short, well-supported and focused research period on these topics, and further exploration of local geology and mineral extraction history will provide the basis for future work in this area.



Mario De Vega *Phase Disorder*

Mario de Vega (urodzony w 1979 w Meksyku) tworzy instalacje site-specific, rzeźby oraz dźwiękowe dokumentacje zjawisk efemerycznych. Wykorzystując różne środki i techniki, de Vega bada zjawisko awarii, luk w zabezpieczeniu oprogramowania i symulacji. Jego prace wystawiano w Meksyku, USA, Kanadzie, Afryce Południowej, Indiach i Rosji. Mieszka i pracuje w Berlinie i w Meksyku.

Marcelina Wellmer (urodzona w 1975 r. w Polsce) pracuje na styku sztuk wideo, instalacji i malarstwa, zgłębiając symbiotyczną relację pomiędzy człowiekiem a interfejsem kanałów komunikacji i mediami. W swoich poszukiwaniach przekracza granicę pomiędzy narzędziami cyfrowymi i analogowymi. Wellmer wykorzystuje utracone i odzyskane dane oraz oprogramowanie IT, badając proces kodowania i dekodowania wiadomości. Jej prace wystawiano w Europie, Australii, Kanadzie, USA Japonii. Obecnie mieszka i pracuje w Berlinie.

Phase Disorder stanowi serię rzeźb i narracji audiowizualnych z wykorzystaniem materiałów naturalnych i syntetycznych.

Dzięki wykorzystaniu techniki molekularnej i mikrofalowej, właściwości energii cieplnej i dźwięku, zjawisk psychoakustycznych i niejednoznaczności wizualnej jako elementów składowych, proces twórczy oparty został na zaburzeniu molekularnym wynikłym z interakcji z materiałami nieprzewodzącymi i przewodzącymi przeprowadzonej z wykorzystaniem zjawiska tarcia i załamywania się promieniowania mikrofalowego. W ten sposób, technologia mikrofalowa stała się narzędziem modyfikacji fizycznej struktury materiałów. Cały proces oraz jego efekt końcowy został udokumentowany fotograficznie i zdigitalizowany w celu stworzenia ruchomych obrazów opatrzonych narracją, a ostatecznie przedstawiony szerszej publiczności w formie audio-wizualnego performance.

Podczas rezydencji duet koncertował się na poszukiwaniu zjawisk akustycznych w Sokołowsku. Artyści wykorzystali techniki nagraniowe oparte na metodzie inżynierii odwrótej oraz zajęli się modyfikacją materiałów zastanych na miejscu w celu zebrania tworzywa na serię rzeźb i występ audio-wideo. W rezultacie, proces twórczy stał się równoważnym elementem końcowego dzieła.

Pierwsza część procesu skupiła się na produkcji serii rzeźb. Powstały one poprzez podrażnienia cząsteczkowe różnorodnych materiałów za pomocą mikrofal. Tworzywem były poliuretan, roztwory alkaliczne, glicerol, wodorotlenek sodu, materiały petrochemiczne, skóra, węgiel, krzem, półprzewodniki, miedź, złoto, aluminium i inne. Proces twórczy został sfotografowany, a o pojedyncze kadry dokumentujące poszczególne etapy produkcji zostały wykorzystane w etapie postprodukcyjnym.

Mario de Vega *Phase Disorder*

Mario de Vega (born in Mexico City, 1979) works with site-specific installations, sculpture, audio documentation of ephemeral interventions. Using different tools, he explores the phenomenon of failure, software security gaps and simulation. His works have been exhibited throughout Mexico, USA, Canada, South Africa, India, Russia, Japan and around Europe. He works and lives in Berlin and Mexico City.

Marcelina Wellmer (born in Poland, 1975) works with video, installation and painting, exploring symbiotic relations between humans and interfaces of information exchange and media, crossing borders between analogue and digital tools. Wellmer reuses lost and recovered data files and IT hardware, investigating erroneous process of encoding and decoding messages. Her work has been exhibited around Europe, Australia, Canada, USA and Japan. She works and lives in Berlin.

Phase Disorder presents itself as a series of sculptures and audio-visual narrations based on the juxtaposition of natural and synthetic materials.

Through molecular irritation with microwave technology, thermal energy, concrete sound, psychoacoustic phenomena, and visual ambiguity as primal elements, the production process was based on the molecular disorder of non-conductive and conductive materials, using microwaves refraction and friction. In doing so, microwave technology was applied as a tool to modify the physical structure of materials through a speculative approach.

The whole process and obtained results was photographed and treated with digital media to produce moving images with fragmented narratives, afterwards exhibited as an audio-visual performance.

During the residency, the duo was focused on the exploration of acoustic phenomena in Sokołowsko through recording techniques based on inverse engineering approaches and the modification of materials found on site, producing a body of work for a series of sculptures and an audio-visual performance as a technique to extend the potential of the process in which the process itself was exposed as artistic output.

The first part of the work aimed at producing a series of sculptures created by the molecular irritation of assorted materials with microwaves, using polyurethane, alkaline solutions, glycerol, sodium hydroxide, petrochemicals, leather, carbon, silicon, semiconductors, copper, gold, and aluminium between other materials. Creative process was photographed and single frames documenting particular stages of production were used in post-production.



Alessandro Bosetti plays Leoš Janáček *Notebooks*

Alessandro Bosetti (1973) to kompozytor, performer i artysta dźwiękowy. Większość jego prac odnosi się do kwestii muzykalności języka mówionego i dźwiękowych aspektów komunikacji werbalnej, zwłaszcza nieporozumień i problematyki tłumaczenia. Znacząca część jego utworów to kompozycje na głos i elektronikę zacierające różnice między nimi. Komponował na zamówienia tak ważnych instytucji jak GRM w Paryżu, Roulette czy The Stone w Nowym Jorku, Cafe OTO w Londynie, WDR Studio-akustische-Kunst w Kolonii czy Deutschland Radio Kultur w Berlinie a także innych w Europie, Azji i Stanach Zjednoczonych. Uhonorowany takimi nagrodami jak Phonurgia Nova (2012) za kompozycję 636, IDAF (2013) za *Mask Mirror*, Ars Acustica (2015) za *The Notebooks*. Współpracuje m. in. z Tonym Buckiem, Chrisem Abrahamsem (The Necks), Jennifer Walshe. Jako kompozytor współpracuje także z takimi zespołami jak Kammerensemble Neue Musik i Die Maulwerker w Berlinie czy Neue Vokalsolisten Stuttgartarcie.

Celem rezydencji było rozwinięcie opery radiowej Bosettiego pt. *The Notebooks*. Punktem wyjściowym projektu Bosettiego stanowiły zgromadzone w archiwach w Brnie notatki wybitnego czeskiego kompozytora, Leoša Janáčka. W czasach, kiedy niemożliwe było jeszcze nagrywanie otaczających nas dźwięków, posługiwał się on przed-fonograficznym sposobem rejestracji dźwięku – notacją muzyczną. W swych zapiskach nie używał jej – jak zwykle się to robić – do zapisania wyobrażonej kompozycji muzycznej, ale do zapisania faktycznie komponujących się w rzeczywistości dźwięków. W tym sensie można jego notatki potraktować jako swego rodzaju *nagrywanie przed nagrywaniem*. Podczas researchu w Brnie, Alessandro Bosetti wybrał kilkadziesiąt notatek Leoša Janáčka i postanowił wykorzystać je jako partyturę muzyczną do wykonania. W swym projekcie próbował więc odtworzyć dźwięki otaczającej czeskiego kompozytora rzeczywistości – dziś. W swych interpretacjach wchodzi jednak dodatkowo w polemikę z zapiskami Leoša Janáčka tworząc szkatułkową konstrukcję. Celem rezydencji w Sokołowsku było przygotowanie nowej wersji dźwiękowej opery oraz stworzenie jej wizualnego odpowiednika odnoszącego się do notacji Janáčka.



