



BILL FONTANA

ACOUSTICAL VISIONS
& DESERT SOUNDINGS



جهاز الشؤون التنفيذية
EXECUTIVE AFFAIRS AUTHORITY



2nd – 31st March 2014

www.abudhabifestival.ae



UNDER THE PATRONAGE OF
HIS EXCELLENCY SHEIKH NAHAYAN MABARAK AL NAHYAN
UAE Minister of Culture, Youth & Community Development



FOUNDER'S FOREWORD

Each year, the Abu Dhabi Festival pays homage to the welcoming spirit of the United Arab Emirates by bringing together artists and audiences from across the world. Through myriad experiences, we explore the richness, creativity and diversity of artistic expression and unite as one in a celebration of culture.

Sound, as an artistic expression in its own right is an important aspect of what defines us as individuals, communities and nations. From our own heartbeats through the manmade rhythms of the urban metropolis to the distant murmurings of the natural environment, our identity is borne from this ever-changing aural landscape.

Bill Fontana's captivating commissions for the Abu Dhabi Festival 2014 capture the divergent voices of the Emirate of Abu Dhabi. For 'Desert Soundings', he has traversed the geography of this land to create two contrasting portraits of a nation. Amid the seeming silence of the deserts of the Eastern Region, he has used the latest technology not only to amplify the voice of nature and reflect the very roots of our heritage, but also to celebrate the appetite for innovation that has jettisoned the UAE capital into the 21st century. The resulting creations reflect the spirit of ambition that has placed Abu Dhabi on today's global stage. Fontana has used his artistry and intellectual inquisitiveness to create two works that are resplendent in their originality and distinct in their uniqueness.

From its modest beginnings, the Abu Dhabi Festival stands as a beacon of creative innovation, testifying to the role of the arts as a global ambassador of understanding. Its impact

resonates far beyond the realm of culture; helping to unite, empower and, above all, inspire. These are the elements upon which society can flourish.

I would like to take this opportunity to thank His Highness Sheikh Mohammed bin Zayed Al Nahyan, Crown Prince of Abu Dhabi and Deputy Supreme Commander of the UAE Armed Forces for his support; and to His Excellency Sheikh Nahayan Mubarak Al Nahyan, UAE Minister of Culture, Youth & Community Development, Patron of Abu Dhabi Festival, and Patron & President of the Abu Dhabi Music & Arts Foundation (ADMAF), who has played a vital role in the continuation of our mission to advance Abu Dhabi's cultural vision by nurturing society through the arts, education, culture and creativity. And to our network of partners and supporters that encompass the world, we share our deepest thanks.

Her Excellency Hoda I. Al Khamis-Kanoo
Founder, Abu Dhabi Music & Arts Foundation



BILL FONTANA

ACOUSTICAL VISIONS
& DESERT SOUNDINGS



مجموعة أبوظبي
للثقافة والفنون
ADMAF

ABOUT ABU DHABI MUSIC & ARTS FOUNDATION (ADMAF)

PRESIDENT & PATRON

H.E. Sheikh Nahayan Mabarak Al Nahyan
UAE Minister of Culture, Youth & Community Development

HONOURABLE PATRONS

H.H. Sheikh Shamsa bint Hamdan Al Nahyan - H.H. Sheikh Sheikh bint Saif Al Nahyan

ADMAF seeks to nurture the arts, education, culture and creativity for the benefit of society and the advancement of Abu Dhabi's cultural vision. Established in 1996, it delivers initiatives for audiences of all ages, backgrounds and nationalities through annual educational and community programmes, special projects and the Abu Dhabi Festival, often in partnership with national and international institutions.

ADMAF invests in the visual arts sector in a number of ways. It contributes to the professional development of artists through The Nationals' Gallery, which seeks to enhance and elevate the UAE art scene through consultations, discussions, grants, commissions and exhibitions as well as an online library of artists' profiles. In schools and universities, initiatives such as the Abu Dhabi Festival Visual Arts Award, the Christo & Jeanne-Claude Award as well as workshops and lectures inspire and inform the next generation.

ADMAF also tackles social issues through the visual arts. 'Silent Voices' is an annual exhibition by the human trafficking survivors of Ewa'a Shelters for Women & Children, while the 'ADMAF Art Tent' at Al Ain Wildlife Park & Resort strengthens familial bonds. Artist-led workshops in orphanages build children's cultural identity as well as soft skills and ADMAF's 'Wednesday Wonders' sessions assist with cognitive and physical development among children with special needs.

Through the visual arts, ADMAF is empowering a nation and securing a brighter future for its communities and its artists.

Visit www.admaf.org

FOUNDER

H.E. Hoda Al Khamis-Kanoo

ADVISORS

H.E. Saqr Ghobash Saeed Ghobash
H.E. Khaldoon Al Mubarak
H.E. Zaki Anwar Nusseibeh
H.E. Mohammed Khalaf Al Mazrouei
H.E. Noura Al Kaabi
H.E. Razan Al Mubarak
H.E. Reem Al Shemari
Sheikha Noor Fahim Al Qasimi
Princess Irina zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg
Ian Stoutzker CBE
Terence D. Allen
Saeed Al Balushi
Dr. Maha Taysir Barakat
Salem Brahimi
Mary Corrado
Bashir Al Haskouri
Frauke Heard-Bey
Mohammed A. L. Kanoo
Shaikha Al Maskari
Zahra Al Masood

LEGAL COUNSEL

Mr. Raymond Mouracade, Jurisgulf

ABOUT ABU DHABI FESTIVAL

PATRON

H.E. Sheikh Nahayan Mubarak Al Nahyan
UAE Minister of Culture, Youth & Community Development



The Abu Dhabi Festival is a unique experience that celebrates the UAE as a capital of culture. Since its launch in 2004, it has become one of the most prominent arts festivals in the Arab world, and a key player on the worldwide festival circuit. It unites artists and engages the citizens, residents and visitors of the UAE through meaningful and memorable experiences.

The theme of its 11th edition was 'Creative Innovation'. History shows that innovation only happens in places where the tools of creativity – music, theatre, literature, and art - thrive. By exploring the arts in all its varied forms, the promise of a country's greatest resource (its people) is realised, and the true spirit of innovation released. In 2014, culture's capacity for 'creative innovation' was brought to the fore at the Abu Dhabi Festival with a remarkable series of breath-taking concerts, performances and exhibitions. Equally proud of its role as a 'Festival of Firsts', the 2014 edition added to an impressive roster of world, regional and national premieres with the Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela, Herbie Hancock, Renée Fleming, the Dresden Philharmonic, the European Union Youth Orchestra, American Ballet Theatre, The Asil Ensemble for Arab Contemporary Music, Miloš Karadaglić and Michel Fadel. In addition, commissions by Mohammed Kazem and Bill Fontana as well as album releases by Macadi Nahhas, Hiba Al Kawas and the Foundation for Arab Music Archiving & Research upheld the Festival's commitment to new works of artistic expression.

For over a decade, the Abu Dhabi Festival has taken children and young people on a voyage of discovery. Sheikh Zayed once said 'Future generations will be living in a world that is very

different from that to which we are accustomed. It is essential that we prepare ourselves and our children for that new world.' With this in mind, the 2014 Festival welcomed thousands of students, young people and their families to free events throughout the UAE to engage, inspire and excite.

The visual arts have played a major role throughout ADMAF's 18-year history as a developmental tool in education, as a means to strengthen civil society, and as a platform to celebrate the depth of artistic expression.

Since 2008, the Abu Dhabi Festival has staged major exhibitions that explore the work of leading practitioners from the Middle East and Arab world, including Nja Mahdaoui (Tunisia), Dia Al Azzawi (Iraq), Parviz Tanavoli (Iran), Adam Henein (Egypt), Rachid Koraïchi (Algeria) and Hassan Massoudy (Iraq). In 2013, to commemorate its 10th anniversary, the Abu Dhabi Festival presented the Arab world premiere of '25 Years of Arab Creativity: The Contemporary Arab Art Scene' in partnership with Institut du Monde Arabe. All these free exhibitions accompanied by publications and guided tours as well as major commissions play a vital role in the growth of artistic practice.

Visit www.abudhabifestival.ae

'Bill Fontana: Acoustical Visions & Desert Soundings' received its world premiere at the Abu Dhabi Festival. The exhibition was held at The Gallery, Emirates Palace, from 21st March to 20th April 2014 and was accompanied by guided tours.

<p>Copyrights of Images:</p> <p>©ADMAF: Pages 6. 8-9. 18-19, 26, 28-9, 70-1, 74-5, 78-147, 150-1, 154-5, 196-7, 199, 206-7, 216-7, 219, cover and inner front cover © Bill Fontana: Pages 21-3, 33-41, 45-9, 52, 54, 58, 64, 69, 78, 147, 156, 161, 167, 171, 173, 176-180, 184-193, 202-4 © Klaus Schoening: Pages 24, 201 © Sophie James / shutterstock: Pages 92-3, 139 © Suppakij107 / shuttershock: Pages 32-3, 194-5 © Wellcome Library, London: Pages 60, 165 © Philip Lange / shutterstock: Pages 75, 152 © istockphoto / 35007: Pages 62-3, 162-3 © istockphoto / Arpad Benedek: Pages 66-7, 158-9 © istockphoto / Risamay: Pages 68, 157 © istockphoto / compass and camera: Pages 42-3, 182-3 © istockphoto / mrtom-uk: Pages 56-7, 168-9, inner back cover © istockphoto / edoyahiro: Pages 50-1, 174-5 © Emirates Palace Abu Dhabi: Pages 108-9 © Sumple: Page 177</p> <p>Used by permission. All rights reserved.</p> <p>The authors of all the works featured in this publication assert their statutory and moral rights to be identified as the authors of the works in this publication.</p> <p>A record of this book is available in the British Library, Library of Congress, Bibliotheque National de France, Bibliotheca Alexandria, Al Noor Library, among others.</p> <p>All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, and recording or otherwise, without the publishers' prior written permission.</p> <p>Graphic design by French Vision</p> <p>Edited by Lisa Ball-Lechgar & Sameh Kaawach</p>		<p>ISBN 978-9948-20-856-3</p> <p>© Abu Dhabi Music & Arts Foundation</p> <p>First edition published by Abu Dhabi Music & Arts Foundation in March 2014 on the occasion of the 11th edition of the Abu Dhabi Festival, 2nd – 31st March 2014. The Abu Dhabi Festival is presented by the Abu Dhabi Music & Arts Foundation (ADMAF). The exhibition, which accompanies this limited edition book, was presented by the Abu Dhabi Music & Arts Foundation at the Abu Dhabi Festival in the United Arab Emirates, from 21st March to 20th April 2014.</p> <p>ADMAF P.O. Box 47488 Abu Dhabi United Arab Emirates Tel: +971 (0) 2 333 6400 www.admaf.org</p> <p>The Abu Dhabi Music & Arts Foundation expresses its sincere thanks to the following organisations and individuals for helping to make the exhibition possible:</p> <p>United Arab Emirates Ministry of the Interior</p> <p>National Media Council of the United Arab Emirates</p> <p>Tourism and Culture Authority Abu Dhabi</p> <p>New York University Abu Dhabi</p> <p>Scott George, Sound Engineer, Autograph Sound Recording, London</p>		<p>Strategic Partner</p> <div>    </div>		<p>Corporate Partners</p> <div> <div> <p>Community/Education Partners</p>   </div> <div> <p>Official Airline Partner</p>  </div> <div> <p>Education Partner</p>  </div> <div> <p>Official Media Partners</p>   </div> </div>		<div> <div> <p>Official TV Partner</p>  </div> <div> <p>Official News Broadcaster</p>  </div> <div> <p>Awards Sponsor</p>  </div> <div> <p>Official Venue</p>  </div> <div> <p>Supporters</p>   <p>International New York Times</p> </div> </div>	
--	--	---	--	---	--	--	--	---	--

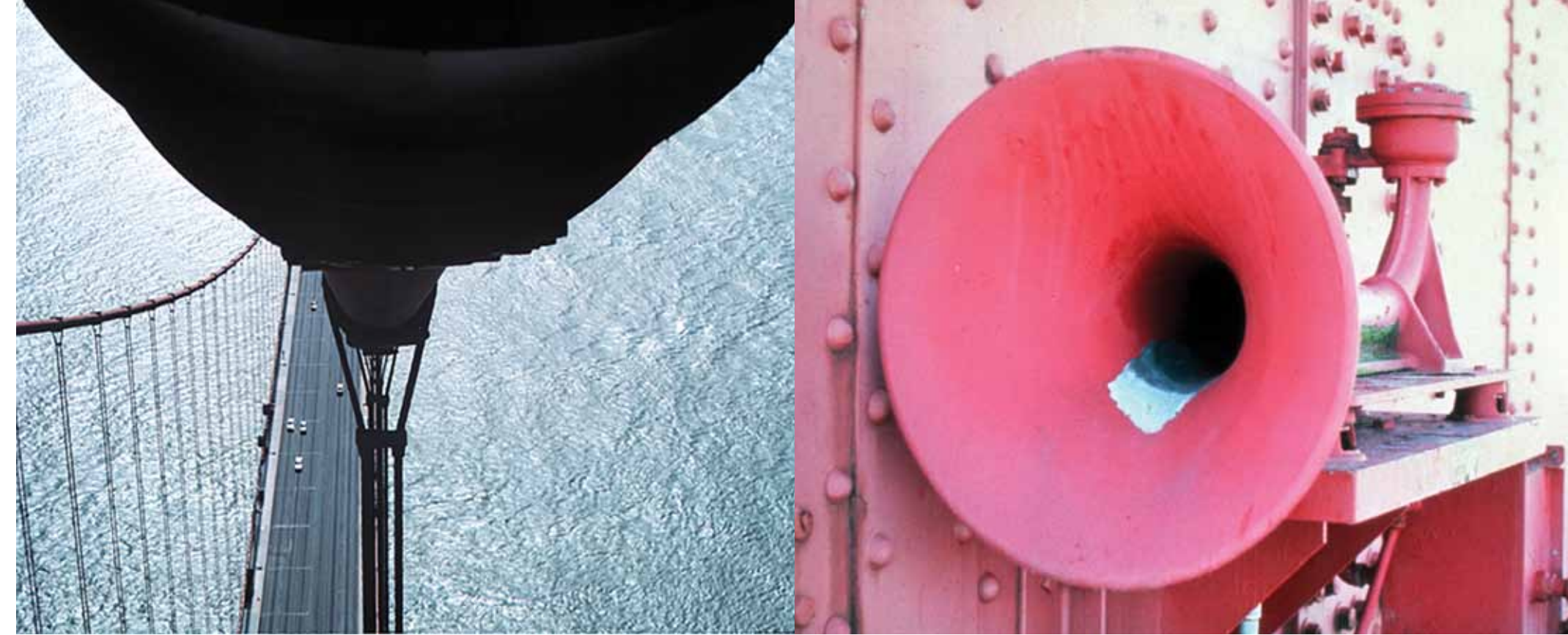
CONTENTS

20	Evocative Places on View by Rudolf Frieling
26	Bill Fontana Biography
30	Australian Eclipse & Kirribilli Wharf
36	Speeds of Time
42	Harmonic Bridge
50	Silent Echoes
56	White Sound: An Urban Seascape
62	Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge
66	Video and Sound Studies for ‘Acoustical Visions of the Eiffel Tower’
70	Hidden Voices of the Desert and the Hidden Music of a Bridge



EVOCATIVE PLACES ON VIEW

Rudolf Frieeling examines the audio-visual practice of Bill Fontana



The casting of roles between sound and image is mostly crafted by specialists in the film industry to enhance our visual and cognitive perception. Sound is typically defined as the ‘soundtrack’ to a motion picture, a supporting role to the main character of moving images. In the acoustic realm of sound art, however, sound is an autonomous thing or a medium specific practice. When this pure focus on one medium is expanded to include a film or digital projection, could we call the use of visuals to accompany a sound the ‘filmtrack’? Would this simply reverse the hierarchy or could there be a different sense of leading and supporting role when a sound artist includes moving images in his work? These questions come to mind ever since 2009 when, in a surprising turn of events, sound sculptor Bill Fontana added digital films and projections to his artistic toolbox after having successfully built a career in pure sound art for almost four decades. I will look at this relationship and the motivation behind this development in light of a body of work that addresses notions of place in different ways. Sounding places like a location scout in search of interesting sounds has suddenly become a double inquiry: What is the image that this sound makes? What is the sound that this image makes?

Objects make specific sounds and thus there is an inherent link between say the image of the sea and the sound of waves. Images though don’t make sound, although we would associate a variety of sounds with an image, say the blue sky with wind or a passing airplane. The image of an instrument would obviously let us remember a very specific sound, a clear correlation stored

in our memory. But this indexical quality of some images is so well established that an artist works with these assumptions not in an affirmative way but in a move that either disassociates this link or even points to a staged conflict. In art, what is ‘on view’ is not necessarily what one hears. Picture, for example, a bell - full-bodied and heavy - that literally resonates with the viewer even when it does not move. We can anticipate it ringing in deep tones but listen up when we hear something else that cannot be explained by visualizing this instrument. We question our senses when there is no visual connection between the image and the sound. Such is the dilemma of viewing ‘Silent Echoes’ (2009) where Bill Fontana juxtaposes the visual still life of a bell in a temple setting with the acoustics of a buzzing urban environment of Kyoto. Nothing moves visually, or almost nothing, as the camera patiently meditates on the thing it records in a single still shot.

The hollow space of the bell, this dark void in the centre of the picture, physically captures the acoustic reality that surrounds it like a recording device - a musical instrument that is being played by its environment. Impression and expression are folded into one without any post-production and so we are looking at that invisible link between image and sound.¹

While objects come with a set of stored and remembered sounds, a cityscape is one of those highly detailed and constructed aggregations of audiovisual information. It embodies urban sounds such as cars, sirens, passing voices and even occasional natural sounds such as birds, rain or a gust of wind. Almost everything

where the sound originates. Bill Fontana describes the experience as ‘hearing as far as you can see’. Stefan Beyst (2004), <http://d-sites.net/english/fontana.htm>.

can be mentally associated with an urban acoustic environment, specifically when it’s not literally on view but evoked as an ‘off-camera’ space. This was precisely the premise of what one might call the first sounds that made a film: Walter Ruttmann’s radio play ‘Weekend’ from 1929: “[...] Ruttmann collects sound recordings of a weekend in Berlin: From finishing work on Saturday to starting the next week on Monday morning. Lasting a good 11 minutes, the piece alternates between narration and sound pattern. With his ear for the narrative as well as the visual, Ruttmann works on a kind of audio-art. [...] Tone, colouring, rhythm and pitch merely customise the storytelling.”² I am quoting this seminal pioneer of sound art precisely because he was also one of the leading experimental filmmakers of his time. Ruttmann sharpened the public’s ears and eyes to the energies and generative qualities of acoustic and visual ‘patterns’ in order to move beyond the simple indexical recording of reality. Neither Ruttmann nor Fontana believe in the realism of a document, but in the evocative quality of a condensed abstraction providing a complex, audiovisual experience situated between an object and a place.

To explain this statement better, let me go back to the beginnings. Bill Fontana is not the storyteller who pursued the art of the narrative radio play following the soundtracks laid out by Ruttmann. His interest in patterns and acoustic field recordings let him rejoice when someone asks him: So how does this place sound like? One of his earliest works, ‘Eclipse’ from 1976, was literally an assignment to capture the sound of Australia. Driving around in

2. Golo Föllmer in Rudolf Frieeling/Dieter Daniels (eds.), Media Art Net (2004): Ruttmann, Walter: Weekend, 1930, <http://www.mediaartnet.org/works/weekend/>, accessed. 2014-01-14; see this online source also for a sound sample of the play.

a big broadcasting truck with support from the national Australian Broadcasting Company, Fontana ended up in the rainforest south of Sydney. It was not just the choice of the natural landscape to find an answer to this seemingly impossible question, it was also the choice of a unique and, for most of us, almost singular moment in our life - the experience of a total eclipse of the sun. Listening to the richness of a rainforest ecology with its multitude of birds and unknown noises is a fascinating thing in itself. Add to that the viewer’s detached experience today 40 years later in an exhibition at the other end of the world in Abu Dhabi. On top of these two shifts in perception, it is our knowledge and anticipation of the moment of eclipse that finally lends the choreography of the sounds a sense of climax and a heightened sense of reality. This realness and materiality of a unique moment is at the core of Fontana’s field recordings that, in the decades to follow, would lead

him to explore the notion of sound sculpture across the globe. I am referring to this work not because of its acoustic qualities. Let us rather understand better its evocative, visual quality. Hearing these crystal-clear and sharp individual voices in a spatialised, stereophonic way conjures up a still image of tall trees, entangled branches and leaves, twisted vines and an occasional, quick movement in the upper regions of this almost monochrome visual feat in green. Then it gradually fades to black as the sun is eclipsed. Then fade to green again as normal life continues. At least that

Above: Photographic stills from ‘Sound Sculptures through the Golden Gate’. © Bill Fontana.

1. It is a characteristic of Bill Fontana’s decades of sound art that he likes to review places he has worked on before. This is true also for Kyoto, where he produced ‘Acoustical Views of Kyoto’ in 1990 in such a way that “urban, religious and natural” sounds were “relocated to the top of a hill, from where one could see the places



was my ‘film’. It is pure cinema, only we all see a different film. My rainforest might have different trees and yours is possibly a darker shade of green. It still works with that level of abstraction that we can find again and again in art history. A kind of prototype of rainforest plays out in front of our eyes. We could even call it an acoustic evocation of stock footage or of an abstracted archive.

Following ‘Eclipse’ and the related ‘Kirribilli Wharf’ (both 1976), his earliest works in the exhibition, Fontana’s sound sculptures have directly or indirectly incorporated a visual field by choosing either a topology accessible and identifiable to the visitors and listeners of the work – the way that we ‘know’ how a rainforest sounds or a harbour might provide specific wave patterns of sound - or by choosing a specific, often evocative public space to place his sound piece. This has included façades of public buildings, from the World Trade Centre (‘Brooklyn Bridge Sound Sculpture’, 1983) to the Arc de Triomphe in Paris (‘Sound Island’, 1994) or the War Memorial in San Francisco, which at the time housed SFMOMA - the San Francisco Museum of Modern Art (‘Sound Sculptures through the Golden Gate’, 1987). In other cases, a visual stage was the dramatic backdrop for a sound generated elsewhere as in the ruins of the Anhalter Bahnhof in Berlin where the sounds of the Cologne train station were played back (‘Distant Trains’, 1984). More recently, Fontana has also worked on the juxtaposition of exterior and interior, for example when he placed the sonic vibrations of an adjacent bridge inside the vast interior space of the Turbine Hall

Listening to a sound while being in a different place and thus also looking at a different view is in itself an audio-visual experience.

at Tate Modern in London (‘Harmonic Bridge’, 2006). Listening to a sound while being in a different place and thus also looking at a different view is in itself an audio-visual experience, defined by a real-time transmission or pre-recorded playback which is framed visually by a theatrical set. This visual frame lets us perceive the difference in the acoustic experience. I would thus argue that the experience of a Fontana sound sculpture has always played out as an audio-visual experience in which pre-recorded images were absent but evoked by sounds that gave them an almost physical presence. They were inserted into the acoustic experience as a juxtaposition - a musical and visual counterpoint provided by the choice of the visual stage in public space. This experience of a shift can be part of the characteristic features, even the logic of the place (or can be at least perceived as being part of that), or it can be perceived as an estranged or possibly enforced juxtaposition. In both cases, a reflection on the sound-image relationship takes place. Imagine the birds of the Farallon Islands off the San Francisco coastline blending into the traffic noise of a busy avenue in the city near SFMOMA (‘Sound Sculptures through the Golden Gate’). We are never just listening. We are experiencing and looking at the carefully selected place we are in.

Facing page: At Point Bonita, San Francisco Bay entrance.
Above: Fontana at work on Brooklyn Bridge for his 1983 project.
 © Bill Fontana



The theatrical unity of time and place offers a strong framing even for experiences of displacement and conflict. Listening to the sounds of the city inside a museum, for example when SFMOMA exhibited 'Sound Sculpture with a Sequence of Level Crossings' (1982), where the industrial noise of approaching and disappearing trains cannot be integrated into the experience of being in a certain place and time, means staging a fundamental rupture. Listening to typical sounds of the city inside the San Francisco City Hall ('Spiraling Echoes', 2009), on the other side, feels almost as natural as listening to the mechanics of the famous Big Ben clocktower inside Westminster Abbey ('Speeds of Time', 2004). Both in fact 'echoed' what was happening in its very context. In other words, a geographical proximity or a structural affinity to these sounds helps in this regard. After all, the fog horns of Golden Gate Bridge, which were also part of the 'Sound Sculpture through the Golden Gate' insert themselves into the typical Bay Area soundscape in a quite natural way. San Francisco's City Hall then becomes the resonant body of its community, not unlike the bell in the Kyoto temple.

It does make a huge difference whether the overlay of the audio and the visual stage have an affinity or not. Shifts of perception and disruptions of expectations possibly occur but Bill Fontana is not interested in staging conflicts. His musical and aesthetic choices have typically enhanced our understanding of place rather than alienated us from this experience. His juxtapositions are much more aligned with the potential of a place. Only, we had not heard it before in quite this way. Equally important is that we had not seen the place in quite this way. This is especially felt in a setting where we are physically on the site that generates the sounds. One of

his recent commissions for a museum, 'Sonic Shadows' at the San Francisco Museum of Modern Art (2010), offered a real-time musical performance of sounds that the building itself generated in its boiler room, hidden behind a grid of holes in the beautiful Oculus with the light-filled bridge leading into the galleries. Once again, we are in a specific visual environment; an all-white, curved architecture. Here, listeners were looking at rotating, white flat, ultrasonic speakers that evoked a history of abstraction in the fine arts while at the same time making 'acoustical drawings', as Fontana would call them, onto the curved walls. Pointedly said, the conditions of an audio-visual experience, as framed by the architecture of the space, lead to reverberations throughout the building and public spaces of the museum.³ The soundtrack became coupled with a variety of different visual experiences, including the perception of works in adjacent, temporary exhibits. This was particularly appropriate as the museum also owns an icon of the 20th century, a three-panelled 'White Painting' by Robert Rauschenberg from 1951, which was also intended as a reflecting surface for the presence of shadows by visitors and which (not coincidentally) inspired John Cage, Fontana's teacher in the 1960s, to compose his seminal work of listening to the space we are in, 4'33".

Bill Fontana identified the beginning of his musical practice as the moment when he disregarded the traditional realm of the concert hall and began to think outside the box. Side-stepping the traditional space for listening to music with its specialised,

Above: Bill Fontana with his teacher and mentor, the pioneering composer, writer and artist John Cage. © Klaus Schoening

interested, and educated public, the field of public space is undefined, overdetermined, messy and at times too concrete. Still, Fontana has favoured public spaces for his often site-specific interventions into the sound and visual ecology of a place. The public sphere is alluring to him precisely because of its quality of an open field in which unchoreographed events can happen that do not reference music history but rather the conditions of public space as an event-space; a space of possible narratives and undetermined interactions. Similarly, we can consider even the museum a part of this public fabric although its main function seems to be to stage an encounter with art history and discourse. Yet, the museum partakes in this emphatic understanding of an institution that addresses the public at large and which is therefore also intrinsically a part of this public sphere. The act of exhibiting sound within a museum is then an act of addressing a larger public that is often untrained in the art of listening. The sound that the art work makes is constantly in dialogue with the sounds that the public and the museum itself make. Similarly, the intervention into a museum with a sound installation is effective because of its huge palette of visuals that act as counterparts. This context is always on view.

The survey exhibition in Abu Dhabi, taking us on a journey east to Sydney and the rainforest in Australia, on to Kyoto, San Francisco, London and back to the desert in Abu Dhabi, is an unprecedented exploration of how the globe sounds and looks inside an exhibition, synchronised by the opening statement of 'Speed of Time' from Big Ben in London. Even in Abu Dhabi, the reach of Greenwich Mean Time (GMT) and the synchronisation of the world through time is deeply felt. This is where we can circle back to the expanded field of contemporary art that has seen a growing body of hybrid works; addressing the qualities of the performing arts within the museum, as well as formulating an artistic practice as research. Specifically the analogy to field work plays a role in this approach to Fontana's art: Archaeology with its notion of lost times in lost places that can be captured and evoked through found objects, anthropology with its notion of other voices that are telling a different story but ultimately enrich our fuller understanding of humanity through the diversity of voices made accessible; and even within the subjective realm of psychoanalysis we are confronted with a notion of the lost as belonging to the unconscious or repressed that can be activated or liberated. From archaeology, Fontana has learned a way of evoking a lost or inaccessible aura with all its connotations of lived life and rituals. This, ultimately, leads to the concept of an original site as something that can be 'exhibited'. The assumption that we have indeed lost something which can be unearthed and thus saved, is translated in his works into the act of paying close attention to the disregarded, the fleeting and ephemeral, possibly

to a reality that has been repressed from the public surface. Today in the age of coded and programmed objects, his sounds and images remind us of the materiality of sites. A bridge, in this close-up, is a string of cables that vibrate and hold a tension.

But how does this relate to the image that makes a sound? One of his most recent site-specific interventions was, once again, focused on the most iconic of all bridges – the Golden Gate Bridge in San Francisco. Exhibiting his 'Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge' in 2012 inside Fort Point, which sits right underneath the actual bridge and which accommodated a series of contemporary commissions to celebrate the 75th anniversary of Golden Gate Bridge, one could see and hear the bridge from a hidden structural level. Pointing a video camera upwards towards the street level with a section of steel grids, which form the joints between the bridge and the land, Fontana offered a real-time audiovisual experience of patterns of light and shadow – passing cars – and intervals of enhanced vibrating noises. Depicting a place by enlarging a detail and zooming into the granularity of a place, avoids the obvious iconic references and clichés while managing to show an icon in such a way never seen before.

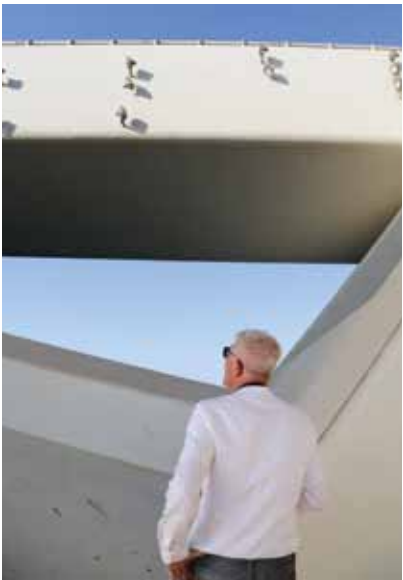
Today in the age of coded and programmed objects, his sounds and images remind us of the materiality of sites.

It has become clear that Bill Fontana is not concerned with an image and its corresponding or not-corresponding soundtrack. In fact, as much as his practice has tested time and again the relationship to the 'iconic', his interest is rather how event patterns intersect in a complex interaction between foreground and background. All viewers are trained in discerning these parameters of the visual field. But with Fontana, it is an audio-visual field recording, enhanced and abstracted in real time or in post-production. The image is either in our head or in the label. We thus know that the cables set in motion horizontally or vertically as in 'Eiffel Tower Studies' correspond to one of the most iconic places of the Western hemisphere. We have seen this too many times, whether in real life or on postcards. What needs to be shown is the way that these icons are based on the vibrancy of matter set in motion. This is the sound that makes the image and it is the image that makes the sound. Sound and visuals support each other; no leading or supporting role can be identified in this interaction. Fontana's audio-visual art is, I would conclude, not a surrealist art of collage but a materialist art of abstraction. It is the grain of sand that evokes the desert, it is the pattern of sand shifting that evokes a place as the very foundation of the works on view in this exhibition.

Rudolf Frieling, PhD, is Curator of Media Arts at the San Francisco Museum of Modern Art. He is currently also an adjunct professor at the California College of Arts and the San Francisco Art Institute.