Alessandro Bosetti plays Leoš Janáček *Notebooks*

Alessandro Bosetti (1973) is a composer, performer and sound artist. Most of his work relates to the issue of musicality of the spoken language and sound aspects of verbal communication, especially misunderstandings and problems of translation. A significant part of his works are compositions for voice and electronics blurring the differences between them. He composed for such important institutions as the GRM in Paris, Roulette and The Stone in New York City, Cafe OTO in London, WDR Studio-akustische-Kunst in Cologne and Deutschland Radio Kultur in Berlin and others in Europe, Asia and the United States. Honored with such awards as Phonurgia Nova (2012) for his composition 636, IDAF (2013) for *Mirror Mask*, Ars Acustica (2015) for *The Notebooks*. Cooperates with, among others, Tony Buck, Chris Abrahams (The Necks), Jennifer Walshe. As a composer, he also works with such bands as Kammerensemble Die Neue Musik and Maulwerker in Berlin or Stuttgart Neue Vokalsolisten.

The aim of the residence was to expand Bosetti's radio opera *The Notebooks*. At the moment it functions as a work-in-progress and in its purely sound form it has won the Ars Acustica 2015 contest. The starting point of Bosetti's project were notations by an outstanding Czech composer Leoš Janáček found in Brno. In times when it wasn't possible to record the surrounding sound, he used a pre-phonographic way of registering the sound – the music notation. He didn't use it, as it was commonly done, to register an imagined music composition, but to note the sounds being in fact composed in reality. In this case his notation can be regarded as a kind of *pre-recording recording*. While conducting his research in Brno, Alessandro Bosetti chose a couple dozen Leoš Janáček's notes and decided to use them as a music score. In his project he aims to recreate the sounds that were present in the Czech composer's life. In his interpretations he enters a dispute with Leoš Janáček's notations and creates a jewel case-like construction. The aim of the residence in Sokołowsko was to compose a new audio version of his opera and create its visual counterpart referring to Janáček's notation.



~~Handwritten musical notation~~

prabh lo
Dunjimpeh
K jank
mibrayi 14/19/19
neru
kaly

~~Handwritten musical notation~~

sheshchale
15/9/19
17/11/19

Handwritten musical notation

Handwritten notes
madrak
kaly pod
reli
Kaly
Kaly

Beatrice.

Stephen Cornford *Migration*

Stephen Cornford to artysta audiowizualny, autor licznych instalacji i performansów. Do swoich działań wykorzystuje głównie użytkowe urządzenia elektroniczne (magnetofony, radiodbiorniki, dyktafony itp.), poddając je znacznym przekształceniom i poszerzając ich możliwości ekspresyjne. Studiował rzeźbę w Slade School of Fine Art i Dartington College of Arts. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską pod kierunkiem Jussiego Parikki i Iana Dawsona w Winchester School of Art. Jest współorganizatorem festiwalu Audiografit w Oksfordzie i wytwórni płytowej Consumer Waste, a także jednym z członków-założycieli grupy Bristol Experimental & Expanded Film. Swoje prace prezentował na licznych wystawach indywidualnych (w Tokio, Berlinie, Brighton, Bergen, Ljubljanie i Londynie) oraz zbiorowych (Karlsruhe, Tokio, Bazylea, Wenecja, Łódź, Poznań). Nagrania muzyczne publikuje nakładem Cathnor Recordings, VLZprodukt, Senufo Editions, MoTA, Winds Measure, Rumpsti Pumsti. Współpracował m.in. z Benem Gwilliamem, Patrickiem Farmerem, Danielem Bennettem i Samuelem Rodgersem.

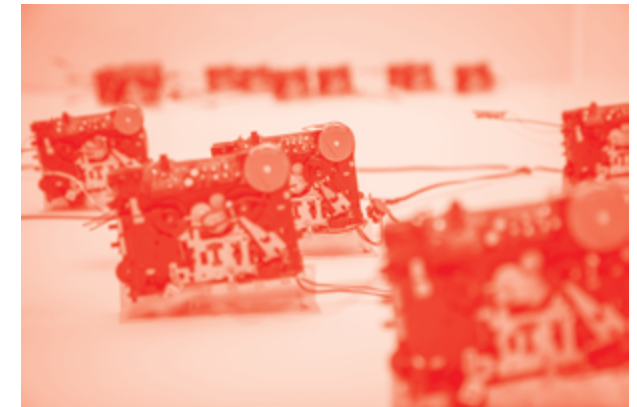
Podczas rezydencji artysta pracował nad rozwinięciem instalacji pt. *Migration*. Instalacja składała się z wielu używanych dyktafonów kasetowych. Układy i elektronika urządzeń zostały subtelnie zmodyfikowane – ich monotony ruch, napięcie i odgłosy działania połączone zostały w całość wizualno-dźwiękową – odwołującą się w swojej formie do masowych migracji ptaków i owadów. Nawiązując metaforycznie do zastosowania terminologii *migracja* jako procesu transferu danych, instalacja ta jest komentarzem do nieustającego przerobu elektroniki użytkowej. Od linii produkcyjnej po wysypiska śmieci – przy ciągle przyspieszającym cyklu zużycia elektroniki – *Migration* jest krytycznym spojrzeniem na zębne aspekty rozwoju technologicznego.



Stephen Cornford *Migration*

Stephen Cornford is an audio-visual artist working between installation and performance. His practice is concerned with reconfiguring consumer electronics (tape recorders, radios, dictaphones, etc.) as expressive and reflective devices. He studied at The Slade School of Fine Art and Dartington College of Arts and is currently a PhD candidate at Winchester School of Art with Jussi Parikka and Ian Dawson. Stephen has had solo exhibitions in Tokyo, Berlin, Brighton, Bergen, Ljubljana & London and his work has been included in group exhibitions at the ZKM Center for Art & Media, Karlsruhe; ICC, Tokyo; Haus der Elektronische Kunst, Basel; Sigma Foundation, Venice and at Bialles in Lodz and Poznan. He is co-director the Audiografit Festival in Oxford and the Consumer Waste record label and is a founder member of Bristol Experimental and Expanded Film. His audio work has been published by Rumpsti Pumsti, VLZprodukt, Senufo Editions, MoTA, Winds Measure, 3leaves, Vitrine, Mantle and Accidie and he has collaborated with Ben Gwilliam, Patrick Farmer, Daniel Bennett and Samuel Rodgers among others.

In Sokołowsko Cornford worked on the development of a sound installation *Migration*, composed of numerous used tape dictaphones. The mechanics and audio electronics of these machines have been subtly transformed – their simple motion, voltage and operative noise have been combined into an audiovisual whole, the form of which was reminiscent of mass migrations of birds and insects. Metaphorically referring to the use of the term *migration* as data transfer process, the work reflects on the global movement of consumer electronics as they pass from production line to waste dump in the ever accelerating life cycles between generations of technology. *Migration* presents a critical take on destructive aspect of technological development.





Valerio Tricoli

Valerio Tricoli (1977) to jedna z najważniejszych postaci współczesnej muzyki konkretnej, kompozytor, wykonawca, twórca instalacji dźwiękowych i improvizator, mistrz gry na magnetofonie szpulowym. Jego sztuka odnosi się przede wszystkim do takich zagadnień jak rzeczywistość i wirtualność dźwięku, rozmaite formy jego reprodukcji, a także problematyki pamięci związanej z wyżej wymienionymi tematami. Jego zdaniem muzyka konkretna zawieszona jest zawsze między „tu i teraz” a zacienionym imperium pamięci – odległych, ale równocześnie obecnych doświadczeń, niedalekich zjawisku deja-vu. Tricoli jest jednym z filarów wiodącej dziś wytwórni muzyki eksperymentalnej PAN. Współpracował z takimi artystami jak Jerome Noetinger, Robert Piotrowicz, Antoine Chessex, Werner Dafeldecker, a jego utwory i improwizacje gościły na scenach legendarnego Transmediale w Berlinie, a także wielu festiwalach na całym świecie.