3. This was particularly felt in the response of Chris Downey, a blind architect who published his experience of this acoustic environment on the SFMOMA blog, Open Space <http://openspace.sfmoma.org/2011/07/fontana-downey/>

BILL FONTANA



BORN

Cleveland, Ohio, 1947

RESIDES

San Francisco

EDUCATION

New School for Social Research, New York, B.A. 1970
Cleveland Institute of Music, 1967
John Carroll University, Cleveland, 1965-67

AWARDS

Prix Ars Electronica Collide@CERN Prize, 2012-2014
Golden Nica Lifetime Achievement Award in the Category of Digital Music, Prix Ars Electronica, 2009
Bay Area Treasure Lifetime Achievement Award, SFMOMA, 2009

FELLOWSHIPS

Centre for Cultural Innovation, Investing in Artists Grant, 2007
San Francisco Bay Area Award, Artadia, 2005
Research Fellowship, Arts Council of England, 2004-2005
Artists Fellowship, National Endowment for the Arts, 1990-91
John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1986-87
US/Japan Fellowship, Japan-US Friendship Commission, 1985-86
Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1983-84
Composers Fellowship, National Endowment for the Arts, 1979

WEBSITE

www.resoundings.org

TEACHING

School of the Art Institute of Chicago, USA, Distinguished Visiting Professor, 2011-2012
University of Birmingham, UK, Department of Electro-Acoustic Music, 2004-2005
Academy of Media Arts, Cologne, Germany, 2000-2003
San Francisco Art Institute, USA, 1995-1997
Paris Sorbonne University, France, 1994-95

SELECTED COMMISSIONS AND SOUND SCULPTURES

- 2014** Vertical Echoes, Imperial War Museum, Manchester, UK, Acoustic Time Travel, CERN, Geneva, Switzerland
2013 Parallel Soundings of the Eastern Spans of the Bay Bridge, Metropolitan Transportation Commission, San Francisco, USA
Silent Echoes, Finnieston Crane, Gallery of Modern Art, Glasgow, UK
Resonating Silences, Carré d'Art - Musée d'art contemporain, Nîmes, France
2012 Soaring Echoes, Pritzker Pavilion, Millennium Park, Chicago, USA
Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge, For-Site Foundation, San Francisco, USA

- 2011** White Sound – An Urban Seascape, Wellcome Trust, London, UK
2010 Sonic Shadows, San Francisco Museum of Modern Art, USA
River Sounding, Somerset House, London, UK, 2010
2009 Tyne Soundings, Baltic Centre for Contemporary Art & Sage Gateshead, Newcastle, UK
Spiralling Echoes, San Francisco Art Commission, USA
2008 Speeds of Time, Tate Britain, London, UK
2007 Objective Sound, Western Bridge, Seattle, USA
Panoramic Echoes, Madison Square Park, New York, USA
2006 Harmonic Bridge, Tate Modern, London, UK
2004 Speeds of Time, Palace of Westminster, London, UK
Primal Soundings, Leeds City Gallery and Contemporary Art Society, UK
2003 Speeds of Time, BBC, London, UK
2002 Falling Echoes, Creative Time, New York, USA
1999 Acoustical Visions of Venice, 48th Venice Biennale, Italy
Wave Memories, Trafalgar Square, National Maritime Museum, London, UK
1995 Time Fountain, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain, 1995
1994 Sound Island, Arc de Triomphe, Paris, France, 1994
1993 Soundbridge Cologne, Kyoto, Japan, 1993 (simultaneously installed in Cologne and Kyoto at the Museum Ludwig and National Museum of Modern Art, Kyoto)
1991 Vertical Water, Whitney Museum of American Art, New York
1990 Landscape Soundings, Vienna Festival, Kunsthistorisches Museum, Austria
1987 Sound Sculptures through the Golden Gate, San Francisco Museum of Modern Art, USA
1984 Entfernte Züge (Distant Trains), Berliner Künstlerprogramm des DAAD, West Berlin, Germany
1983 Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge, World Trade Centre and Brooklyn Museum, New York, USA
1980 Sound Recycling Sculpture, Akademie der Künste, West Berlin, Germany & Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, France
1978 Sound Sculpture with Resonators, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
1976 Kirribilli Wharf, Australian Broadcasting Corporation and Sydney Opera House, Australia

SELECTED PERMANENT INSTALLATIONS & WORKS IN COLLECTIONS

- 2011** Kirribilli Wharf, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
Sonic Shadows, San Francisco Museum of Modern Art, USA
2009 Sonic Passage, San Antonio River Foundation, San Antonio, Texas, USA

- 2009** Acoustic Journey, Cultural Mile Project, Enschede, The Netherlands
2007 Pigeon Soundings, Kolumba Museum, Cologne, Germany
Objective Sound, Western Bridge, Bill and Ruth True Foundation, Seattle, USA
Spiraling Sound Axis, Weatherspoon Art Museum, University of North Carolina at Greensboro, USA
Natural Song Lines, Kent County Courthouse, Providence, Rhode Island, USA
2004 Primal Soundings, Leeds City Gallery and Contemporary Art Society, UK
2001 Musical Information Network Lyon, Lyon Tramway Line 1, France
2000 Echo Phases, Simeon Properties Emeryville Tech Centre, Emeryville, California, USA
1999 Wave Phases at Chesil Beach, National Maritime Museum, Greenwich, UK
1997 Sound Sculpture with a Sequence of Level Crossings, digitally remastered eight-channel installation, collection of the San Francisco Museum of Modern Art, USA, 1982/1997
1996 Wave Trains, Mülheimer Brücke Subway Station, Cologne, Germany
1992 Earth Tones, Oliver Ranch, Sonoma County, California, USA

SELECTED ENVIRONMENTAL SOUND RECORDING & SOUND DESIGN PROJECTS

- 2008** Sound design for a pavilion designed by Foster + Partners for London Architecture Week, UK
2006 Sonic Landscaping, NBBJ Design, Seattle, USA, 2004-2006
Ants, Sounds of the Rainforest of Trinidad and Army Ant Habitats, California Academy of Science, USA
2004 Antigone, Dusseldorf Schauspielhaus, Germany
2002 Sounds of the British Coast, National Maritime Museum, Greenwich, London, UK, 1997-1999
1988 Australian Rainforests, Australian Broadcasting Corporation, Australia
Farallon Island Soundscapes, California Academy of Sciences, San Francisco, USA
1986 Sounds of Hawaii, Hawaii Public Radio, Honolulu, Hawaii
1985 Acoustic Journey, An Investigation of Traditional Japanese Sounds on the Verge of Extinction, Wacoal Art Centre, Tokyo, Japan
1984 Rainforests of Thailand, Jungle World Exhibit, New York Zoological Society, USA
1983 Soundscapes, 365 Four-Minute Radio Programmes on Environmental Sound, National Public Radio, USA, 1982-83
1979 Wild California, Natural Sounds of California, Oakland Museum Natural Sciences Department, USA
1978 Australian Sound Studies, Australian Broadcasting Corporation, Australia, 1973-1978





AUSTRALIA ECLIPSE & KIRRIBILLI WHARF

In his essay 'Resoundings', Bill Fontana explores the creative and technical process behind his initial sound works



I began to regard recording a sound as an act in mental intensity equal to writing music, with some of these recordings having the real possibility of being accepted by me as a composition.

I began my artistic career as a composer. What really began to interest me was not so much the music that I could write, but the states of mind I would experience when I felt musical enough to compose. In those moments, when I became musical, all the sounds around me also became musical.

This kind of subjective musical transformation of wherever I happened to be was fascinating. The investigation and isolation of these experiences became my obsession. I began to carry a tape recorder wherever I went (the most interesting tape recorder at this time was a miniature Nagra), so that when the ambient sounds became musical, I could make a recording of them.

As these recordings accumulated, I began to wonder what it meant. Should I make concerts out of these recordings? Should I use these recordings as raw material with which to create studio compositions out of sound?

I began to regard recording a sound as an act in mental intensity equal to writing music, with some of these recordings having the real possibility of being accepted by me as a composition. But who would believe this? Composing by listening? For these sound recordings to be as aesthetically meaningful as musical compositions required some radical solutions, but I did not as yet know what these were to be.

My search for these aesthetic solutions continued as I went to live in Australia in the early 1970s. I had an amazing job working for the Australian Broadcasting Corporation to record what Australia sounded like from 1974 to 1978. This gave me the chance to listen, dream and record with unlimited technical resources for the first time in my life.

Two recording experiences of this period had a seminal influence on my work. One was a recording I made in a tropical rain forest during a total eclipse of the sun (in 1976), and the other was an eight-channel field recording of wave patterns happening beneath a floating concrete pier.

The total eclipse recording documented a unique moment that was a once in a lifetime experience in this environment (the next occurrence at this location will be 25 November, 2030 - a span of 54 years). During the minutes just before the moment of totality (having a duration of two minutes), the acoustic protocol between birds, determining who sang at the different times of day became mixed up. All available species were singing at the same time during the minutes immediately proceeding totality, as the normal temporal clues given by light

were obliterated by a rainforest suddenly filled with sparkling shadows. When totality suddenly brought total darkness, there was a deep silence.

This recording was seminal for my work because a total eclipse is always conceived of as being a visual experience, and such a compelling sonic result was indicative of how ignored the acoustic sensibility is in our normal experience of the world. From this moment on, my artistic mission consciously became the transformation and deconstruction of the visual with the aural.

This led me to not only become interested in the musicality and compositional wholeness of environmental sound, so that the act of listening and its extension through sound recording equalled music; but that the visual space that was sounding equalled sculpture and architecture.

At this moment, I became interested in Duchamp, and a passage from 'The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even', which led me to call my art form sound sculpture:

Musical Sculpture

lasting and

Sounds leaving from

different places and

forming

sounding

a sculpture which lasts.

My 1976 recording of Kirribilli Wharf (on Sydney Harbour) was the first time I attempted to apply sculptural thinking to the recordable listening process by making an eight-channel field recording.

Kirribilli Wharf was a floating concrete pier that was in a perpetual state of automatic self-performance. There were rows of small cylindrical holes going between the floor and underside to the sea below. They sounded with the percussive tones of compression

Previous Page: Solar Eclipse © Suppakij1017/Shutterstock.
Facing Page: An eclipse of the sun as captured in 'Australian Sound Studies', Australian Broadcasting Corporation, Australia, 1973-1978.
© Bill Fontana



waves as the holes were momentarily closed by the waves. This 8-channel recording consisted of placing microphones over the openings of eight such holes, making a real time sound map of the wave action in the sea below the pier. It was later installed as a gallery installation played from eight loudspeakers in a space.

This recording was seminal for my work because it was the first time that a conceptual analysis of a natural musical process resulted in a live recording that was as genuinely musical as music; and because of the spatial complexity of eight channels answering each other from eight points in space, it also became genuinely sculptural.

It was also sculptural in another important way; the percussive wave action at Kirribilli Wharf had continuousness and permanence about it. This eight-channel tape was not a recording of a unique moment, as with the total eclipse, but was an excerpt from a sound process that is perpetual. 12 years after this recording was made, I returned to Kirribilli Wharf and placed microphones there which transmitted live sound to the Art Gallery of New South Wales in Sydney, as part of a sound sculpture.

The most elemental characteristic of any sound is duration.

Sounds that repeat, that are continuous and that have long duration defy the natural acoustic mortality of becoming silent.

Kirribilli Wharf was a floating concrete pier that was in a perpetual state of automatic self-performance.

In the on-going sculptural definition of my work I have used different strategies to overcome the ephemeral qualities of sound, which seem to be in marked contrast to the sense of physical certainty and permanence that normally belong to sculpture and architecture.

One of the most useful methods has been to create installations that connect two separate physical environments through the medium of permanent listening. Microphones installed in one location transmit their resulting sound continuums to another location, where they can be permanently heard as a transparent overlay to visual space.

As these acoustic overlays create the illusion of permanence, they start to interact with the temporal aspects of the visual space.

This will suspend the known identity of the site by animating it with evocations of past identities playing on the acoustic memory of the site, or by deconstructing the visual identity of the site by infusing it with a totally new acoustic identity that is strong enough to compete with its visual identity.

Facing Page and Above: Kirribilli Wharf, the location of Fontana's 1976 recording.



SPEEDS OF TIME

Originally published by the Haunch of Venison for the exhibition brochure, Robert Riley explores the poignancy of Fontana's 2005 site-specific sound sculpture



Bill Fontana's work with live sound transmission and audio recording of the natural environment culminates in 'Speeds of Time', a new work of aural and conceptual complexity based on the clockwork mechanism and serial tones of London's Big Ben.

This installation is the most poignant among a group of site-specific sound sculptures that combine the artist's attraction to the sound generating capacity of objects and mechanical devices and his long held interest in the substance of time as measured by the speed of sound.

The movement of sound from its source to another location in Fontana's work began with his observation nearly 40 years ago that oversized, resonant objects such as bell jars and brewery bottles could relay a sound frequency through the echo and acoustical properties in their shape and material.

In a series of 'Sound Sculptures with Resonators' Fontana found a resonant shape could transform noise from an ambient sound into a musical phrase. He considered the sound reflecting quality of their form an ear to the world.

This experimental series of sound installations drew the viewer's attention away from the visual contemplation of the material art object to an appreciation of the time-based, immaterial aspects of audio recording and composition.

A live microphone placed in the cavity of Fontana's resonant object transferred its sound vibration from the roof of a building to an arrangement of loudspeakers positioned by the artist in

a remote exhibition space below. The relocation of an ambient sound source to the context of the art gallery conducted through an electronic recording and amplification system significantly altered the meaning of its sound.

The 'Sound Sculptures with Resonators' series set the course for further investigations into the relocation of sound and the natural environment as a source of aural information.

'Speeds of Time' is an eight-channel, 12-hour cycle of sound events composed from recordings of hammer strikes against Big Ben and the mechanical calibrations of its clockwork gears. Fontana was drawn to the legendary accuracy of the manually wound time-keeping mechanism, in operation since 1859, and found its operation exquisite. He positioned two acoustical microphones in the bell chamber and placed a sound sensor against the mechanism housed in the tower.

The work is thereby constructed from the audio recording of the finely calibrated functions in the operation of the clockwork, and a wide range of frequencies and tonalities of the chime. The accelerometer, an instrument typically used for monitoring vibration and analysing the structural continuity of welded steel buildings and bridges, is applied in conjunction with omnidirectional microphones that render the hourly and quarter-hour peal of the bells and capture the acoustical reverberations in the city beyond.

Simultaneous sound events characteristic of Fontana's work are structured by his prefigured installation of microphones and

The rhythmic pattern and repetitive cycle of the clockwork indicates the passage of time while the bell and its echo stress the physicality of lived experience.

sensors in many locations at the same time. His technique takes streams of discarnate information and reconstructs them in a new form of embodiment.

'Speeds of Time' is distinct among Fontana's work in its representation of simultaneity: Sounds generated by the three live microphone connections in the tower are augmented in his final composition with acoustical reflections, echo, and bell strikes collected during the work's premiere a year ago in the colonnade of the Palace of Westminster.

His fabricated structure adds layers of sound delay and repetition to the iconic chime of Big Ben achieving a greater density of environmental sound against the rotations of the audible clockwork mechanism.

The rhythmic pattern and repetitive cycle of the clockwork indicates the passage of time while the bell and its echo stress the physicality of lived experience in the substance of time ≠ a substance that accumulates as it simultaneously disappears.

Fontana's accomplished techniques in field recording and audio relocation were developed in a series of sound sculptures in the 1970s and 1980s. 'Kirribilli Wharf' and 'Sound Sculpture with a Series of Level Crossings' stand out as precursors to the spatial duality and contrapuntal sonic structure evident in 'Speeds of

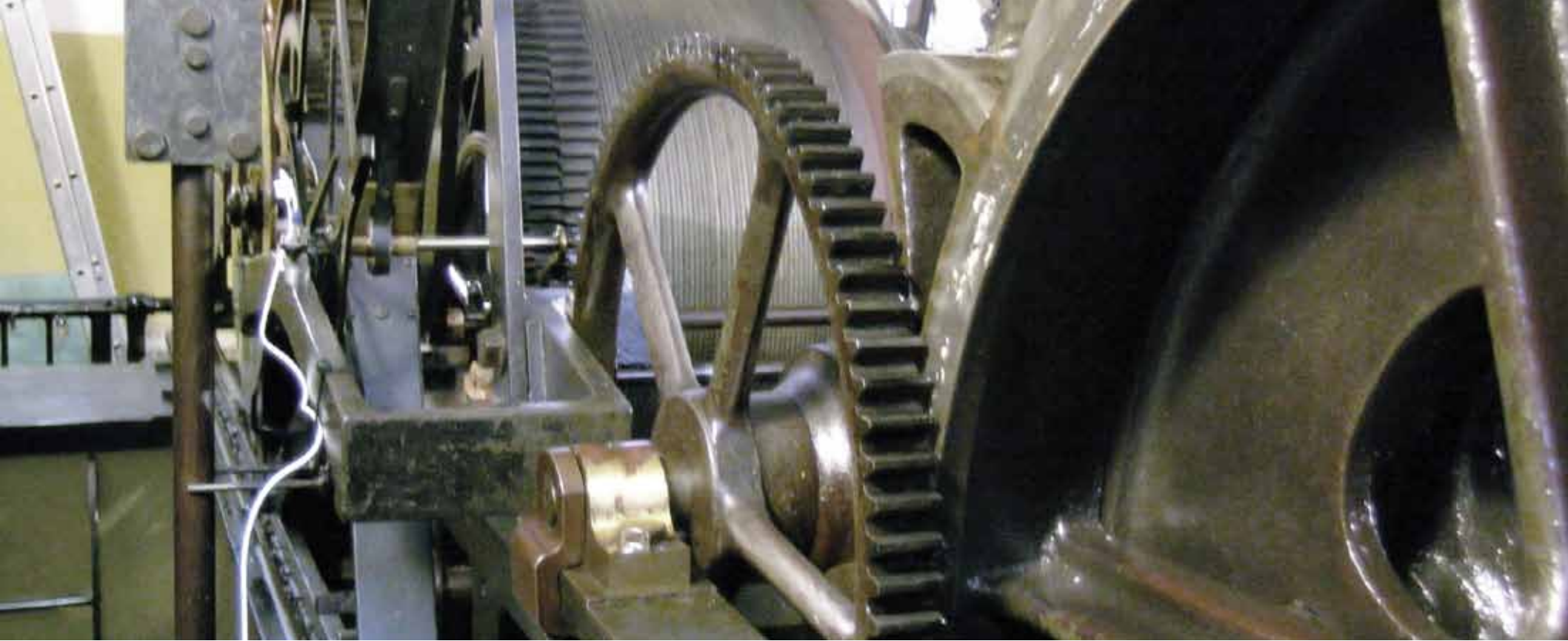
Time'. Each emphasises the artist's innovations in sound mapping strategies and the simultaneity of sonic events as a means to represent the contemporary landscape.

Waves and the undulation of seawater against a wooden and concrete pier in Sydney, Australia were the sound source material for 'Kirribilli Wharf', a natural sound sculpture recorded in 1976. Generated by the rhythmic sequence of water hitting flat, open ends of steel pipes driven through the wharf, the work evokes the wild currents and tides of Sydney Harbour. The landscape is evoked in its musical form not by visual interpretations but through the sound sequences defining a time and place.

First premiered in 1983 at a sculpture conference in California, 'Sound Sculpture with a Series of Level Crossings' advanced Fontana's research into the power of man-made objects to generate sounds within the auditory field of natural environments.

The first of Fontana's sculptures to be acquired by an American museum (The San Francisco Museum of Modern Art in 1997), the project demonstrates the artist's ambition in creating sound composition through the collection and restructuring of sonic

Previous Pages: The iconic face of Big Ben.
Facing Page: The colonnade of the Palace of Westminster.
Above: View from the Big Ben bell tower. © Bill Fontana



events. Microphones placed in eight different areas of the train yards on the eastern shoreline of the San Francisco Bay were connected to Fontana's studio via live telephone lines installed on existing utility poles to the vast area of the railroad yard enabling the recording of the approach, crossover, and retreat of locomotive engines and freight trains across a vast area.

Fontana's prefigured framework of sound data collection points accentuates the listener's perception of distance and dimension and the elasticity of time.

The eight-channel filed recording of train locomotion, whistle sequence, and the automated warning system of synchronised street-level crossings combine to create a spatiality that is entirely aural in aspect. The stereophonic, composed sound mix was relocated to the gallery space as a means of inducing a dynamic, auditory representation of time and space, conveyed through the noise of the train yard.

Modern composer and philosopher John Cage identified noise as extra musical. He saw it, and silence, as the basis for emerging theories and practices of sound art. Fontana's reclassification of urban noise such as train whistles and machine vibration into a set of harmonic tonalities and frequencies addresses the perception of space and speed of time in thoughtfully considered plans, which reflect the complexity of lived moments through the psycho-acoustic properties of the human ear.

The concept of noise, generally understood as a loud, unpleasant assault on hearing and the senses, was associated with the

operation of combustion engines, industrial machines, and military weapons in the 19th century.

In his 1913 Futurist manifesto, 'The Art of Noise' (L'arte dei Rumori) composer Luigi Russolo conceived of noise as a musical form made up of vernacular sounds in an infinite variety of clamorous audible tones for which repetition was essential. The 'Noise' manifesto outlined a set of elements for a Futurist musical score: the mutter of motors, throbbing valves, and thudding pistons, slamming doors. Russolo's music of explosive range, process, and change evidenced his attention to place and time and acknowledged the experience of the listener in the work's meaning.

Today our vernacular aural environment is produced by machines that mediate most personal forms of communication, shape our social and business transactions. If we think of the pervasive sound environment of polyphonic ringtones in mobile phones, the intonation of buzzers and bells, the insistent bleat of bank machines, the cacophonous vibration of power tools and car engines, we can appreciate how the aural environment today, while different from the explosive sounds of Russolo's era, influences our sense of time, attention, and temperament through disjunctive sound and signals.

While the notion of noise today implies a disturbance that reduces the clarity of a recorded signal or electronic information, the distraction perpetuated by random iterations of noisy sound fragments in social space punctuate what Fontana would call the acoustically viewed environment.

The enlivening of sound generating qualities of solid forms and materials through technical means is particularly significant at a time people prefer not to listen due to the audible interference and distraction technology produces.

Fontana realised a series of monumentally scaled sound relocation projects over a period of 20 years collectively titled 'Acoustical Views'. This series of sound sculptures commissioned for Venice, Kyoto, Paris and other locations over the past few years, stresses the range of sound vibration in natural environments as related to the intensity of light, and observes the perception and conundrum of time through the mapping of sound. As a series of installations 'Acoustical Views' also charts the evolution of technical instruments in digital and analogue sound recording in their development and articulation.

One of the 'Acoustical Views', entitled 'Sound Sculpture through the Golden Gate', conducted the simultaneous mix of natural sounds with engineered sounds and urban noise through the placement of recording instruments 28 miles off the coast of San Francisco on the Farallon Islands, as well as several locations along the span of the Golden Gate Bridge.

Fontana's sound mapping of the ocean environment connected a hydrophone - a marine microphone used to convert underwater sound waves to electrical energy - and a set of outdoor microphones at each site to live telephone lines installed at various points at the two locations. The audible surge of tides against land, calls of sea mammals and birds, mixed with the mechanical creaks and pops of expansion joints, cable and

wind, fog horns, and the roar of bridge traffic linking the two environments were then aurally relocated seven miles inland via telephone lines to loud speakers to a public square in the San Francisco Civic Centre.

Fontana explains that his instrumentation of architectural forms and field recordings musically deconstructs our normal sense of telling time. The enlivening of sound generating qualities of solid forms and materials through technical means is particularly significant at a time people prefer not to listen due to the audible interference and distraction technology produces.

John Cage stated that all technology must move in its evolution toward the way things were before man changed them. 'Speeds of Time' concentrates our attention on the recording of time by mechanical means in the past coupled with the aural expression of materiality and transparency of the moment.

Robert Riley is an independent curator. He is the founder of the Department of Media Arts at the San Francisco Museum of Modern Art.

Facing Page and Above: Fontana placed accelerometers on the mechanical elements of Big Ben. © Bill Fontana



HARMONIC BRIDGE

In 2006, Bill Fontana spoke to Ben Borthwick about the symphony of sounds that served as inspiration for his latest monumental work

Borthwick: ‘Harmonic Bridge’ has been commissioned by Platform for Art and is a simultaneous installation at Southwark Underground Station and the Turbine Hall at Tate Modern. We’ve been working on this for I think about 18 months, since we first met on the bridge and you played me some of the recordings you had made. Can you just sketch out how this project came about?

Fontana: Several years ago I was coming to London for different projects and every time I came to London I would spend some time on the Millennium Bridge with a portable recorder and some accelerometers and make test recordings of the bridge. I started to investigate the possibility of making an acoustic artwork out of the sounds of the bridge.

Every time I made a recording I became more and more convinced and interested about what that artwork could be. It became very clear to me at an early stage that the Turbine Hall in Tate Modern was one of the locations that I would like to have the work placed.

Borthwick: But why in the Turbine Hall?

Fontana: The nature of the sounds that were coming off the bridge - these very harmonic drones and oscillations with industrial, resonant, metallic qualities - fit really well within the architectural context of this space. I felt that with the resonance of the space the sounds would be quite musical in here. About nine months ago Arup Acoustics did a simulation with some of my test recordings of the bridge in an acoustic model they had made of the Turbine Hall. So, I got to actually hear what this work might possibly have sounded like in this space.

Borthwick: Visiting Arup Sound Lab is a fascinating experience. To give a bit of background, the Sound Lab is part of Arup Acoustics where they are able to create simulations of architectural spaces from the architectural plans. There is a small team who run the project, doing all of the intensive number crunching to simulate the spatiality of a given recording through a multichannel sound system in a specially designed room with a ‘sweet spot’ where you sit and can hear an exact replication of the acoustics of any given space. There are two different sets of operations.

On the one hand, the team documents existing spaces such as concert halls. They also create simulations to test how as yet unbuilt structures will sound, for example how the materials and shapes of the interior of the concert hall will affect the acoustic properties of the space. This is where having the documentation of existing concert halls is so useful because you can use them as yardsticks against which to test the structure in advance of it being built. Arup came and mapped the Turbine Hall to capture

the drone of the transformers and then took your recordings and processed them to give an exact simulation of how the sounds would be experienced within the space. It is very different when you listen to the recordings on headphones to how they actually are within the Turbine Hall itself.

Fontana: I think the interaction of the sounds with the Turbine Hall makes the sounds more musical. It really enhances the sounds.

Borthwick: I absolutely agree. And there’s a dialogue between the tonalities of the Turbine Hall and the sounds of the Millennium Bridge. This is also true of Southwark underground station where the atrium in which the work is installed has a very particular sonority. It is a semi-dome shape with glass panels, which means that there is this very particular resonance. But the relationship it makes between these different structures is crucial. And that goes for Southwark as well actually. And all three of these projects were Millennium projects.

As well as the acoustic element, I think there is a fascinating social marker that this project makes, identifying three completely new landmarks in the social and architectural geography of London. I am thinking about the musicality of the sounds of the bridge within the space. When we were listening to them on the headphones for the last 18 months there were certain sounds that were beguiling and that were very ethereal and almost inexplicable but at a certain level they always seem to refer back to being on the bridge. Now that we are in the Turbine Hall playing it through this amazing Meyer sound system, the level of detail has pulled out a musicality, which I don’t think any of us heard beforehand. Can you talk a little bit about how you’ve mixed the piece down and how you have tuned both the bridge and the space?

Fontana: In creating a physical network of listening devices and accelerometers on the bridge there was a large amount of research and discussion with Arup, the builders of the bridge.

We worked out eight ideal listening points in which to place the accelerometers: four of these are on the large support cables - called tension cables - that actually support the structure of the bridge; the other four were on the smaller balustrade cables. In the acoustic worlds of these two types of cables is a wide range of sounds. The tension cables each have a slightly different fundamental resonance, which you can hear, almost like a continuous drone, in the Turbine Hall. You will hear the sounds of footsteps, luggage carts, bicycles, runners and so on. All these types of impact sounds along the deck of the bridge are picked up by these cables. The bridge becomes very excited if there are a



lot of people on it or if it starts to get windy. The balustrade cables start to produce a rapid, pulsating, high-pitched sound that gets transferred to the tension cables.

They sound almost like steel marbles rolling on some kind of glass surface. It is the journey of the balustrade cables vibrating very strongly in their part of the bridge echoing through the whole structure of the Millennium Bridge. When played in the Turbine Hall they generate flutter echoes, which are very beautiful.

Borthwick: So what you are talking about is the way in which sounds are registered from one set of the sensors on the balustrade cables and continue to resonate and create vibrations throughout the rest of the structure. Specifically, the vibrations are carried from the cables down through the balustrade posts and into the structure and are received by the suspension cables as a different sound?

Fontana: As a different sound, yes. Part of the sound is picked up by the main suspension cables and it’s filtered by the whole structure of the bridge. What’s left is this amazing, high pitched sound that I never really recognised before when I was doing the test recordings.

Borthwick: So on a windy day you have the sound of the thin, very actively vibrating, balustrade cables that the bridge interpreted in two different ways. Accelerometers on the cables themselves

interpret the movement of the cables as a kind of ‘*brrraaaaannng*’-like metallic sound, like you’re strumming an electric bass guitar that’s not plugged in. A bass guitar has metal wire strings which, when switched off, are extremely metallic.

When there is some system of amplification to process the sound it pulls out the harmonics and resonances of the vibrations. For this, you need to listen to the way the accelerometers on the thick suspension cables receive the sounds made by these suspension cables. Now the ‘*brrraaaaannng*’ is processed by the balustrade post, which acts as the amplifier, or receiver, for the vibrating suspension cables. On its journey through the different parts of the bridge’s architecture, the rattling sound is compressed so that you hear only a single ping, like a high pitch wood block or triangle. Now, there is another sound that the balustrade cables make in very windy conditions which is quite extraordinary.

Fontana: It starts to oscillate with this droning sound.

Borthwick: And so the oscillation happens because the wires, instead of banging from side to side of the hole in the post that

Previous Pages: Tate Modern and the Millennium Bridge.
© [istockphoto/compassandcamera](#).
Above: A collage depicting the recording from one of the eight accelerometers placed on the Millennium Bridge. © Bill Fontana

keeps them in place - am I right in understanding? – actually spin around the edge of the hole thereby creating a smooth vibration?

Fontana: That's right.

Borthwick: So the principle is the same as rubbing the rim of a wine glass but in this case it sounds like a theremin with the same haunting melodic intensity.

Fontana: Right.

Borthwick: You have these eight inputs or channels of sound (four on the thick, structural, suspension cables and four more on the thin, balustrade cables beneath the handrail) but you have mixed them down in different ways. But you don't have all eight channels being played back in the Turbine Hall. You've created a series of mixes or templates through which the sound is directed and distributed in different ways. Can you talk about the distribution of channels within the space?

Fontana: In mixing for the Turbine Hall I never played all of the eight input channels at one time – I play different combinations of them. I've arranged a series of about two dozen short spatial compositions that work with as few as two inputs in the bridge and as many as six at one time. The sounds enter softly and quietly into the space and then start to slowly change their positions and move around in the space. They explore the acoustics of the space, and then slowly disappear and become silent, and always returning to the hum of the Turbine Hall and the ambient sound of the space. And this work is always breathing, coming in as a gesture, leaving space untouched for a while and then coming back at a different wave. And so because the sounds are live, and the personality of the bridge is affected by the number of the people on it, the weather conditions, it is always something different to hear. So it's never quite the same.

Borthwick: So it's not possible to recognise where in the cycle you are because even though the system is the same, the traffic through that system is different with each cycle?

Fontana: Well, I can kind of tell when maybe I hear some of the inputs that are playing. But from hearing it I don't know exactly where it is in the cycle.

Borthwick: What you end up with is a sort of patchwork of playbacks which sometimes are very quiet, with just occasional percussive hits, with maybe some footsteps resonating almost as a pulsating drone, but then at other times you have far more of a foreground, a sort of powerful rhythmic palette.

Something that struck me is the shadow that's cast by the bridge onto the water. Now this struck me for two reasons: First of all, you mention shadows when you talk about the relations between the bridge as a physical structure and the sounds you extract from it.

Fontana: The large suspension cables actually will pick up what I would describe as the shadows of acoustic sounds. They'll hear part of the frequency spectrum of ships passing under the bridge or they can even hear the squeals of train wheels on the Blackfriars Bridge. A couple of times I have heard seagulls, I once heard a bagpiper. They don't hear the full range of the acoustic sound, just the part of it that happens to fit with the frequency spectrum of large steel cables.

Borthwick: The partial nature of what filters through is fascinating. A visual equivalent would be looking through cracks in a wall – you only see fragments of what is happening without being able to build a narrative of how those fragments fit into the larger picture. These fragments become an abstract language with its own structures and forms that have an internal logic until, very occasionally, something happens that is instantly recognisable.

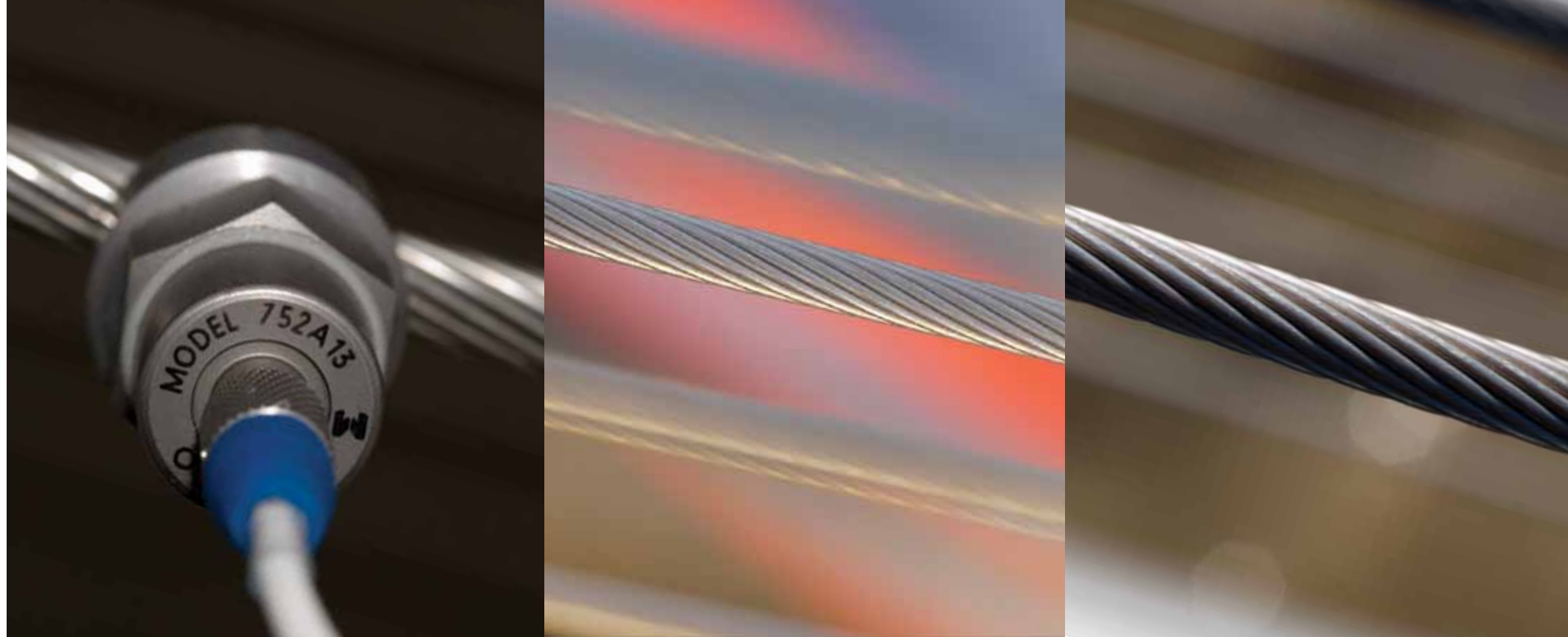
I've listened to the bagpiper and the sound of the pipes carrying through the cables is quite amazing. Love them or hate them I think everyone recognises the bagpipes; the resonant sound of pipes carries for a huge distance which is why, I suppose, they are associated with the battlefield – no matter how

heavy the artillery, you will always be rallied on by the sound of the piper! Can you explain the physics behind why this particular sound penetrates the cable?