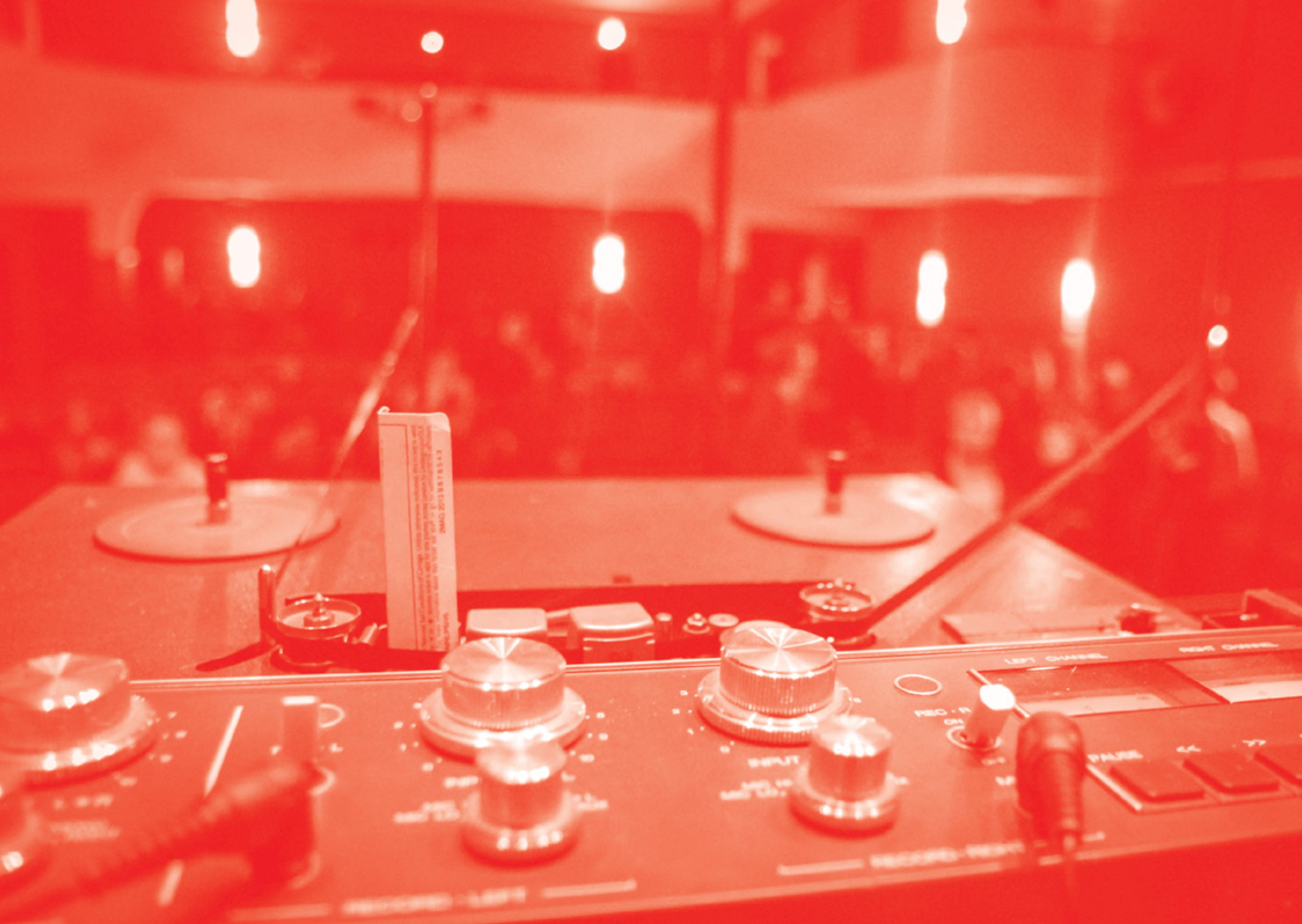
Celem rezydencji było przygotowanie przez Valerio Tricoliego kameralnej opery na podstawie pamiętników jednej z najważniejszych postaci muzyki XX wieku, twórcy muzyki konkretnej, Pierre’a Schaeffera. Twórczość tego ostatniego postrzegana jest zwykle z perspektywy nagrywania i komponowania nagranych materiałów – w tym wymiarze jest on pierwszym, który w systematyczny sposób opracował możliwości oferowane kompozytorowi przez studio nagrań. Dzienniki artysty odślaniają jednak inną motywację leżącą u źródeł jego ambicji – Schaefferowi zależało na stworzeniu instrumentu totalnego, który umożliwiłby wykonywanie na żywo muzyki, która brzmiałaby tak jak odgłosy życia codziennego. Ze względu na ograniczone możliwości w latach 40., Schaeffer posłużył się nagrywaniem jako rozwiązaniem tego problemu. Dziś jednak mamy możliwości zrealizowania jego ambicji. Rezultatem tych działań było więc skomponowanie otwartego utworu do libretta na podstawie pamiętników Pierre’a Schaeffera – wykorzystywanego w przyszłości do wykonań na żywo.



Valerio Tricoli

Valerio Tricoli (1977) is one of the most important figures of the modern musique concrète, a composer, performer, sound installation artist, improviser, and maestro reel-to-reel tape recorder instrumentalist. His works relate to reality and virtuality of sound, various forms of sound reproduction and the problem of memory with regards to the mentioned subjects. According to Tricoli, musique concrète is forever suspended between “here and now” and the shady domain of memory – distant, but at the same time present, similar to a déjà-vu experience. Tricoli is also one of the key people behind the prominent experimental music record label PAN. He collaborated with artists such as Jerome Noetinger, Robert Piotrowicz, Antoine Chessex and Werner Dafeldecker. His pieces were played on the stage of the legendary Transmediale in Berlin as well as many other festivals all over the world.

The aim of Valerio Tricoli’s residency was to prepare a chamber opera based on the diaries of Pierre Schaeffer, the creator of musique concrète and one of the most important figures for the music of the 20th century. Schaeffer’s work is usually perceived in the context of recording and composition of recorded material – he is the first person to systematically map out the possibilities available to composers in recording studio. His diaries, however, reveal that his ambitions were fuelled by a different motivation. Schaeffer really wanted to create a total instrument, one which would enable live performances of music that sounds like everyday life. Because the possibilities were limited in the 40s, Schaeffer applied recording to solve the problem. Today we have the means to fulfill his ambitions. Valerio Tricoli intends to create a chamber opera that brings back Schaeffer’s original ideas and tells a story of its realization. For this purpose, Tricoli, an expert on modern musique concrète, together with Daniel Muzyczuk and curator Michał Libera, will prepare a libretto based on Schaeffer’s diaries, record it on tape and prepare a musical performance with the use of recordings. The residency’s final result will be the composition of an open piece for a libretto based on Pierre Schaeffer’s diaries – for live performances.



© 1984 Technics Co., Ltd. All rights reserved. This record is made in Japan. The name of the record company is Technics Co., Ltd. The name of the record is "Technics SL-1200". The name of the record is "Technics SL-1200".

LEFT CHANNEL

RIGHT CHANNEL

REC. P

SPLIT

PHASE

PHASE

LL

TR

RECORD-TEST

RECORD-LEFT

Muzyka:

Valerio Tricoli

Słowa:

Pierre Schaeffer
Solfège de l'objet Sonore
A la recherche d'une musique concrete

Koncepcja i libretto:

Michał Libera, Daniel Muzyczuk, Valerio Tricoli

LIBRETTO

Powinniśmy pamiętać o naukach lingwistów: obcy język nie może być zredukowany do znajomych wzorów języka ojczystego.

Styczeń (1948)

Czasem gdy piszę, odczuwam zazdrość wobec bardziej intensywnych sposobów wyrazu. Pisanie zawsze prowadzi do dosłowności, co dzieje się kosztem innych rzeczy. Tajemnica pada więc ofiarą, a co za tym idzie – prawda także – a zatem w ostatecznym rozrachunku – wszystko inne. W takich momentach ogarnia mnie tęsknota za muzyką, o której Roger Ducasse mawiał, iż ją lubi, ponieważ nie znaczy ona nic.

Jeśli muzyka jest unikalnym mostem między naturą i kulturą to powinniśmy unikać podwójnej przeszkody estetyzmu i scjentyzmu i zaufać naszemu słuchowi, który jest wewnętrzną wizją.

Jeśli muzyczna maszyna licząca istnieje, to każdy z nas ją nosi. Jest niezwykle poręczna i ekonomiczna. Owa maszyna drodzy panowie jest naszym uchem.