Fontana: Well, in order for an accelerometer on a steel cable to pick up an acoustic sound there just has to be a correspondence between the frequencies of the acoustic sound and the harmonics of the material. The acoustic frequencies of the sounds must find a sympathetic frequency in the conducting material to make it vibrate.

The balustrade cables don't have enough physical mass to them to be excited by an external force and they're constantly in motion whereas the suspension cables are under much more tension and because they have a much larger physical surface they have more ability to be influenced by something and transmit it acoustically.

Borthwick: So within these recordings that you've made it's almost as if the sound of the piper is like a kind of acoustic version of a geological fossil. It's like it will be there forever in posterity and future generations will wonder what the hell that sound is.



When you stand on the bridge, none of the sounds the accelerometer picks up are audible to your ears... like another dimension of reality, another dimension of the universe.

Fontana: Yes, right. It is like a fossil. It's also like the other feeling I get when I listen with accelerometers on the bridge, especially when I was doing the test recordings. At the time, I was reading all of these Brian Greene books about string theory and multidimensional universes. On the bridge, none of the sounds the accelerometer picks up are audible so I really felt like the sound inside metal is like another dimension of reality - another dimension of the universe.

Borthwick: What is extraordinary is that it is the bagpipes and the squeak of the train wheels that comes through in the very few instances of a true sound being transmitted by the cables.

Fontana: It's funny. According to these physicists like Brian Greene, gravity is the only sort of force in the universe that is common to all the eleven dimensions of the universe. Gravity is the only common force between all of the dimensions of an eleven-dimension universe and it's kind of like what these acoustic shadows make me think about a little bit.

Borthwick: When we were up in the café looking down onto the bridge, the sun cast a shadow at a certain angle that made it resemble the strings riding down the neck of a violin or cello onto the raised wooden element, which is known as the 'bridge' of the instrument, before being tied down to the structure itself. And so the tuning element, or the tuning metaphor that you've talked about, really came through that visual image for me.

And since then I have started to notice the visual images of musicality in some of the background images that you have gathered together. For example, in the poster for the project it shows a shot of the suspension cables with Tate Modern in the background and it's as if the posts that hold the suspension cables in place are hammers hitting piano strings. Like I've said, the violin or cello example from the shadow. How much do you look for these recognisable elements within the world of music when you do a project, or are those just absolutely by chance?

Fontana: I think that it is just by coincidence really in this case. I think I was really kind of looking, or seeking the sound and it was just a happy coincidence.

Borthwick: Thinking back to the other projects you've done, a number of them use bridges as a starting point: the Golden Gate Bridge, the Brooklyn Bridge which bring to mind harps and lyres and the architecture of other musical instruments like that. They all have a set of visual references, which highlight the way a physical structure, be it a bridge or a violin, carry vibrations. A violin concentrates those vibrations into the cavity that amplifies it as sound while a bridge neutralises the vibrations by distributing and earthing them. In each case they need to conduct the vibrations in a very steady and efficient manner.

Above: The suspension cables of the Millennium Bridge served as the instruments for Fontana's 2006 work. © Bill Fontana

What makes the Millennium Bridge so unique is that it is a footbridge that is also a suspension bridge which means the structural load it bears is considerably lighter, making it much more musical in its range because it is more pliant.

Fontana: It's more interesting; it's a more elastic structure. Golden Gate Bridge is very stiff in comparison. The Brooklyn Bridge when I worked on it was interesting because it had a steel-brig Broadway that made these beautiful oscillating sounds.

Borthwick: But that was less about the cables than the surface.

Fontana: It was about the broad surface of the bridge. The cables produced a very little sound compared to the Millennium Bridge.

Borthwick: I imagine that while the Golden Gate or Brooklyn Bridge look quite diaphanous in the way that the Millennium Bridge does, when you're up close, the width of the cables are probably the size of our bodies.

Fontana: Well, also they're designed to vibrate much less. On a structure bearing that much weight you don't want that much vibration.

Borthwick: One of the moments when the visual effect of floating weightlessness became most apparent to me was when we were trying to work out what was causing these short bursts of static that slowly rose in a crescendo and then decayed away. You realised that what we initially thought was some kind of radio interference with the signal was actually the vibrations of a propeller from a boat passing under the bridge. There is something very poetic in the transformation of the minute vibrations sent up through the concrete stanchion towers of the bridge and absorbed as some sort of stimulus of the suspension cables. That is a remarkable addition to the range of sounds that comes through.

Many of your projects have been based in the public realm, in public spaces. You have done projects within museum spaces before – you have a permanent installation at the Leeds City Art Centre for instance and at SFMOMA in San Francisco, you've also done projects within the building. But the Turbine Hall is a fairly unique space both in terms of its scale as well as its sonority. Can you talk a little bit about what it is like to work in these different kinds of environments?

Fontana: Well I suppose the Turbine Hall at Tate Modern is the most extraordinary museum space I'd ever worked in because of its scale and because of its acoustics. Those two factors lend themselves well to this type of sound art project. But the fact that the sound that's coming into here is always changing is important; it's always a real connection to the bridge. None of the

moments of sound that happen here will ever be repeated exactly. It fascinates me.

Borthwick: And that relationship to an open structure runs back through your work over the decades to when you initially trained as a music student. Was there a formative moment that opened up the possibilities of working in this way?

Fontana: When I was a student in the late sixties in New York I received a lot of encouragement from John Cage and some people around him. I did some very modest experiments with making sound collages out of real sound that they thought was a path that I should pursue. But I think a big turning point for me was the opportunity to live and work in Australia in the early 1970s when I was hired by the Australian Broadcasting Company to document what Australia sounded like...

Borthwick: That's a pretty gargantuan project!

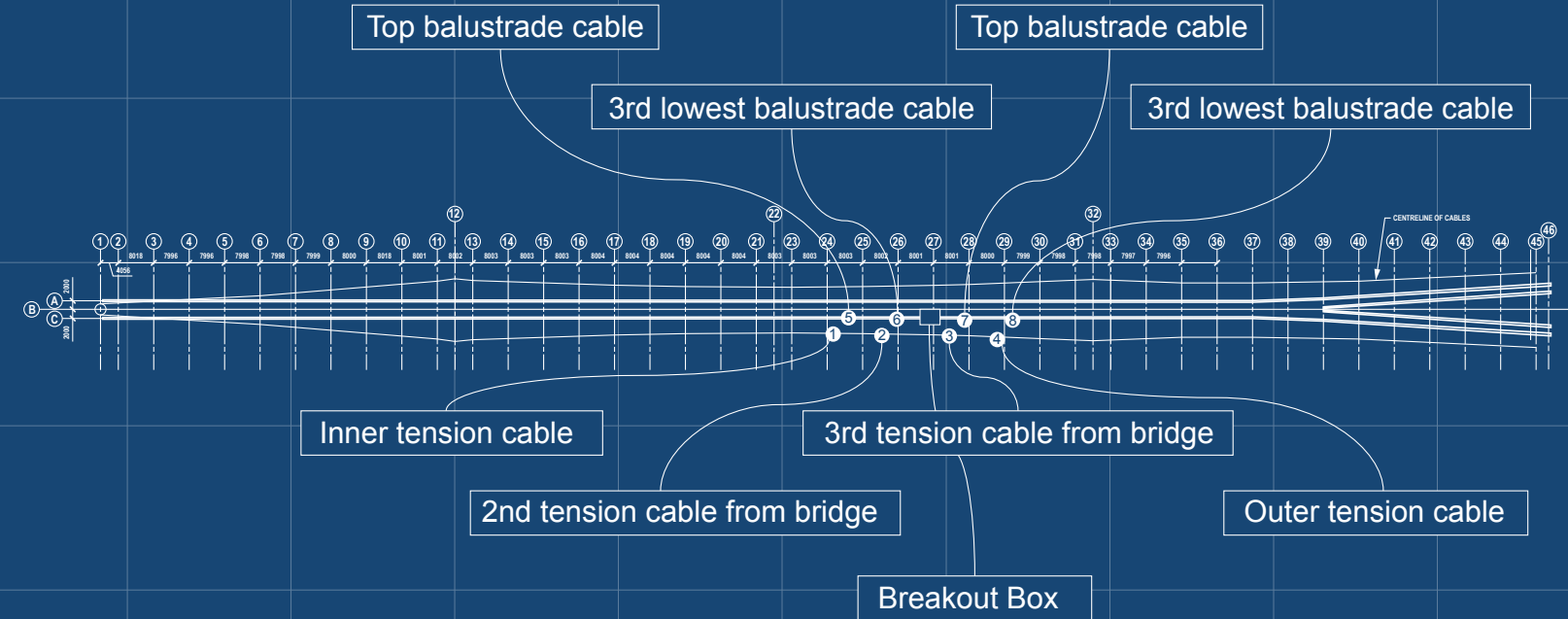
Fontana: Yes. It gave me access for several years to the state of the art recording technology and all the time in the world to go anywhere I wanted in this vast country to record sounds and to think about what it meant. The first works that I really called 'Sound Sculptures' were created in this period in my life because I had access to mobile eight-channel recording systems that were in an outside broadcast truck. And I can remember on a warm summer night in 1976 taking this truck to a place in the northern part of Sydney Harbour called Kirribilli and placing eight reverb microphones over the openings of eight minute cylindrical boreholes and a floating concrete pier. I got amazing rhythmic patterns of the waves passing under this pier in the form of eight changing compression waves in the boreholes. So that work, that Kirribilli work, was done in 1976 - that's 30 years ago - and in many respects I regard that as kind of Opus One.

Borthwick: Do you still think in terms of how important your training in composition is to the way that you work now?

Fontana: Well it's influenced me a lot because it's given me a musician's ear when I listen to the world and it's given me a composer's mind when I think about structure in the works when I'm mixing them and tuning them to a space.

Ben Borthwick is an independent curator and writer. He was previously Director of Artes Mundi, the international exhibition and art prize at National Museum Wales. While Assistant Curator at Tate Modern he curated exhibitions by Gilbert & George, Rosa Barba and others. He was on the selection panels for both Wales in Venice and the British Pavilion for the 2013 Venice Biennale.

Final Accelerometer Locations



A BRIEF GUIDE TO HARMONIC BRIDGE

By Bill Fontana (2006)

This sound sculpture will explore the musicality of sounds hidden within the structure of the London Millennium Foot Bridge. This bridge is alive with vibrations caused by the bridge's responses to the collective energy of footsteps, load and wind. This sonic world is inaudible to the ear when walking over this bridge. It will be revealed by the use of the accelerometers (which are vibration sensors) that are listening to the inner dynamic motions of the bridge. 'Harmonic Bridge' will be realised by installing a network of live accelerometers on different parts of the bridge in order to acoustically map in real time its hidden musical life. The live sonic mapping will be translated into an acoustic sculpture by carefully rendering sounds from this listening network into a spatial matrix of loudspeakers. This sculpture will not only render the natural acoustic movements of the bridge, but will tune the presence of this live sonic data to the characteristics and architecture of the two spaces in which the work is presented: the Turbine Hall of the Tate Modern, and the Main Concourse of Southwark Station of the London Underground.

Sensor Network on the Bridge

A network of accelerometers will be placed on various cables and structural parts of the Millennium Bridge to find the ideal points from which to simultaneously listen to it. In order to develop and design this listening network, it will be necessary to collaborate with ARUP (who designed the bridge) on making a series of experimental sensor placements and multi-channel recordings. These will be used to model what this sound sculpture will be, how to design and install the network of accelerometers and how to transmit these musical data streams to the London Underground and Tate Gallery. These multi-channel recordings and studies of the bridge may also be used to create a recorded version of this work, in case it proves too difficult or expensive to realise it as a live installation.

Tate Modern Turbine Hall

The presence of 'Harmonic Bridge' in the Turbine Hall of the Tate Modern will give new meaning to this bridge being a metaphor for linking St. Paul's and the Southwark side of the Thames. The low percussive tones of the bridge produced in response to wind and the loading of the large structural cables will resonate with the acoustics and 100 hertz of the Turbine Hall, creating an immersive and sensual experience for visitors. The work would enter the space as a slow moving wave, emerging from the ground tone of the background hum and then slowly decaying back into it.

Above: placement of all eight accelerometers created a listening network that fed through to the Turbine Hall of Tate Modern. © Bill Fontana



SILENT ECHOES

An audio and video work by Bill Fontana
explores the sounds of five famous
Buddhist Temple bells in Kyoto when they
are not ringing



THE WORLD IS MUSICAL AT ANY GIVEN MOMENT

Excerpt from an interview with Bill Fontana
by Jøran Rudi

*‘...when a bell rings it is only the sound of the bell listening to the sound of the bell. Or to put it another way it is the sound of yourself ringing. This is the moment of enlightenment.’
- The Three Pillars of Zen, Phillip Kapleau*

Vibration sensors were attached to the bells and acoustic microphones were placed inside of their resonant cavities. They measured and recorded how these bells are in fact ringing all the time in response to the ambient sounds of the environment.

In the context and psychology of Buddhist culture the idea of a bell ringing all the time is a powerful metaphor. There is a famous meditation in which one strikes a bowl shaped bell and if one’s attention is unwavering one experiences that this bell does not stop ringing as long as one is listening.

In Silent Echoes, Fontana has used modern measurement technology to reveal a hidden world of perpetual acoustic energy within an apparently dormant bell. The bell is always listening and is a physical meditation on the world around it. These bells are portals to the acoustic energy around them and they have never been silent. This idea of music as a state of mind tuned into the constant music around us has been a strong interest, and reflected in all of Fontana’s work with live sound sculptures for the past 40 years.

These temple bells are a physical analogy to the idea of music as continuous listening. John Cage said many times that ‘music is

continuous and listening is intermittent’. In using the term sound sculpture to describe his work, Fontana has defined sculpture as a way to make physical some state of the human condition, therefore a sound sculpture makes the act of listening in a musical way continuous and physical.

In ‘Silent Echoes,’ besides the high-resolution sound recordings of the bells, a high definition video camera viewed these bells so that in this video installation the audience gazes at a static, nearly life-size projection of the bells while being immersed in its resonating echoes of the world around it.

Courtesy of Haunch of Venison, London

Previous Page: Autumn foliage at a Buddhist temple in Kyoto.
© istockphoto / edoyahiro
Above and Overleaf: (photographic still) ‘Silent Echoes’: Ohara, Nanzenji, Higashi, Chionin, Toji. 2008. High definition video and sound. © Bill Fontana

Jøran Rudi: Bill Fontana, you are educated as a composer, yet you have worked with sound installations and sound sculptures since 1974. What made you go in this direction?

Bill Fontana: I am educated as a composer and also as a philosopher. I majored in philosophy and studied composition at the same time. The meaning of sound was and still is the main issue for me. This is an issue of perception and how the sounds someone hears are processed. I came to realise that if my state of mind was musical, then all the sounds around me became music. So many times I experienced the sounds of a place as having the same complexity and beauty that anyone’s music could have. I tried to record these situations.

From the late 1960s to the early 1970s my work went from minimal music to near silence to sound sculpture. My last composition from this period, ‘Phantom Clarinets’ (1970-79), is a duet in which each performer simultaneously sustains long tones that are slightly out of tune and played as softly as possible. This creates an auditory illusion in which the differences in pitch are louder than the individual sounds of the instruments. This creates a spatially disembodied subsonic vibration that modulates the ambient noise in the space.

At this point, the central focus became the ambient sounds of spaces and the context of sound. I became interested in how music is going on all the time around me. The first sound sculptures consisted of using objects that perpetually processed ambient sound in a musical way. In ‘Sound Sculpture with Resonators’ (1972-5), I used objects such as large glass bottles,

tubes, seashells etc. and placed microphones inside of them and relayed the sounds to another space. These objects were normally placed on the roof of a building and broadcast to an interior space of this building. It was fascinating to see how the resonance of these things could turn any sound into something very musical.

Sound recording had also become an important medium at this time, and in 1974 I began to work for the ABC in Sydney to record how Australia sounded. With access to state of the art recording equipment, I began to make eight-channel field recordings that mapped the sculptural properties of an acoustic situation. ‘Kirribilli Wharf’ (1976) was my first eight-channel field recording and represents the beginning of the current state of my work. It was a real-time (one hour) recording mapping of the wave events in this floating concrete pier, as the moving water percussively closed the bottom ends of eight vertical, cylindrical holes in this wharf. This was then played as a sound installation at a number of exhibition spaces in Australia and then later at the Whitney Museum in New York.

Jøran Rudi: John Cage replaced music with natural sounds, Russolo replaced music with noise - how do you look at music and composition?

Bill Fontana: I replaced the concert space and its fixed intervals of listening time with the perpetual and indeterminate listening time of a sound sculpture in a public space.