Luty (1948)

Zmiana scenerii sprawia, iż zapominam o moich utrapieniach. Bez pamięci, bez zmartwień odnajduje sterowność głęboko we mnie samym. Idee poszukują artykulacji innej niż słowna: ta ra ra ra bum – gwizdy – śnieg – powiew idealnej pełni dźwięku – bez ochoty na konkluzje. Na płaskowyżu owiewanym przez wiatr, na samym szczycie wyciągu narciarskiego, żelazne haki obracają się wokół koła zdrapują nagromadzony tam, zmrożony

Music:

Valerio Tricoli

Words:

Pierre Schaeffer
Solfège de l'objet Sonore
A la recherche d'une musique concrete

Concept and libretto:

Michał Libera, Daniel Muzyczuk, Valerio Tricoli

LIBRETTO

Lesson of the linguists must be born in mind: a foreign language cannot be reduced to the familiar patterns of our mother tongue.

January (1948)

Sometimes when I write I am envious of more intense modes of expression. Writing is always making explicit at the expense of other things. Mystery is sacrificed, and consequently truth and so everything. At these moments I am overwhelmed by a longing for music that, as Roger Ducasse says, “he likes because it does not mean anything.”

If music is a unique bridge between nature and culture, let us avoid the double stumbling block of aestheticism and scientism and trust in our hearing, which is an inner sight.

If a music-calculating machine does exist, then we all carry one around, it's wonderfully handy and economical, and that machine, gentlemen, is our ear.

February (1948)

The change of scenery makes me forget the weight on my mind. Without memories, without worries, I can feel stirrings deep within me. Ideas are seeking outlets other than words: Ta ra ra ra boom— whistlings— the snow—gusts of perfect fullness of sound—no will to conclude. On the windswept plateau, right at the top of the ski tow, iron hooks turn around the wheel, having scraped the frozen snow away. The whirligig of this mechanism injures the frost-crystal. Yet these things

śnieg. Wirowanie tego mechanizmu narusza kryształ lodowej szadzi. A jednak wszystko to pozostaje w harmonii i musi w niej pozostawać. Heterogeniczne uniwersum jest dla nas męczące. Ludzie powracają dziś do natury za pomocą wyciągów narciarskich, pojazdów opancerzonych, lin wspinaczkowych, najłżejszych stopów metali. W ten oto sposób, doskonale wyposażeni, zachromowani obuwem, zaazbestowani rękawiczkami, zanylonowani platerą, wciągają próbki nieskazitelnego, górskiego powietrza. Dają się złapać pomiędzy dwoma płonącymi ogniami i momentalnie je zamrażają. Muszę znaleźć drogę do wyrażenia tego.

Dźwięk mieszka we wszystkich rzeczach, lecz dźwięki, owe „melodie, które używają szlachetnego języka, zamieszkują tylko w piersi człowieka.”

Marzec (1948)

Po powrocie do Paryża, zacząłem zbierać obiekty. Mam w głowie „Symfonię odgłosów”; skoro była już symfonia psalmów. Wybieram się do wydziału efektów dźwiękowych radia francuskiego. Znajduję tam grzechotki, skorupy po kokosach, klaksony, trąbki rowerowe. Wyobrażam sobie paletę trąbek rowerowych. Są tam gongi i gwizdki na ptaki. To urocze, że dział administracyjny musi się zajmować takimi gwizdkami i że musi poddawać je procesom regulacji, akwizycji, wypełniać oficjalne formularze z nimi związane, zapisywać wszystko. Zabieram dzwonki do drzwi wejściowych, budziki, dwie grzechotki, dwa infantylnie pomalowane bączki. Urzędnik sprawia kłopoty. Zwykle proszony jest o coś konkretnego. Nie ma efektów dźwiękowych, którym nie towarzyszy tekst, nieprawdaż? Ale co z osobą, która chce odgłosów bez tekstu ani kontekstu? W zasadzie podejrzewam, że żaden z tych obiektów nie będzie dla mnie miał żadnego użytku. Są zbyt dosłowne. Trochę przekomarzać z administracją, nie bez kilku autoryzacji i podpisów to i ówdzie, i udaje mi się je zabrać ze sobą. Zabieram je z radością dziecka, które wychodzi ze swojego kącika z rękoma pełnymi zawstydzających i bezużytecznych rzeczy, nie bez silnego poczucia śmieszności, a może nawet winy.

Czyż duch muzyki podobnie do ducha dźwięku nie przenika całej natury? Dźwięczące ciało poruszone mechanicznie ożywa i odślania swoje istnienie, czy też swoją strukturę, i w ten sposób wkracza na pole naszej wiedzy. Coraz bardziej oddalaliśmy się od przydzielonego pola badawczego. Dopóki porównywaliśmy

must, of necessity, be in harmony. A heterogeneous universe torments us. People today return to nature in bouts of ski tows, half-tracks, Kandahar ropes, superlight alloys. Thus, perfectly equipped, chrome-shod, asbestos-gloved, nylon-clad, they sample the immaculate mountain air. They are caught between two fires that burn and freeze them simultaneously. I must find a way to express this.

Sound dwells in all things: but sounds, those “melodies which speak the higher tongue, of the realm of the spirit, inhabit only the bosom of man.”

March (1948)

Back in Paris I have started to collect objects. I have a “Symphony of noises” in mind; after all, there has been a symphony of psalms. I go to the sound effects department of the French radio service. I find clappers, coconut shells, klaxons, bicycle horns. I imagine a scale of bicycle horns. There are gongs and birdcalls. It is charming that an administrative system should be concerned with birdcalls and should regularize their acquisition on an official form, duly recorded. I take away doorbells, a set of bells, an alarm clock, two rattles, two childishly painted whirligigs. The clerk causes some difficulties. Usually, he is asked for a particular item. There are no sound effects without a text in parallel, are there? But what about the person who wants noise without text or context? To tell the truth, I suspect that none of these objects will be of any use to me. They are too explicit. Some wrangles with the Administration and, not without signing several authorizations, I take them away. I take them with the joy of a child coming out of the loft with his arms full of embarrassing, albeit useless, things and not without a powerful sense of my ridiculousness, guilt even.

But does not the spirit of music, like the spirit of sound, pervade all the nature? A sounding body, when touched mechanically, comes to life and reveals its existence or rather its structure and thus enters our field of knowledge.

We had been straying further and further from our assigned field of study. As long as we were comparing band-widths of dynamic curves (components of physical objects) with the perception of timbre (a component of musical objects), we were still dealing with the relationship between music and acoustics. But as soon as one brings in the causality context, one enters into psychology of hearing. At this stage, there will be a choice between two different focuses of hearing: either on sound as a clue to the cause which produced it, or as a sound object in

pasma dynamicznych krzywizn (właściwości obiektów fizycznych), z percepcją tembru (właściwość obiektów muzycznych), nadal zajmowaliśmy się związkiem między muzyką a akustyką. Jednak w momencie, w którym dodamy do tego kontekst przyczynowy, wkraczamy w obszar psychologii słyszenia. Na tym etapie dostępny jest wybór między dwoma różnymi zogniskowaniami słyszenia: albo na dźwięku jako wskazówce dotyczącej przyczyny, która jest jego źródłem, albo na obiekcie dźwiękowym w ścisłym znaczeniu tego słowa. To „zredukowane słyszenie” pozwala nam na uchwycenie obiektu jakim jest i na opisanie go w relacji do innych obiektów. Opisanie obiektu oznacza mówienie o jego formie: porównywanie go do innych obiektów oznacza określanie jego typu. Znaleźliśmy się właśnie na progu morfologii i typologii.

5 kwietnia (1948)

Znów zmagam się z problemem fortepianu. Przez „noise-piano” rozumem kupę śmieci w studiu nagrań.

7 kwietnia (1948)

[...] węzły i strzałki fal dźwiękowych wibrują swobodnie naprzeciw siebie. Moje wagary nagle się kończą [...] Potrzebuję części organów [...] Znajduję części zniszczone w trakcie wojny [...] nie po to, żeby na nich grać, ale po to, by w nie uderzać. Wojna już to zrobiła.