Jøran Rudi: Someplace in your essays you are saying, “...the world is musical at any given moment, if one has a musical point of view...”. Could you develop that thought a little further?



Bill Fontana: For me as a composer and artist, music is a state of mind, a way of approaching the world. It is a way of discovering the patterns and structures that exist in the found acoustic world.

All of the sound sculptures explore this in the way microphone positions are selected. The translation of this into a public space where the sounds are relocated is a strategy for making these sounds something to hear.

Most people use their visual perception to tune out and not pay attention to ambient sounds of a given space. By carefully placing naturally occurring environmental sounds in a space where they normally do not belong, this perceptual masking technique is defeated and people are confronted with sounds they cannot ignore.

Jøran Rudi: It seems this is one of the most important thoughts in your work ‘Sound Bridge’. Could you describe the ideas behind the choice of installation sites and sounds, along with some detail on how you recorded, transmitted and diffused the sounds at the project sites?

Bill Fontana: The relocation of sound has been a basic operating principle in every project of mine in the past 30 years. The principle is partially derived from Duchamp’s idea of the found object but taken to a different place. Visual perception and visual identification of spaces teach us to tune out the sounds we expect to hear in these places. Inserting an environmental sound into a visual context where it is unexpected bypasses people’s natural avoidance of listening.

Some projects have been much more radical in this way, such as the sound bridges that link very distant sites and sounds. The first ‘Sound Bridge’ between Cologne and San Francisco in 1987 used a stereo analogue satellite channel for transfer of 18 channels of sound from San Francisco and Cologne. It was a radio performance organised by WDR Cologne that linked two independent sound sculptures at the San Francisco Museum of Modern Art and the Museum Ludwig. Both of these projects were about the sounds of each city. In San Francisco it was a live duet between the Golden Gate Bridge and Farallon Islands National Refuge and in Cologne it was a map/portrait of the city.

In 1993, I did another ‘Sound Bridge’ between Kyoto and Cologne, which are sister cities. This was of course a radical translocation. The sounds from two different cultures and acoustic environments played in public spaces in each city that were both cultural zones: In Cologne, the Heinrich Böll Platz of the Museum Ludwig; and in Kyoto, the public space in front of the Kyoto Modern Art Museum. Temple bells, fish markets, gardens, spring birds, Japanese language from public spaces and the train station in urban Cologne, while in urban Kyoto the German language in public spaces, spring birds, bells from the cathedral, the Hauptbahnhof... This transmission was much more advanced technologically than the 1987 project, and only 6 years apart... but the medium was a 2Mbit digital line over which 16 live audio channels went in each direction simultaneously.

Jøran Rudi: Your installations could not come to life without technology. Can you describe your relationship to technology, and which types of technology you have used in specific works?

Bill Fontana: The technology is a tool and a means to an end. The basic aesthetics have not been changed by technology as much as they have evolved. My knowledge of listening devices, microphones, hydrophones and accelerometers has broadened, the ease with which sounds can be transmitted digitally today is amazing.

Jøran Rudi: Popular buzzwords today are interactivity and audience participation – have you ever employed this in any of your works?

Bill Fontana: Not really, I think that perception, listening, experiencing and thinking are highly interactive and participatory actions.

Jøran Rudi: You mentioned microphone placement as crucial for your work. Can you say something about your recording techniques - microphones, placement, filtering and so on?

Bill Fontana: The microphone placement and the resulting simultaneous listening perspectives are essential compositional acts. The translation of this spatial composition into loudspeakers and architecture makes it sound sculpture. The decisions about placement and the types of listening devices to use are an intuitive process based upon years of experience that is difficult to reduce to an explanation.

I have always asked myself a rhetorical question in relation to a sound that I wish to listen to: What is this sound that I hearing? It is all the possible ways there are to hear it.

The microphone placements for me are always investigations into the simultaneity of all the ways there are of hearing any given sound.

Jøran Rudi: I am sure that you are equally concerned with the sound reproduction systems as you are with the recording. Can you exemplify for us how you are constructing a playback system, with regards to distribution, loudspeaker characteristics, time differences etc.?

Bill Fontana: The loudspeaker is of course very important; it is what is making the sound. In the last years I have developed a strong relationship with the world’s leading loudspeaker manufacturer, Meyer Sound Labs, and I now exclusively use their speakers in my projects. These have proved to be the most reliable systems for reproducing sounds in the difficult acoustic situations of public spaces. I have also become interested in the spatialisation of sounds and using non-static matrix mixing systems to give sounds a spatially dynamic presence in a space.

Jøran Rudi: The technology is a means to an (artistic) end – in for example your work ‘Entfernte Züge’, you are placing sounds from a busy railroad-station in Cologne into the bombed-out shell of Anhalter Bahnhof in Berlin - Europe’s busiest train station before WWII. What did you want the public to experience, and how did you construct the installation to make it happen?

Bill Fontana: I was interested in acoustic memory. The loudspeakers were buried in rows where the tracks of the old station had been. The speakers pointed to the sky and the enclosures in the earth reinforced the base frequencies. I wanted the public to experience a living, distant and removed virtual station. Sonic Architecture and Memory.

Jøran Rudi: After recording, do you further process the material in order to strengthen the impression you want to give? In Entfernte Züge, you are creating the space solely through loudspeaker placement and filtering. Do you sometimes “fake it” through signal processing, in order to “compress” an experience into a smaller space?

Bill Fontana: The only processing the material has is that it is equalised to get the most natural sound under the acoustic conditions of a public space. It is important for me to preserve the integrity of the real sound.

Jøran Rudi: Your often use sounds from nature to recast our urban environments. Is this reference to nature an important theme in your oeuvre?

Bill Fontana: I think what is important for me is not nature as much as having a natural ear.

Jøran Rudi: A focus on listening mode seems to be essential in appreciating your works, and this is similar to some ideas that can be found in much of Cage’s music and writings. Can you explain how you are thinking about listening, and how you would describe the natural ear?

Bill Fontana: The natural ear for me is musical listening....music as a state of consciousness in which the listener has the ability to discern and correlate musical patterns in the sounds around him. Music for me is a way of interpreting the sounds of the world.

Jøran Rudi is Director of Norsk Nettverk for Teknologi, Akustikk og Musikk (NOTAM). The full interview can be found in the journal Organized Sound, Volume 10.2, Cambridge University Press.



WHITE SOUND: AN URBAN SEASCAPE

In the autumn of 2011, Bill Fontana replaced the noise from London's gridlocked traffic with the sound of waves breaking onto pebbles



WHITE SOUND – CHESIL BEACH

Bill Fontana describes the context of one work
inextricably linked to the Abu Dhabi Festival Commission
‘Desert Soundings’

‘White Sound’ created an entirely new acoustic architecture that challenged one’s sense of place and dissolved the physical sensation of being in the city.

For three weeks, the installation transformed the urban environment of one of London’s polluted thoroughfares with a live sound feed from Chesil Beach in Dorset. ‘White Sound’ created an entirely new acoustic architecture that challenged one’s sense of place and dissolved the physical sensation of being in the city within an experience of the tidal rhythms of the sea.

Pedestrians approaching the Wellcome Collection along Euston Road found themselves enveloped by the sounds of waves, which were projected onto the street. The river of cars, buses and lorries continued its slow progress, but the noise of engines and horns were muted by the imported seascape. Fontana’s work contested the visual identity of the built environment and its transparent intervention forced a new apprehension of the space we move through.

Sitting in traffic queues, time can appear to slow painfully, but the seascape evoked a natural activity that moved towards a deeper time: a continuous cycle carried over thousands of years. Placing the hypnotic sound of Chesil Beach on the congested Euston Road, ‘White Sound’ raised questions about our understanding of stillness and movement, in both urban and natural environments.

Previous Page: Chesil Beach, Dorset, UK. © istockphoto/mrtom-uk
Above: Chesil Beach. © Bill Fontana. Overleaf: Façade of the Wellcome Trust building. Courtesy of Wellcome Library, London.

Chesil Beach is formed of a unique 18-mile pebble bank, with the Fleet Lagoon on one side and the sea on the other. Its stones, largely chert and flint, are graded neatly along its length, such that fisherman arriving by night are said to be able to locate themselves by the size of the pebbles beneath their feet. The beach is part of the Jurassic Coast, and a UNESCO designated World Heritage site. Film footage from the beach played in Wellcome Collection throughout the installation’s run.

At the launch of ‘White Sound’, Ken Arnold, Head of Public Programmes at Wellcome Collection said: “Bill Fontana brilliantly confuses our sense of where we are and what we are experiencing. Just by closing our eyes he manages to turn one of Europe’s noisiest and most polluted roads into a live seascape. It will be fascinating to see how the public responds to the English Channel crashing onto the Euston Road outside Wellcome Collection.”

Bill Fontana’s first explorations of the coastline and the unique acoustics of Chesil Beach were linked to an installation at London’s National Maritime Museum and the sounds of the Thames were brought to the subterranean spaces of Somerset House.

‘White Sound - An Urban Seascape’ was a sound installation by Bill Fontana at the Wellcome Institute on Euston Road from 22nd September to 16th October 2011. Courtesy of Wellcome Collection, UK. With additional support from Camden Council, Haunch of Venison and the Socially Responsive Art and Design Hub.

In 1999, I was hired by the National Maritime Museum in Greenwich to record the sounds of the sea around the British coast and to pick a favourite. I became fascinated by Chesil Beach in Dorset because it is a unique geological formation with an equally unique sound. It is a peninsula made entirely of pebbles that is 18 miles long, 660 feet wide and 50 feet high. The motion of waves breaking through and over the pebbles creates a complex and textured sound. It has been a location that I have recorded many times under various weather and tide conditions. I have also transmitted live sounds from there to the National Maritime Museum in 2000 and most recently to the Wellcome Trust in London in 2011.

This recent version was installed on the façade of the Wellcome Trust building, which is located on one of the busiest traffic roads in Central London, Euston Road. The presence of the natural, white sound of Chesil Beach besides creating a vivid contrast to the traffic actually masked the sounds of the traffic.

The acoustical relocation of Chesil Beach to Euston Road redefined the whole experience of walking down this street. A busy pedestrian sidewalk is sandwiched between the noisy, traffic corridor of Euston Road and the impressive Wellcome Trust building. Normally, people are walking fast and not paying any attention to the overwhelming traffic noise. The sudden unexpected presence of the sound of the sea challenged the

power of the traffic noise, temporarily taming it and suspending the normal balance on this 400-foot stretch of Euston Road.

The idea of an artwork that can alter the experience of normal reality without changing its visible qualities, like a ghost in the machine, happened there. The walking pace suddenly slowed as passers-by were engulfed in waves that made the buses and cabs grow silent while the sea sounds conjured up memories of other places. If the walking pace slowed them down enough

to arouse curiosity, someone could enter the Wellcome Collection building to see and hear a high-definition video of Chesil Beach.

Achieving this sense of slowing down is a way for this kind of artwork to accomplish something more important than playing an aesthetic trick. It is to awaken sense that is sometimes dormant in our culture. The question is not that the traffic noise was temporarily whited out by the sea but that in the next city block where the

sea sound was no longer present, had the traffic become a sound to hear or had it remained a noise to ignore?

The inclusion of ‘White Sound – Chesil Beach’ in this exhibition creates a dialogue with the new commissioned work, ‘Desert Soundings’. Visitors to the exhibition will be immersed in the desert sounding like the sea and perhaps then experience the breaking waves from Chesil Beach sounding like the hidden voice of the desert.



'WHITE SOUND'

by Anne Reynolds

A swirling haze of choking fumes
catches my throat on Euston Road
as stuttering streams of cars and trucks
negotiate the flow,
where wailing sirens
blend with roaring combustion engines
and pallid trees nurtured
in the din of metal and rubber
exhale oxygen...
and then, that certain sound –
the urgent hsssswhhha fuuuhhh
of the sea in retreat, silent beats
then rising, rushing forward
to crash down on Chesil Beach and spill
from speakers across the pavement
as the edges of reality smudge
nudged from City purpose
to ozone-drenched winds
where the rhythm of tides tumbles
flint and chert in froth and burble
rolling them smooth as worry beads.
Pulse slowing, muscles slackening
an outlander dissolving
on the streets of London.



ACOUSTICAL VISIONS OF THE GOLDEN GATE BRIDGE

Bill Fontana details the recurring relationship with an icon of his hometown, San Francisco



I was interested in the fact that the sounds themselves are very visual and create inner visions because of their highly evocative qualities.

The Golden Gate Bridge was 75 years old in 2012. I was invited to create a sound sculpture to celebrate it as I had done in 1987 when it was 50.

The 1987 project was called ‘Sound Sculptures through the Golden Gate’ and was a live duet between the Golden Gate Bridge and the Farallon Islands National Wildlife Refuge. In that work, I installed a live network of eight microphones on various parts of the Golden Gate Bridge and six microphones, 32 nautical miles out to sea on SE Farallon Island, which is directly west of the Golden Gate Bridge and is a sea bird colony. This was all transmitted to the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).

Doing this project made the Golden Gate Bridge familiar and I did not want to repeat what I had done in 1987. In the earlier work as in all my projects prior to 2008, I never had an image or video included as part of the work. The sound sculptures always used pure sound as a sculptural medium to transform perceptions of architecture and space. I was interested in the fact that the sounds themselves are very visual and create inner visions because of their highly evocative qualities.

The Golden Gate Bridge is a great American icon and has so much visual presence in film and photography. In the new work, I decided to try something I had done before. In addition to a network of 16 live microphones and accelerometers on various locations on the Golden Gate Bridge that mapped in real time its simultaneity of sound from the percussive rhythms of its structure to the dramatic soundings of its fog horns, I also wanted a permanent live view that had never before been seen in public that was not romantic or pretty but expressed the primal energy of the Bridge as a living structure.

I spent months with my technical team and bridge engineers exploring my options for both microphone and camera placement. One day, we were on the west-facing sidewalk under the South Tower. Where the roadway passes under this tower are large steel fingers called an expansion joint. Cars driving over it produce a distinctive *ka thunk ka thunk* sound. I wanted to place a microphone underneath this expansion joint. The bridge engineer proceeded to open a manhole cover on the side of the roadway next to this expansion joint and I descended down a vertical ladder to a catwalk where there were breath-taking views of the underbelly of the bridge and its South Pier. Looking east across the underside of the bridge was a skinny catwalk that was directly below this expansion joint, which danced with

the rhythmic shadows of cars driving over it, looking like some amazing keyboard. I decided that this was my camera spot. I installed a live video camera to gaze across the underside of this expansion joint.

The final artwork ‘Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge’ was installed in an historic, Civil War-era fort under the bridge on the San Francisco side called Fort Point. There it lived for six months.

The resulting artwork had 16 channels of live audio including one microphone at the camera location. This created the impression that the rhythmic shadows were synchronised to the sound and that the sound also expanded far beyond the visual frame.

As a structure that is almost out to sea, the Golden Gate Bridge is alive with high energy of traffic and weather, and is the guardian of the entrance to San Francisco Bay. In my perceptions, the live video is an image that expresses the primal energy of this structure. If the bridge has a brain, the video shows its synapses firing.

Previous Page: The Golden Gate Bridge. © istockphoto/35007
Facing Page: From beneath the Golden Gate Bridge, Fontana captures the pattern of shadows cast by vehicles crossing.
© Bill Fontana



VIDEO AND SOUND STUDIES FOR 'ACOUSTICAL VISIONS OF THE EIFFEL TOWER'

Bill Fontana reveals the research behind
his plan to create a work for France's most
iconic structure



I have realised many sound sculptures with iconic structures like the Golden Gate, Millennium, Brooklyn and Sydney Harbour Bridges as well as the Finnieston Crane in Glasgow and the Large Hadron Collider at the European Organisation for Nuclear Research (CERN). These projects have all involved creating live networks of embedded microphones and accelerometers on these structures to reveal them as dynamic musical systems. The most recent of these also had video cameras focused on close-up views on a single point that did not reveal the whole structure but rather a visual point of emanating sonic energy that was a micro-view of a far larger sounding universe.

I passed through Paris many times in 2012 and 2013 because of a sound sculpture that I had been commissioned to create for the Contemporary Art Museum in Nîmes. As chance would have it, I was introduced to Josephine Markowitz, one of the artistic directors of the Paris Autumn Festival. We had a wonderful meeting and I proposed the creation of a live sound and video project with the Eiffel Tower. I developed this concept:

In all of these sound sculptures in addition to the extensive use of live listening networks of accelerometers, video cameras gaze at and into a sounding situation to reveal something unique about the vibrating energy of the structure.

My proposed project with the Eiffel Tower will consist of designing and installing a network of live accelerometers placed on different parts of the structure to reveal the tower's inner musical voice. Live video cameras will be placed in several locations that will be both intimate with the sounding structural situation on the tower and will also slowly rotate to reveal the structural geometry of the

Tower framing and reframing itself.

The live sounds and videos from the Eiffel Tower will be transmitted to a single or multiple exhibition sites in which the videos will be shown or projected on multiple screens with a multi-channel loudspeaker system. With all of the sounds and video collected as live data, 'Acoustical Visions of the Eiffel Tower' becomes mobile and can be experienced not only in Paris but other venues worldwide that may be interested in it. (Paris, October 2012)

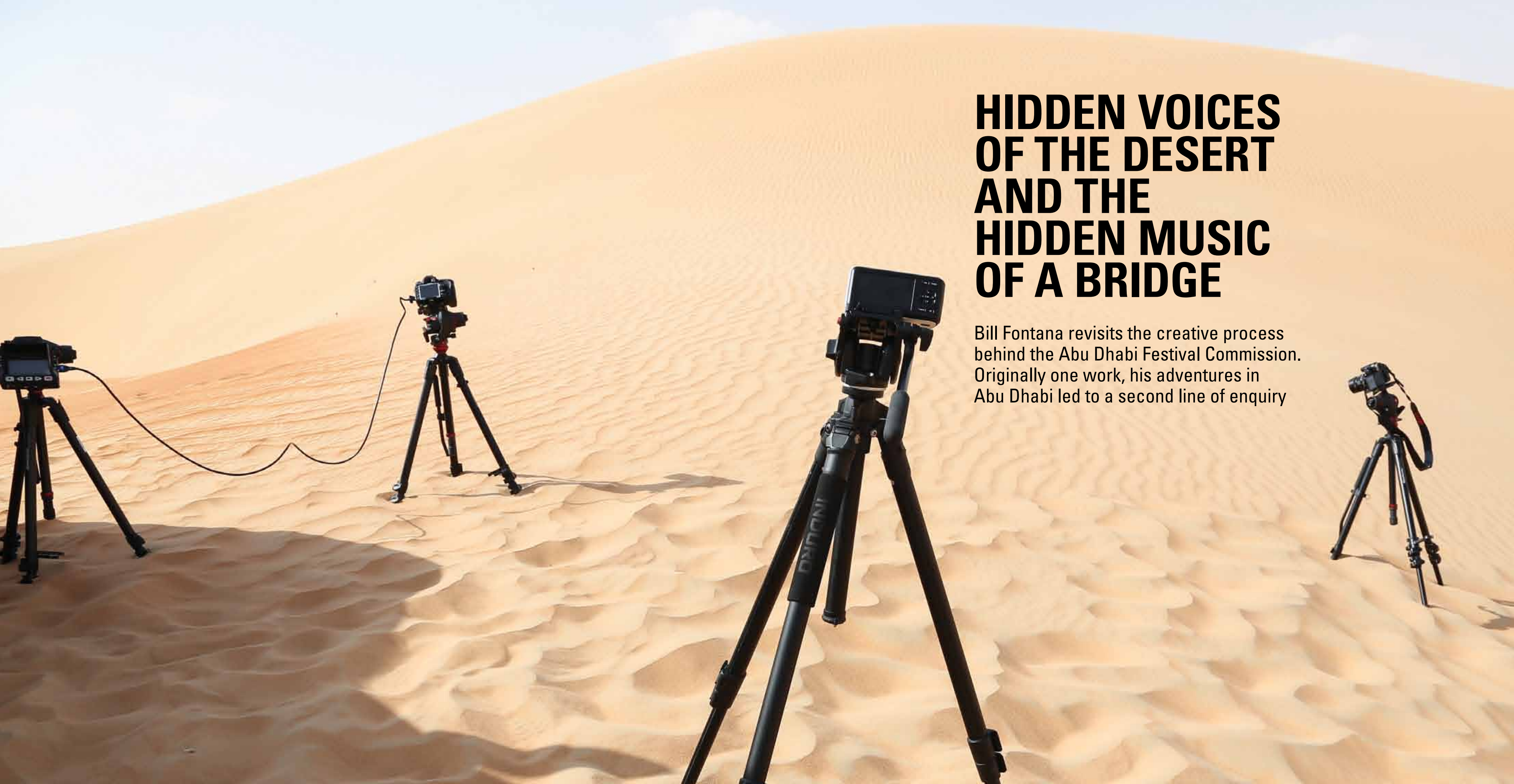
What the Autumn Festival did initially was give me unlimited access to all the secret and magical places of the Eiffel Tower. The two videos presented in this exhibition were made at the top and bottom of the original elevator cable system going from deep in the basement to the highest giant pulley wheel on the second level of the Eiffel Tower, which is as high as the original lifts went. Both camera perspectives are closed up micro-views of the cables at their source in the basement moving horizontally and in the top, moving upwards and downwards. The sounds are from accelerometers on the wheels and structure. Both videos are shown together making a kind metaphorical reduction of the tower with horizontal moving lines below vertically moving ones above.

This project is still unrealised but the sonic video studies presented here are among a large series I have created over the past two years. I have hopes in the future of securing funding to realise 'Acoustical Visions of the Eiffel Tower' as a live installation.

Previous & Facing Pages: The Eiffel Tower © istockphoto / Arpad Benedek / Risamay. Above: The sight and sound of the tower's elevator cable system plays a central role in Fontana's studies.

HIDDEN VOICES OF THE DESERT AND THE HIDDEN MUSIC OF A BRIDGE

Bill Fontana revisits the creative process behind the Abu Dhabi Festival Commission. Originally one work, his adventures in Abu Dhabi led to a second line of enquiry



The two new commissions I have created for this exhibition – ‘Desert Soundings’ and ‘Parallel Soundings’ for the Sheikh Zayed Bridge may appear polar opposites: One is about the timeless, inner voice of the desert while the other brings to life a new landmark bridge in Abu Dhabi by the world famous architect Zaha Hadid and how it is a living, musical instrument. One may think these are contradictory; the primal and timeless nature of an ancient landscape and a contemporary, urban structure. From my point of view (or point of ear), what they both share is being unheard and undiscovered as sounds. What joins them together is that I am approaching both situations with the aesthetic momentum of my 45-year-long history as an artist; revealing how, in real terms, there is always something to hear. As a composer and artist, music is a state of mind - a way of approaching the world. It is a way of discovering the patterns and structures that exist in the living, acoustic world of any given moment and place. These two commissions about the desert and this bridge both reveal and celebrate a magical world of sound; magical because it is unheard and unheard of which creates a mental space for personal discovery.

Coming to Abu Dhabi for the first time, I knew that I wanted to find acoustic timelessness, in the way I found it in Buddhist temple bells that are not ringing, or an ancient beach of stones on the Jurassic coast of England. I thought for weeks about the deserts here and what sounds lay hidden. I researched geological studies of quaking sand dunes.

Coming to Abu Dhabi for the first time, I knew that I wanted to find acoustic timelessness

Lying beneath the surface of the shifting dunes is a whole universe of moving particles of sand, sliding over each other in a state of perpetual motion. In my first visit to the desert last October, I buried two vibration-sensors called accelerometers in a sand dune. Standing on the surface, the desert seemed to be almost silent. Much to my delight, I noticed the level meters on my recorder lighting up with dynamic sound levels, which was really surprising. It made me worry that there was a technical fault in my cables. When I put the headphones on, I heard a sweeping, rushing sound like waves on a beach. It was a special moment as I realised that not only were my own creative ideas about the desert correct but that I was hearing a sound that apparently no one had ever heard before. That for me seemed almost magical because it seemed to have been waiting there since the very dawn of its formation. This discovery was personally exhilarating and also really humbling because it was more than just another sound recording; it was tapping into a genuinely timeless phenomena that I am privileged to reveal.

While I was making this initial sound recording, I also filmed HD, close-up views of sand particles moving on the surface. These were really interesting because although the actual surface areas

being filmed were small, when projected on a large scale, they became landscapes showing the energy and detail of the moving sand particles.

My idea after this initial test recording was to return to make the real ‘Desert Soundings’ work for this exhibition. My plan was to bring a portable, eight-channel hard disk recorder receiving simultaneous signals from eight buried accelerometers while filming different micro-views with four cameras.

The experience of returning to the desert in January had a transformative effect on me. My time there was far longer than my first visit in October, which gave me the chance to experience time, light and wind changes over the course of two days and its effect on the sound and video recordings.

The sound changed so much with the wind while the close-up views of the moving sand particles were endlessly astonishing micro-landscapes.

My 45-year-long history as a sound artist brought me to the desert and, when I arrived, to instinctively know how to find the music lying within. The digital video medium, which began with ‘Silent Echoes’ in Kyoto in 2008, is still new for me. Filming moving sand particles in the desert inspired me to reach new degrees of inspiration with the medium that I can carry forward into my future projects. While I used four cameras at the same time with different micro-views, I could have used hundreds as wherever I looked was remarkable.

‘Desert Soundings’ was certainly a mind and heart changer for me as an artist. Going forward, I would like to return to the desert and do what I have realised with so many other sound sculptures around the world - the use of real time. I would like to permanently install a live network of buried accelerometers and transmit these as a living work of art to a suitable public venue. Once installed in the desert, its hidden sound could travel anywhere in the world, as many of my other sound sculptures have done.

‘Desert Soundings’ with the desert sounding like the sea is in the adjacent gallery to the next stop in the ‘Acoustic Visions’ exhibition, ‘White Sound’ from the Jurassic Coast of England, where the sea is sounding like a desert with waves breaking at Chesil Beach. The exhibition journey between desert and sea creates the possibility in the imagination and memory of visitors that these respective, sonic worlds could almost become interchangeable with the moving images of waves and shifting sand dunes.

The installation of ‘Desert Soundings’ in this exhibition is an immersive, eight-channel sound sculpture from the desert recorded



with eight accelerometers and played from eight loudspeakers. Three of the four walls in the gallery will have wall-size video projections of micro-views of moving sand.

Returning to Abu Dhabi after two days in the desert, I went to record the Sheikh Zayed Bridge the following day. Although I was not allowed to shoot video or make recordings while walking on the bridge, I was permitted to record it from the ground.

I have worked with many famous bridges like the Millennium Bridge in London, the Golden Gate Bridge and the Brooklyn

Bridge. Approaching the Sheikh Zayed Bridge from underneath, I found a wonderful location where I could record directly below an expansion joint and near massive, steel shock absorbers. I was able to make a four-channel recording with a pair of microphones tucked inside resonant cavities below the expansion joint. Near these microphones, I placed two accelerometers on the steel shocks. Taken together, it revealed a very musical percussive sound that can be experienced in the last gallery. It is my hope that on future visits to Abu Dhabi, I will be able to realise a more extensive sound sculpture with this wonderful bridge.

Above: Sheikh Zayed Bridge at night, Abu Dhabi. © Philip Lange / shutterstock

ADVENTURES IN ABU DHABI

Lisa Ball-Lechgar talks to Bill Fontana
about his journey to the heart of the
United Arab Emirates and his first
commission in the Middle East



After extensive visits, research and exploration, Bill Fontana chose the sand dunes of the Eastern Region of Abu Dhabi for the source of his Abu Dhabi Festival commission. The project however, became two-fold when access was granted to a second location, Zaha Hadid's striking Sheikh Zayed Bridge, said to be the most complex bridge ever built.

Ball-Lechgar: Have you ever worked with sand before?

Fontana: No. The only sand experiences that I've had have been on sandy beaches. Even before I made my first visit to Abu Dhabi, I knew that I wanted to work with something that was unique to this place. I wanted to create something that was opposite to all the development going on there; that is counter to the perception of this place as a horizon of skyscrapers. I wanted to do something that encapsulated the essence; something that possessed a sense of the beginning of time and that also had a sense of timelessness. That is the desert. As a sound artist, my question is 'What sound does the desert produce that we have never heard before?'

Ball-Lechgar: It seems that the sound of the desert resembles water.

Fontana: It's sounds like the sea, yes.

Ball-Lechgar: This idea of natural versus urban environment runs through a lot of your work.

Fontana: It does but I'm actually interested in destroying the distinction because to me the division is very artificial. Everything that exists is natural. So called 'nature' and so called 'urban' environments are all products of the natural mind.

Ball-Lechgar: You speak like a philosopher!

Fontana: Well, I was a Philosophy Major.

Ball-Lechgar: You plan to 'twin' 'Desert Soundings' with 'White Sound: An Urban Seascape' which was recorded on Chesil Beach in the UK?

Fontana: The reason for that is because the sound of the desert is like the sea. The idea of the desert sounding like the sea and the sea starting to sound like the desert is very interesting to me.

Ball-Lechgar: Your work is seated within a Western cultural vernacular. How does your work resonate in non-Western cultures? Is there, in fact, any difference?

Fontana: Take, for example, the environment of Kyoto I experienced – a landscape of gardens and mountains. This visual idea of collapsing the distance seems very interesting. Later, I did a

project in Sydney in 1988 called 'Acoustic Visions' which explored hearing as far as you could see with the Sydney landscape.

In 1994, I worked on the Arc de Triomphe project. There were two aspects to the work. One was the lifecycle of the sea from Normandy, which was played through the inner walkways. On top of the Arc de Triomphe, there is an observation terrace. I put another work up there - transmitting sounds that were the acoustic views of Paris. The Ministry of Culture and the Municipality of Paris gave me permission to place microphones anywhere in the city. So I took maximum advantage of that opportunity. One of the most unusual places where I installed a microphone was above the 'Mona Lisa'. You have to remember that this project was back in 1994, so I had to transmit the sounds through a telephone line. This was located behind the painting in a security box, along with all the security devices for the work. Just the experience of walking through the deserted galleries of the Louvre when it was closed to the public was unforgettable.

Ball-Lechgar: How do you acquire such freedom to explore?

Fontana: I've done things in a lot of places. It's partly because of my history and credibility.

Ball-Lechgar: Let's talk about 'Desert Sounding'. Before you came to Abu Dhabi, you already knew you wanted to work with the desert, didn't you?

Fontana: I'd done a lot of research. I thought that there was something very essential - primal - about the fact that the desert has this hidden voice, and that it goes back to the beginning of time.

Sound sculptures of real-time projects that transmit live sounds are very interesting to me. I had initially wanted to place the work in a public place in Abu Dhabi but it seems like the wrong moment to do that. Maybe sometime in the future I could do a live work and transmit to a public place. There's a real spiritual dimension to the sound. I believe it can transcend barriers. To me, the sound of the sand has something of the soul of this place.

Ball-Lechgar: After a work is born, is there life after its initial presentation?

Fontana: Look at it this way, a composer writes a score. It's like a formula based on a set of relationships and it can be recreated at any time. I did these projects with recordings that were created at the time but they can come back to life at any time to a large degree. Ultimately, the original concepts of some of my live installations can be done at any time, just as a musical score can be performed. But it has not happened yet. Maybe I have to be dead.

Ball-Lechgar: Let's talk about a gallery versus a public space. Do you prefer to present in galleries as with the Abu Dhabi Festival commission or do you always yearn for a public space?

Fontana: Each has its own qualities. A gallery offers someone an intense, immersive experience within its walls. While in a public space (I have a certain fascination with iconic architecture), what is really interesting is to use sound as a way to deconstruct the perception of an architectural situation.

Ball-Lechgar: You said that with 'Desert Soundings', you knew you wanted to go to the desert. How do you know when you have found a place you can work with?

Fontana: For example, I was invited to do a project at the Finnieston Crane in Glasgow, Scotland. I love large structures, and I fell in love with it immediately. I ended up transmitting the live image from a revolving camera at the base of the crane to the roof entrance of the Glasgow Gallery of Modern Art.

Ball-Lechgar: In recent years, you have begun to bring a visual experience to your work.

Fontana: I've been working in an official capacity as an artist since 1968 – that's 45 years now. I began with sound sculptures with no visual element, except for the physical context of the artworks. For a long time, I thought that all the sounds I worked with deriving from environments – whether so called 'natural' or 'urban' - came from real situations. All of them were therefore suggestive of something visual. The sounds created their own inner visions.

I started adding video because a lot of the recordings required pretty elaborate set-ups. Often I would place recording equipment - microphones and sensors - in multiple places. Once I'd done all this, I would often stay and do nothing but listen and wait. So to occupy myself, I started bringing along a video camera to gaze with me and often to record a diary. It seemed like a natural extension to my work. That's when I started calling my works 'Acoustical Visions'. It also comes out of my interest in exploring the idea of hearing as far as you can see.

Ball-Lechgar: Over those 45 years, how has sound art developed? Do you see yourself as part of a specific creative community today?

Fontana: A community has certainly formed, particularly due to the progress in technology. It's become much easier to do this, so yes, there are a lot of people who call themselves 'sound artists'.

I think what separates me from a lot of people is the scale in which I work, and also the use of live sound and now live video sometimes. The element of real time is very important to me

because the moment in which you are working and listening will never happen again. Every moment is important. If we say that the moment is not important – that the moment is just noise, or simply not interesting – somehow, you are suggesting that the universe is incomplete.

Ball-Lechgar: And one is throwing away one's existence with it.

Fontana: Exactly

Ball-Lechgar: Would you go beyond sound and sight and explore any other sensory elements in your work?

Fontana: Touch will probably be the next one, I think; just because sound and diversion are very tactile.

Ball-Lechgar: Can you explain the 'Sonic Memory' that can be heard in much of work?