12 kwietnia (1948)

[...] Z trudem tolerują ociąganie się, które mnie otacza. Czego oni ode mnie chcą z tymi wszystkimi procesami, kiedy ja sam jestem przekonany, że wybrałem ślepą uliczkę? Oto u zarania nowej ery elektronicznej odbywa się dziwna pielgrzymka w przeszłość... Wahamy się pomiędzy pielgrzymką w przeszłość i aktem wiary w naukę. Oto żalosne próby pełnego usprawiedliwienia dobrze znanej maksymy, według której: „w przyszłość zawsze wkracza się tyłem”.

To nieprawdopodobne, aby bożek Pan miał do dyspozycji miernik częstotliwości; podobnie muzyka nie czekała na rezultaty przemyśleń Pitagorasa. Jakie więc było źródłowe doświadczenie wszystkich muzycznie myślących cywilizacji?

the strict sense of the word. This “reduced hearing” enables us to grasp the object for what it is and to try and describe it by reference to other objects. Describing an object means speaking of its form: comparing it to other objects means defining its type. We are now on the threshold of morphology and typology.

April, 5th (1948)

[...] I'm up against the problem of the piano again. By “noise piano” I mean the pile of materials that are crammed into the studio [...]

April, 7th (1948)

[...] a node and an antinode vibrates at their free ends. My tranquility comes to a sudden end [...]

I need organ parts [...] I find parts destroyed in the bombing [...] not to play them [...] but to hit them [...] The war had already taken this on.

April, 12th (1948)

[...] I can hardly tolerate the deference that surrounds me. What do they want from me and these trials when I am so deeply convinced that I'm going down a blind alley?

Such, at the dawn of a new electronic age, is a strange pilgrimage into the past... We hesitate between a pilgrimage into the past and an act of faith in science. Such pathetic attempts fully justify the well-known maxim according to which “one always advances into the future backwards.”

There is little likelihood that the god Pan had a frequency-meter at his disposal; nor did music await the results of Pythagoras' cogitations. What, then, was the original experience of all musically minded civilizations?

April, 18th (1948)

You can't be in two places at once. I must choose between the Studio and the sound booth. This is where I finally took refuge. A window protects me from the Studio. I am among the turntables, the mixer, the potentiometers. I feel vaguely reassured. I operate through intermediaries. I no longer manipulate sound objects myself. I listen to their effect through the microphone. Which amounts to burying my head in the sand, since the microphone only gives the raw sound with some secondary effects and qualitatively adds nothing. However, the sense

18 kwietnia (1948)

Nie można być w dwóch miejscach naraz. Muszę wybrać pomiędzy studiem i reżyserką. To tutaj stanę się uchodźcą. Szybko oddziela mnie od studia. Znajduję się między gramofonami, mikserem, potencjometrami. Przeczuję, że to dobry wybór – pracować przez pośredników. Nie zajmuję się już obiektami dźwiękowymi bezpośrednio. Słucham raczej tego co robią używając do tego mikrofonu. Co oznacza wkładanie głowy w piasek, ponieważ mikrofon daje tylko surowy dźwięk z ewentualnymi dodatkowymi efektami, ale jeśli chodzi o jakość nie wnosi nic nowego. Niemniej jednak bezpieczeństwo, jakie odczuwam w reżyserce, daje mi siłę do tego, aby nie ustawać w eksperymentach przez kolejne dni, nawet jeśli niczego już od nich nie oczekuję.

Muzykę można więc uprawiać po obu stronach przegrody, ale również na progu drzwi przez które hałasy do tej pory nie mogły przejść, aby dostąpić statusu muzyki. To nie były drzwi prowadzące na scenę, ale co najwyżej wejście przeznaczone dla handlowca. W ten sposób hałas zapukał do drzwi muzyki i sprawił, że jęknęły i skrzyknęły. Tak narodziło się dążenie, aby udomowić hałas i nadać mu nasze miary. To prowadziło do logicznego wniosku, które doświadczenie sfalsyfikowało, że muzykę może robić każdy i wszystko. Tak pies stał się wkrótce psem-wykonawcą.

22 kwietnia (1948)

Kiedy moją podstawową radością jest przeszłość, rozmyślam. Mam już wystarczająco dużo problemów z gramofonami, ponieważ na każdym z nich mam jedną tylko nutę. Ale z kinematograficznym prolepsis w hollywoodzkim stylu, widzę się otoczonym dwunastoma tuzinami gramofonów, każdy z nich z jedną nutą. Byłby to wówczas, jak powiedzieliby matematycy – najbardziej ogólny instrument z możliwych.

Czy to kolejna ślepa uliczka czy może jestem w posiadaniu rozwiązania, którego wagi mogę się tylko domyślać?

Czyż związek muzyka z naturą nie przypomina stosunku hipnotyzera do jasnowidza? Oto tajemnica.

Instrument elektroakustyczny nie jest sam w sobie instrumentem muzycznym.

Homo faber to postać ciekawsza, manipulator, a czasem nawet

of security that I feel in the sound booth gives me strength to continue these experiments for some days more, even though I now expect nothing from them.

Music can be attempted on both sides of the partition, but also on the threshold of a door through which noises had apparently never been allowed to pass in order to achieve the status of music. This was no stage door but at most the tradesmen's entrance. That is how noise knocked at music's door and made it creak and groan, and how the ambition was born to domesticate noise and to impose our measures on it. This led to apparently logical idea, which experience was to prove foolish, that music could be produced by anyone or anything. Thus a dog, was very soon turned into a performing dog.

April, 22nd (1948)

Once my initial joy is past, I ponder. I've already got quite a lot of problems with my turntables because there is only one note per turntable. With a cinematographic flash-forward, Hollywood style, I see myself surrounded by twelve dozen turntables, each with one note. Yet it would be, as mathematicians would say, the most general musical instrument possible.

Is it another blind alley, or am I in possession of a solution whose importance I can only guess at?

Isn't therefore musicians' relationship with the nature the same as hypnotist's with the fortune-teller – an enigma.

An electro-acoustic instrument is not in itself a musical instrument. Homo faber is born a meddler, a manipulator, and sometimes a bricoleur. We now find ourselves hesitating on the threshold of a door between two rooms separated by a glass partition: on the one side the studio, on the other the workshop.

April, 23rd (1948)

Say, an organ with each key linked to a turntable that would have appropriate discs put on it as required; let's suppose that the keyboard of this organ switches on the record players simultaneously or one after the other, at the moment and for the length of time desired, by means of a mixer switch with "n" commands; in theory we get a mother instrument, capable of replacing not only all existing instruments but every conceivable instrument, musical or not, whether or not their notes are at given pitches in the tessitura [...] most general piano possible in my mind — an instrument for encyclopedists. Isn't this the century for a new encyclopedia?

If our aim is to forget about origins, the most effective tool

Olivia Block *Open Air*

Olivia Block to kompozytorka i artystka dźwiękowa o wielkiej wrażliwości na brzmienie. Tworzy instalacje audio-wizualne, performance, dźwiękopisy, a także utwory na orkiestrę i zespoły kameralne. W swej twórczości wykorzystuje rozmaite instrumenty muzyczne i urządzenia elektroniczne, jak i techniki nagrań terenowych. Styl kompozytorski Block wychodzi od syntezy kameralistyki i elektroakustyki (Pure Gaze, Mobius Fuse, Karren). Formy gesturalnego wykonania podkreślają barwę dźwięku i dynamikę instalacji. Do częściowo improwizowanych, elektronicznych i multimedialnych kompozycji, wykorzystywane są dźwięki z taśm mikrokasetowych, wideo i slajdy 35mm, jak i różnorodne materiały (kawałki metalu, odłamki szkła). Prace Block odzwierciedlają jej zainteresowanie przestrzenią publiczną (sztuka site – specific), eksplorując dźwięk jako obiekt architektoniczny i koncentrując się na treściach pozamuzycznych. Block ma na swoim koncie udział w festiwalach w Europie, Ameryce i Japonii, m.in. Incubate (Tilburg), Festival del Bosque Germinal (Meksyk), SonicLight (Amsterdam), Kontraste (Krems), Dissonanze (Rzym), Archipel (Genewa), Angelica (Bologna), Sunoni per il Popolo (Montreal). Ponadto jej realizacje prezentowane były podczas ICA (Londyn), MCA (Chicago), La Biennale di Venezia 52nd International Festival of Contemporary Music, The Kitchen (NYC), ISSUE Project RoomExperimental Intermedia

(Brooklyn) i TIFF (Toronto). Swoje umiejętności rozwijała jako rezydentka w Mills College of Music, The School of the Art Institute of Chicago i The Berkley College of Music. Przeprowadziła również serię wykładów na uniwersytetach w Yale, Chicago i Indianie. Jej LP Karren (Sedimental, 2013) została wybrana „Best of 2014” przez magazyny The Wire, Pitchfork i Artforum, a sama artystka otrzymała tytuł „Osobowość Roku” wg Chicago Reader. Aberracja Światła, jeden z jej ostatnich autorskich projektów, dostępny jest pod szyldem wytwórni NNA tapes.

Podczas rezydencji artystycznej w Sokołowsku, Olivia Block stworzyła pracę powiązaną z przestrzenią niszczonego budynku dawnego sanatorium dra Brehmera. W swojej formie instalacja opierała się na wykorzystaniu odgłosów oddechu (zespół głośników), które nawarstwiając się i gęstniejąc, scalały się z prawdziwym dźwiękiem przestrzeni. Wielkie zasłony wykonane z luźno tkanej, bawełnianej gazy chirurgicznej, zostały zawieszono pod sufitem i nad oknami wewnątrz sanatorium. Falując łapały powietrze – symulując jego ruch jako *przepływ energii*. Open Air inspirowana była historią sanatoriów, związanych z nimi historycznych koncepcji mechanizmów choroby oraz metodami leczenia gruźlicy.

Olivia Block *Open Air*

Olivia Block is a media artist who works with sound recordings, audio-visual installations, performances, sound design for cinema, and scores for orchestra and chamber music concerts. Block has pioneered the utilization of audio field recordings and found materials in the realms of music and sound art. She combines field recordings, chamber instruments and electronic textures, resulting in mysterious and vivid electroacoustic sound pieces including Pure Gaze, Mobius Fuse, Karren, and others. Block creates multimedia installations and performances utilizing found sounds from micro cassette tapes, field recordings, video, and curated 35mm slides. Block's work reflects her interests in site specificity, ethnographic sound, architectural sound. Block has performed, premiered and exhibited her work throughout Europe, America, and Japan in tours in festivals including Incubate (Tilburg), Festival del Bosque Germinal (Mexico City), Sonic Light (Amsterdam), Kontraste (Krems), Dissonanze (Rome), Archipel (Geneva), Angelica (Bologna), Sunoni per il Popolo (Montreal), and many others. Additionally, she has presented work at the ICA (London), MCA (Chicago), La Biennale di Venezia 52nd International Festival of Contemporary Music, The Kitchen (NYC), ISSUE Project RoomExperimental Intermedia (Brooklyn), and TIFF (Toronto). She has completed residencies and premiered works at Mills College of Music, The School of

the Art Institute of Chicago and The Berklee College of Music. Block has presented talks at additional universities in film, music, media arts, and anthropology departments, including Yale University, University of Chicago, and Indiana University. Her 2013 LP/download release, Karren (Sedimental, 2013) was chosen as “Best of 2014” by The Wire, Pitchfork, and Artforum, among other publications. Aberration of Light, her latest solo release, is now available on NNA tapes.

During the artist residency in Sokołowsko, Olivia Block created a work referring to the space of the decaying building of former Dr Brehmer's Sanatorium in Sokołowsko. Layered breath sounds quietly emanated from multiple speakers, coalescing with the atmospheric sounds of the space like ghosts. Large curtains made from loosely woven cotton surgical gauze were suspended from the ceiling and above the windows inside the sanatorium. The curtains were catching the circulating air, billowing and floating—simulating its movement as a ‘flow of energy’. ‘Open Air’ was inspired by the history of sanatoria and related historical concepts of the mechanisms of illness and tuberculosis treatment methods.



Michael Pisaro

Michael Pisaro (urodzony w 1961 roku w Buffalo w stanie Nowy Jork) jest gitarzystą i kompozytorem. Członek grupy Wandelweiser Ensemble, skomponował ponad 80 utworów w bardzo różnych kombinacjach instrumentalnych, w tym kilku utworów na instrumentacji zmiennej. Szczególnie duża kategoria prac Pisaro to utwory solowe, zwłaszcza seria 36 sztuk (pogrupowanych w 6 dłuższych prac) przez trzy lata w 156-koncertowej serii organizowanej przez Carlo Inderhees w Berlinie w latach 1997-1999. Kolejny solowy utwór pi (1-2594) był prezentowany na takich festiwalach jak Evanston – Illinois, Düsseldorf czy Huddersfield Contemporary Music Festival. Jego utwory często korelowały z poezją. Kolejne pole jego zainteresowań to nagrania terenowe z słynnym już jego dziełem *Transparent City* (2004-2006). Jego dzieła były prezentowane na takich znamienitych festiwalach jak World Music Days (Kopenhaga, 1996; Manchester, 1998), jak również podczas festiwalu w Hong Kongu (ICMC, 1998), Wiedniu (Wien Modern, 1997), Aspen (1991), Chicago (New Music Chicago, 1990, 1991), Glasgow (INSTAL, 2009), Berlinie (Maerzmusik, 2010), Sonorités (Montpellier, 2011). Jego muzyka była wydawana w takich wydawnictwach jak Edition Wandelweiser Records, Erstwhile Records, another timbre, slubmusic, Cathnor, HEM Berlin czy jego własnej Gravity Wave. Jego muzyka klasyfikowana jest jako kontynuacja myślenia wybitnych twórców takich jak: John Cage, Christian Wolff, Robert Ashley czy George Brecht.

W ramach rezydencji artystycznej w Sokołowsku Pisaro stworzył nową kompozycję będącą kontynuacją jego koncepcji twórczej. Nad interpretacją szkiców do nowej kompozycji realizowanych na początku rezydencji artysta miał okazję i możliwość pracy z innymi artystami zaproszonymi na festiwal Sanatorium Dźwięku 2016. Celem rezydencji było pokazanie twórczości jednego z najwybitniejszych kompozytorów współczesnych i przedstawienie jej polskiej publiczności, zważywszy na fakt, że Pisaro nigdy wcześniej nie występował w Polsce.

Do wykonania nowej kompozycji podczas festiwalu Sanatorium Dźwięku 2016 zostali zaproszeni tacy muzycy jak: Johnny Chang, Mike Majkowski, Bryan Eubanks, Jonas Kocher, Lucio Capece.



Michael Pisaro

Michael Pisaro (born 1961 in Buffalo, New York) is a guitarist and composer. A member of the Wandelweiser Composers Ensemble, he has composed over 80 works for a great variety of instrumental combinations, including several pieces for variable instrumentation. A particularly large category of Pisaro's works are solo works, notably a series of 36 pieces (grouped into 6 longer works) for the three-year, 156-concert series organized by Carlo Inderhees in Berlin from 1997-1999. Another solo piece, pi (1-2594), was performed in Evanston, Illinois, in Düsseldorf and at the Huddersfield Contemporary Music Festival. His works have often related to poetry. Another recent interest has been in field recording, which began to be represented in *Transparent City* (2004-2006). His work has been presented at World Music Days festivals (Copenhagen, 1996; Manchester, 1998) and also has been part of festivals in Hong Kong (ICMC, 1998), Vienna (Wien Modern, 1997), Aspen (1991), Chicago (New Music Chicago, 1990, 1991), Glasgow (INSTAL, 2009), Berlin (Maerzmusik, 2010), Sonorités (Montpellier, 2011) and others.

His music has been released by Edition Wandelweiser Records, Erstwhile Records, another timbre, slubmusic, Cathnor, HEM Berlin and on Pisaro's own imprint, Gravity Wave. It has been classified as a continuation of the experimental tradition of John Cage, Christian Wolff, Robert Ashley and George Brecht.

During the residency in Sokołowsko, Pisaro created a new composition that presents a continuation of his creative concept. The artist had a chance and opportunity to work on the interpretation of the sketches of the new composition made at the beginning of the residency with other artists invited to the Sanatorium of Sound Festival in 2016. The purpose of this residency was to show the work of one of the greatest contemporary composer. Given that Pisaro has not yet performed in Poland, it was also an opportunity to introduce him to the Polish audience.

Musicians invited to perform the new composition during the Sanatorium Sound 2016 Festival were Johnny Chang, Mike Majkowski, Bryan Eubanks, Jonas Kocher, Lucio Capece.



Keith Rowe *Dry Mountain*

Brytyjski muzyk i malarz, czołowy twórca elektroakustycznej muzyki i improwizowanej (EAI).

Współtwórca AMM – jednego z pierwszych europejskich zespołów free-improv. Założyciel supergrupy MIMEO, w skład której wchodzi najbardziej kreatywni artyści współczesnej sceny elektronicznej i elektroakustycznej (m.in. Peter Rehberg, Jérôme Noetinger, Phil Durrant, Marcus Schmickler czy Christian Fennesz).

Rowe zasłynął dzięki wykorzystaniu niestandardowych technik preparowania gitary oraz obiektów akustycznych, generatorów i transmitterów fal radiowych, tworząc złożone struktury improwizowane, nawiązujące do najświetniejszych dokonań studyjnej muzyki elektronicznej, elektroakustycznej i konkretnej. Artysta nagrywa głównie dla wytwórni Erstwhile Records. Współpracował z tak znanymi twórcami jak: Cornelius Cardew, Eddie Prévost, Christian Wolff, Howard Skempton, Jeffrey Morgan, John Tilbury, Evan Parker, Taku Sugimoto, Otomo Yoshihide, Sachiko M, Oren Ambarchi, Burkhard Beins czy Toshimaru Nakamura.

Keith Rowe podczas rezydencji w Sokołowsku kontynuował projekt pt. *Dry Mountain*, zainicjowany w 2015 roku wspólnie z Gerardem Lebikiem, kiedy to muzycy nagrali improwizacje, a następnie wybrali kilkuminutowy fragment i utworzyli do niego partyturę. Do interpretacji tak skomponowanego utworu zostali zaproszeni instrumentalni (Johnny Chang, Mike Majkowski, Kurt Liedwart, Bryan Eubanks, Xavier Lopez, Jonas Kocher, Gaudenz Bardutt, Emilio Gordoa), a także artyści wizualni (Bożenna Biskupska, Alicja Bielawska, Daniel Koniusz), którzy na jego podstawie stworzyli kolejne partytury graficzne możliwe do zrealizowania w różnorodnych konfiguracjach instrumentalnych. Całe przedsięwzięcie wpisuje się w szeroką tendencję eksperymentów na polu muzyki intermedialnej.

Projekt *Dry Mountain* był prezentowany na festiwalu Sanatorium Dźwięku 2016 przy udziale zaproszonych gości takich jak: Brian Olewnik, Michael Pisaro, Lena Czerniawska.

Keith Rowe *Dry Mountain*

Keith Rowe (born 16 March 1940 in Plymouth, England) is an English free improvisation tabletop guitarist and painter.

Rowe is a founding member of both the influential AMM – one of the first European free-improv groups, and M.I.M.E.O., comprising the most creative artists of contemporary electronic and electroacoustic scenes (i.a. Peter Rehberg, Jérôme Noetinger, Phil Durrant, Marcus Schmickler czy Christian Fennesz).

He is known for his development of non-standard prepared guitar techniques and acoustic objects, generators and radio wave transmitters and creating complex structures referring to the greatest achievements of electronic, electroacoustic and concrete studio music.

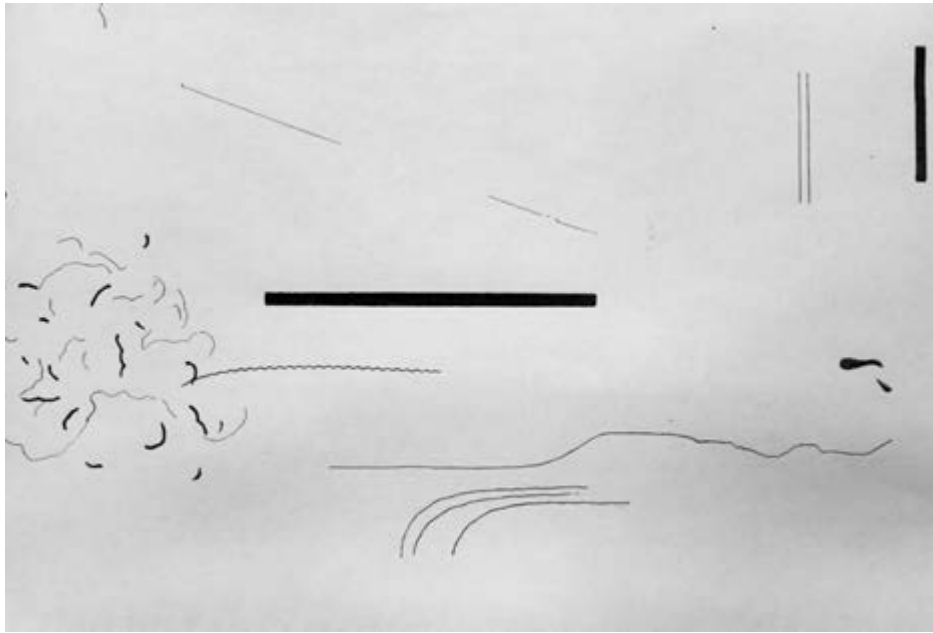
Many of his recent recordings have been released by Erstwhile Records. Rowe has worked together with numerous composers and musicians, including Cornelius Cardew, Eddie Prévost, Christian Wolff, Howard Skempton, Jeffrey Morgan, John Tilbury, Evan Parker, Taku Sugimoto, Otomo Yoshihide, Sachiko M, Oren Ambarchi, Burkhard Beins, Toshimaru Nakamura.

During the residency in Sokołowsko Keith Rowe continued the project *Dry Mountain* which was initiated last year together with Gerard Lebig, when the two musicians recorded their improvisations and created a score from the selected, several-minute-long fragment. The composed piece was interpreted by instrumentalists invited to perform it: Johnny Chang, Mike Majkowski, Kurt Liedwart, Bryan Eubanks, Xavier Lopez, Jonas Kocher, Gaudenz Bardutt, Emilio Gordoa, as well as visual artists (Bożenna Biskupska, Alicja Bielawska, Daniel Koniusz), who created further graphical scores possible to be performed in various instrumental configurations. The project as a whole follows the broader tendency for experimentation in the intermedia music field.

Dry Mountain was presented at Sanatorium of Sound 2016 festival with the participation of invited guests, such as Brian Olewnik, Michael Pisaro, Lena Czerniawska.







Kuratorzy

Zuzanna Fogtt

Kurator, manager kultury i producent, współzałożyciel i dyrektor Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ mającą siedzibę w Sokołowsku, historycznym mieście uzdrowskim. Misją fundacji jest promowanie innowacyjnych postaw artystycznych na polu sztuk wizualnych, filmu, sztuki dźwięku oraz muzyki, jak również ochrona dziedzictwa kulturowego. Obecnie głównym projektem jest odbudowa spalonego budynku Sanatorium dra Brehmera i przekształcenie go w laboratorium dla sztuk wizualnych, dźwięku oraz filmu. W 2015 dzięki Fogtt fundacja utworzyła archiwum Krzysztofa Kieślowskiego, a od 2010 Hommage a Kieślowski Sokołowsko Film Festival dedykowany jego twórczości. Fogtt pracowała nad projektami w kooperacjach z wieloma instytucjami, galeriami, czy niezależnymi miejscami dla kultury: Freies Museum w Berlinie, Cultural Centre Krasnoye Znamya w Petersburgu, Dulwich Picture Gallery w Londynie, Akcua Gallery w Kyoto, Zamek Ujazdowski, Museum Warmii i Mazur, Narodowe Muzeum w Szczecinie, Art Gallery w Łodzi, Water Museum w Lisbonie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od 2010 jest dyrektorem i kuratorem trzech festiwali organizowanych w Sokołowsku: *Contexts* Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej, Hommage à Kieslowski Film Festival, Sanatorium Dźwięku Festival dedykowany nowej muzyce, który tworzy również platformę do wymiany pomiędzy artystami, kuratorami, producentami i managerami kultury. Od 2014 otworzyła również program rezydencyjny dla artystów A-I-R Sanatorium Dźwięku Sokołowsko.

Gerard Lebig

Muzyk, artysta dźwiękowy mieszkający we Wrocławiu. Tworzy na polu muzyki improwizowanej, eksperymentalnej i intermedialnej. Jest autorem instalacji i interwencji dźwiękowych. Tworzy przez improwizację, notacje muzyczną oraz manipulowanie materiałem dźwiękowym używając media akustyczne i elektroniczne. Poszukuje na polu fenomenów audybilnych używając różnych narzędzi i technik: saksofony, generatory fal zopan, kompresory powietrza, magnetowidy VHS, obiekty video, software. W 2007 ukończył Wrocławską Akademię Muzyczną. Współpracował i występował z takimi artystami jak: Phil Minton, David Maranha, Eryck Abecassis, Keith Rowe, Paul Lovens, Kazuhisa Uchihashi, Jerome Noetinger, Noid, Brian Labyocz, Hernani Faustino, Kurt Liedwart, Miguel A. Garcia, Ilija Belorukov, Gabriel Ferrnandini, Noritaka Tanaka, Bettina Wenzel, hans w koch, Joker Nies, Rodrigo Pinheiro, Christian Marien, Paweł Janicki, Piotr Damasiewicz, Artur Majewski.

Wydarzenia: Kunsthale Basel, Mem Bilbao, LuLcec Barcelona, V:NM Festival in Graz, Bienale Zagreb, Tokyo Jazz, Today's Art Festival Hague, Festival Umbrella Chicago, Musica Electronica Nova, Sibiu Jazz and More, Avant Art, Musica Electronica Nova, Musica Polonica, Survival Art Review, SuperDeluxe – Tokyo, Alte Feuerwache – Cologne, CSW – Warszawa, Galeria Kordegarda, De Werf – Brugge, Pit Inn Shinjuku – Tokyo, Ftarri – Tokyo, Quite Que – Berlin.

Dyrektor artystyczny i kurator festiwalu / platformy Sanatorium Dźwięku w Sokołowsku.

Michał Libera

Socjolog zajmujący się muzyką od 2003, ostatnio głównie jako autor esejów dźwiękowych i innych eksperymentalnych form radiowych oraz oper, przy których współpracuje m.in. z Martinem Küchenem, Ralfem Meinem, Rinusem van Alebeekiem, Alessandro Facchinim, Joanną Halszką Sokołowską, Komuną // Warszawa. Libera prowadzi konceptualno-popowe wydawnictwo Populista poświęcone nadinterpretacji muzyki oraz produkuje serie reinterpretacji muzyki z archiwów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (Bôlt Records). Jest kuratorem rozmaitych koncertów, festiwali i anty-festiwali, programów muzycznych do wystaw, w tym laureatem wyróżnienia na 13-tym Biennale Architektury w Wenecji. Do instytucji, z którymi regularnie współpracuje należą m.in. Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, CSW Zamek Ujazdowski, Muzeum Narodowe w Warszawie (Królikarnia), Galeria West w Hadze, Satelita w Berlinie. Jego eseje na temat muzyki i słuchania *Doskonałe zwyczajna rzeczywistość* zostały opublikowane przez wydawnictwo Krytyki Politycznej.

The curators

Zuzanna Fogtt

Curator, cultural manager and producer, the co-founder and President of the Contemporary Art Foundation In Situ located in Sokołowsko, a historical health resort town. In Situ's mission is to promote innovative artistic approaches and projects in the fields of visual arts, film, and sound as well as protect cultural and artistic heritage. Current projects include restoring and transforming the burned down historical "Dr. Brehmer Sanatorium" into a Laboratory of Visual, Sound Arts, and a Film Lab. In 2015, under Fogtt's supervision, In Situ launched the Krzysztof Kieślowski Archive and since 2010 the Hommage a Kieślowski Sokołowsko Film Festival has been showcasing the oeuvre of this major Polish film director. She has worked on projects in cooperation with many cultural institutions, art galleries and independent cultural spaces: Freies Museum in Berlin, Cultural Centre Krasnoye Znamya in St Petersburg, Dulwich Picture Gallery in London, Akcua Gallery in Kyoto, CCA Ujazdowski Castle, Museum of Warmia and Mazury, National Museum in Szczecin, Art Gallery in Łódź, Water Museum in Lisbon, Polish Ministry of Education. Since 2010 she has been the chief curator of the three festivals organized in Sokołowsko, Poland: "Contexts" – International Festival of Ephemeral Art in Sokołowsko, "Hommage à Kieslowski Film Festival", Sanatorium Dźwięku Festival for new Music, which forms the international platform for exchange of ideas between artists, curators, producers and managers of culture. Since 2014 has been running a place for artistic residencies AiR Sokołowsko.

Gerard Lebig

Musician, sound artist, living Wrocław / Poland. Works with improvised, experimental and intermedia music. He's an author of sound installations and sound interventions in public space. Creates by improvisation, musical notation or through direct manipulation of sonic material using electronic and acoustic media. Explores the audible phenomena field through various tools and techniques: saxophones, zopan wave generators, air compressors, VHS recorders, video objects, electronics, analogue video feedback, software. In 2007 graduated from Wrocław Academy of Music. Performed with: Phil Minton, David Maranha, Eryck Abecassis, Keith Rowe, Paul Lovens, Kazuhisa Uchihashi, Jerome Noetinger, Noid, Brian Labyocz, Hernani Faustino, Kurt Liedwart, Miguel A Garcia, Ilija Belorukov, Gabriel Ferrnandini, Noritaka Tanaka, Bettina Wenzel, hans w koch, Joker Nies, Rodrigo Pinheiro, Christian Marien, Paweł Janicki, Piotr Damasiewicz, Artur Majewski... and others Events: Kunsthale Basel, Mem Bilbao, LuLcec Barcelona, V:NM Festival – Graz, Bienale Zagreb, Today's Art Festival Hague, Tokyo Jazz, Festival Umbrella Chicago, Musica Electronica Nova, Sibiu Jazz and More, Avant Art, Musica Electronica Nova, Musica Polonica, Survival Art Review, SuperDeluxe – Tokyo, Alte Feuerwache – Cologne, CSW – Warszawa, Galeria Kordegarda, De Werf – Brugge, Pit Inn Shinjuku – Tokyo, Ftarri – Tokyo, Quite Que – Berlin.

Artistic Director and Curator of Sanatorium Dźwięku Festival / Platform Sokołowsko.

Michał Libera

Sociologist working in sound and music since 2003, now mainly involved in producing and staging sound essays and other experimental forms of radio art and opera, which brought him to collaborate with Martin Küchen, Ralf Mainz, Rinus van Alebeek, Alessandro Facchini, Joanna Halszka Sokołowska, Komuna // Warszawa and others. Libera is a producer of conceptual pop label Populista dedicated to mis- and over- interpretation of music as well as a series of reinterpretations of music from Polish Radio Experimental Studio (Bôlt Records). Libera curates various concerts, festivals and anti-festivals, music programs for exhibitions. He received honorary mention at 13th Venice Architecture Biennale. Other regular collaborators include National Art Gallery Zachęta, Centre for Contemporary Art in Warsaw, Polish National Museum (Królikarnia), Galerie West in The Hague, Satelita in Berlin. His essays on music and listening *Doskonałe zwyczajna rzeczywistość* were published by Krytyka Polityczna.



WROCLAW 2016
Europejska Stolica Kultury



SFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW

**Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland**

WSPÓŁORGANIZATORZY



**SOKO
LOWS
KO
.ORG**



PARTNER STRATEGICZNY



PROGRAM ESK
WROCLAW 2016



A - i - R Wro

MIEDZYNARODOWA SIEĆ
REZYDENCJI ARTYSTYCZNYCH



PARTNERZY



ROZKURZ



www.bocianrecords.com



PATRONAT



A-I-R SANATORIUM DŹWIĘKU 2016 SOKOŁOWSKO

redakcja tekstów:

Zuzanna Fogtt, Gerard Lebik

korekta wersji angielskiej:

Alicja Grabarczyk

fotografie:

Tomasz Ogrodowczyk

projekt identyfikacji wizualnej festiwalu:

Krzysztof Bielecki

projekt publikacji:

Ewa Głowacka



WROCLAW 2016
Europejska Stolica Kultury