Fontana: Take the work I did at the Kolumba art museum in Cologne, Germany. That was a very unusual project, which focused on sonic memory. There you had this bombed-out ruin of a church that had unearthed a Roman site. When the flimsy, wooden structure used to protect it (which had been inhabited by a large population of pigeons) was finally taken down and replaced with a museum, I was asked to document the presence of the pigeons' sound and bring them back to the museum. With the temple bells in Kyoto, the desert of Abu Dhabi and even Chesil Beach in the UK, you are dealing with acoustic phenomena. It's the fact that you are dealing with a sense of timelessness and therefore a sense of acoustic memory – dealing with something like that is immeasurable.

Ball-Lechgar: The association to sound can carry a strong historical significance. Do you see your role beyond that of an artist – as an historian or an archivist, perhaps?

Fontana: I think if I did, I wouldn't admit it!

Ball-Lechgar: Do you care what your audience thinks?

Fontana: The important thing is that they feel something. They are free to feel what they want, of course. I am not going to tell them what to feel. But I'm not going to create an artwork that manipulates them. I think the experience is ultimately allowing them to discover something about themselves.

Previous Pages: Sheikh Zayed Grand Mosque, Abu Dhabi.



Discussions begin regarding an exhibition of past works and a site-specific sound sculpture.

August 2013

Bill Fontana makes his first visit to Abu Dhabi and makes test recordings in the deserts of The Eastern Region.

Eight past works are selected for the exhibition, 'Acoustical Visions'.

Mentorship begins with selected students from Zayed University and New York University Abu Dhabi.

October 2013



September 2013

Confirmation of project: retrospective of selected works and Abu Dhabi Festival Commission. Bill is already thinking about doing a project with the sand dunes.



November 2013

Bill Fontana speaks at the Abu Dhabi Festival 2014 Press Conference. Meetings with potential suppliers of audio-visual equipment.



Process begins with Abu Dhabi Municipality for permission to record at Sheikh Zayed Bridge.

December 2013



After lengthy deliberations, a supplier for the project's audio and visual equipment is appointed.

February 2014

January 2014

Bill Fontana makes his second visit to Abu Dhabi.

Spends two days recording in the desert (one with students).

Sound engineer Scott George joins project.

Gains access to Sheikh Zayed Bridge and spends one day recording.

Bill Fontana delivers lecture to more than 100 people at New York University Abu Dhabi.

Exhibition design finalised.

Further interviews with the press.



March 2014

'Acoustical Visions & Desert Soundings' exhibition opens on 21 March by HE Sheikh Nahayan Mubarak Al Nahyan, Abu Dhabi Festival Patron and UAE Minister of Culture, Youth & Community Development

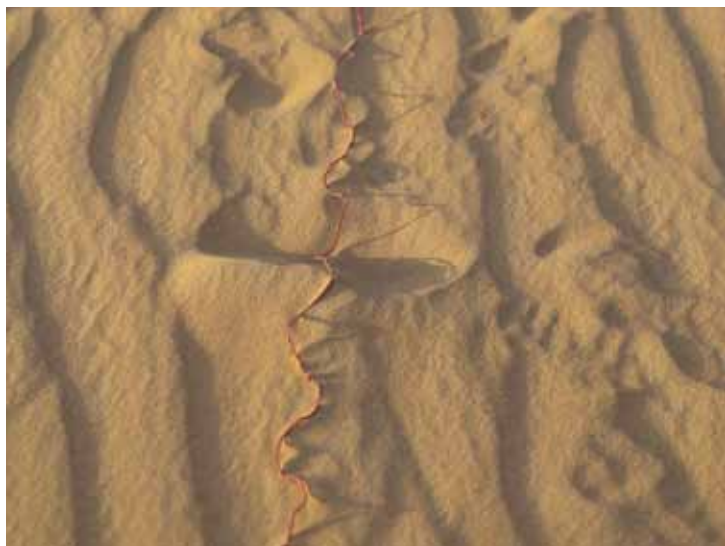




DESERT SOUNDINGS & PARALLEL SOUNDINGS

The journey behind Bill Fontana's Abu Dhabi
Festival Commissions





أكتوبر 2013. الفنان بيل فونتانا يستكشف مشهديات الصحراء في موقع الختم، في المنطقة الشرقية من إمارة أبوظبي.

October, 2013. Bill Fontana surveys the desert landscapes near Al Khatim located in the Eastern Region of Abu Dhabi.







نماذج الدراسات التصويرية التي أجراها بيل فونتانا لرمال المنطقة الشرقية من إمارة أبوظبي. تتنوع البينات الرملية في الإمارات العربية المتحدة من حيث اللون والتركيب.

Bill Fontana's photographic studies of Abu Dhabi's Eastern Region. Throughout the United Arab Emirates, the sand differs in colour and composition, depending on its source.





أكتوبر 2013. المشهد الحضري للعمارة الحديثة في مدينة أبوظبي في
تمازج حي مع الكثبان الرملية الطبيعية.

October, 2013. The urban metropolis of Abu Dhabi stands in
stark contrast to the natural sand dunes further inland.



الصفحة المقابلة: أكتوبر 2013، بيل فونتانا في جناح الإمارات العربية المتحدة في جزيرة السعديات، المقر المستقبلي للمنطقة الثقافية الخاصة بالعاصمة أبوظبي. فوق: استكشاف مساحة الغاليري في قصر الإمارات، حيث يُقام معرض الفنان بيل فونتانا "رؤى صوتية وأصداء الصحراء".

Facing Page: October, 2013. Bill Fontana at the UAE Pavilion on Saadiyat Island, future home of the cultural district of Abu Dhabi. Above: Surveying the gallery space at Emirates Palace – the venue for ‘Bill Fontana: Acoustical Visions & Desert Soundings’.



الصفحة المقابلة: أكتوبر 2013. أصوات المدينة. بيل فونتانا يجول في سوق السمك في مدينة أبوظبي. فوق: اللقاء بالمزودين المحتملين لأجهزة تسجيل الصوت والصورة الخاصة بعمل "أصداء الصحراء".

Facing Page: October, 2013. Sounds of the city – Bill Fontana tours the Abu Dhabi Fish Market. Above: Meeting potential suppliers of the audio and visual equipment for 'Desert Soundings'.



أكتوبر 2013. الدورة التحضيرية للمتدربين الشباب في جامعة نيويورك، أبوظبي. التقى في الدورة الطلبة من جامعات مختلفة من العاصمة أبوظبي للتعرف على التجربة الفنية الغنية للفنان بيل فونتانا. في إطار المرحلة الأولى لبرنامج التوجيه الفني.

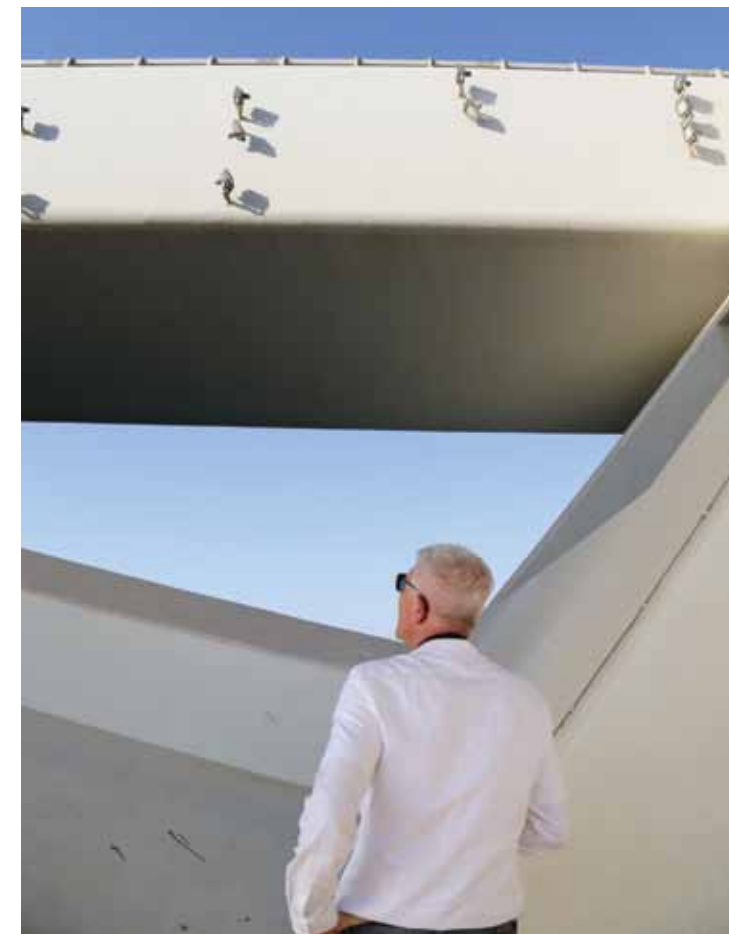
October, 2013. Young Apprentices Introductory Session, New York University Abu Dhabi. Students from various universities across the capital learn about Bill Fontana's artistic practice as the first part of the mentorship programme.



أكتوبر 2013، جامع الشيخ زايد الكبير، أبوظبي.

October, 2013. Sheikh Zayed Grand Mosque, Abu Dhabi.





تصميم المهندسة المعمارية العالمية زها حديد. بطول 842 متراً. وارتفاع 64 متراً. يعدّ جسر الشيخ زايد في أبوظبي خفة معمارية وأيقونة حديثة قل نظيرها في بناء الجسور عالمياً. الصفحة السابقة: فندق قصر الإمارات. أبوظبي. حيث انعقد المؤتمر الصحفي للإعلان عن فعاليات مهرجان أبوظبي 2014. © قصر الإمارات. أبوظبي

Designed by Zaha Hadid, the striking 842 metre-long, 64 metre-high Sheikh Zayed Bridge is said to be the most complex bridge ever built. Overleaf: The Emirates Palace, Abu Dhabi. The location of the Abu Dhabi Festival press conference. © Emirates Palace Abu Dhabi



Under the patronage of
His Excellency Sheikh Nahayan Mabararak Al Nahyan
Minister of Culture, Youth & Community Development
Patron & President, Abu Dhabi Music & Arts Foundation

MARCH 2-31 2014 31-2 مارس





نوفمبر 2013. المؤتمر الصحفي الخاص بالإعلان عن فعاليات مهرجان أبوظبي 2014. على المنصة: الفنان بيل فونتانا، علي ليليتش، مستشار الثقافة والإعلام في سفارة الولايات المتحدة الأمريكية لدى دولة الإمارات. وكمال قصار، رئيس مؤسسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربية.

November, 2013. Abu Dhabi Festival 2014 Press Conference. For the panel, Bill Fontana joins Ali Lejlic, Counsellor for Press and Cultural Affairs at the US Embassy in Abu Dhabi; and Kamal Kassir, Founder of the Foundation for Arab Music Archiving and Research (AMAR).



الصفحة المقابلة: نوفمبر 2013. سعادة هدى الخميس كانو، مؤسس مهرجان أبوظبي تتحدث أثناء المؤتمر الصحفي الخاص بالإعلان عن فعاليات مهرجان أبوظبي 2014.

Facing Page: November, 2013. H.E. Hoda Al Khamis-Kanoo, Abu Dhabi Festival Founder, speaks to the packed press conference.



مارس 2-31 2014

Patron & President, Abu Dhabi Music & Arts Festival



من اليسار إلى اليمين: نوفمبر 2013. المتحدثون خلال المؤتمر الصحفي الخاص بالإعلان عن فعاليات مهرجان أبوظبي 2014: علي ليليتش، مستشار الثقافة والإعلام في سفارة الولايات المتحدة الأمريكية لدى دولة الإمارات. كمال قنار، رئيس مؤسسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربية، سعادة هدى الخميس كانو، مؤسس مهرجان أبوظبي، الفنان بيل فونتانا، وشخبوط الكعبي، الفائز بجائزة الفنون التشكيلية من مهرجان أبوظبي 2013.

Left to Right: November, 2013. Festival press conference panellists: Ali Lejjic, Counsellor for Press and Cultural Affairs at the US Embassy in Abu Dhabi; Kamal Kassar, Founder of the Foundation for Arab Music Archiving and Research (AMAR); H.E. Hoda Al Khamis-Kanoo, Abu Dhabi Festival Founder; Bill Fontana, Artist; and Shakhboub Al Kaabi, winner of the 2013 Abu Dhabi Festival Visual Arts Award.



يناير 2014. رحلة صحراوية تجمع بين الفنان بيل فونتانا ومهندس الصوت من لندن، سكوت جورج، وأحد المتدربين الشباب ضمن مشروع عمل "أصدقاء الصحراء" مانويل نيفيا.

January, 2014. A desert excursion saw Bill Fontana joined by London-based sound engineer Scott George and Desert Soundings Young Apprentice, Manuel Nivia.



يناير 2014. أعضاء الفريق يحضرون أداوتهم للمشروع في إنجاز أول تسجيل صوتي ضمن مشروع عمل "أصداء الصحراء".

January, 2014. The team prepares their equipment for the first recording session.



يناير 2014. الطالبة المتدربة ضمن مشروع عمل "أصدقاء الصحراء" فاطمة عبد الله الشريفي، والطالب مانويل نيفيا يستمعان لأصوات الكثبان الرملية للمرة الأولى في حياتهما.

January, 2014. Desert Soundings Young Apprentices Fatima Abdullah Al Sharifi and Manuel Nivia listen to the dunes for the first time.





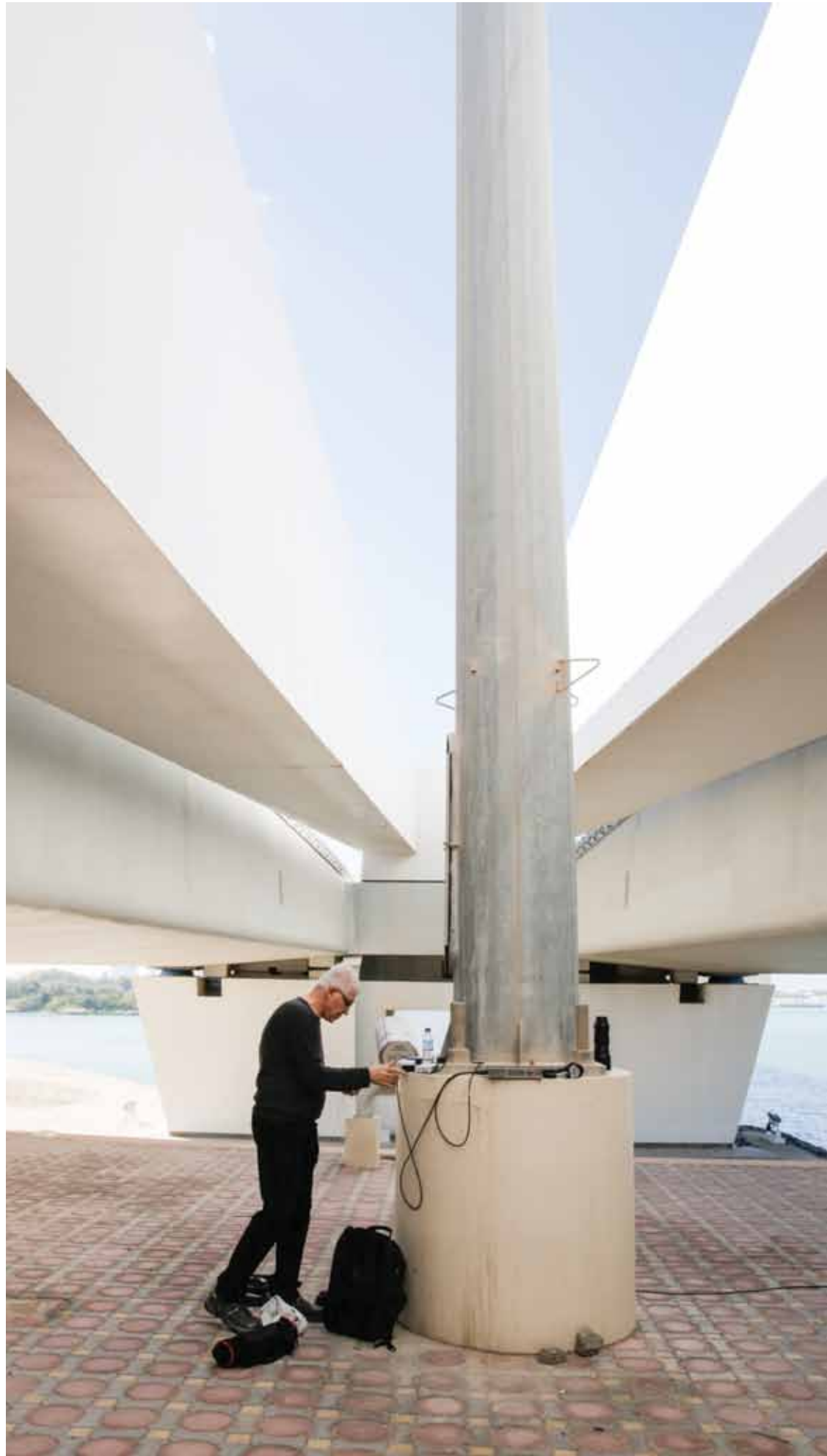
يناير 2014، جامعة نيويورك أبوظبي تستضيف محاضرة بيل فونتانا حول تجربته الفنية، المحاضرة بتنظيم من مهرجان أبوظبي.

January, 2014. New York University Abu Dhabi plays host to the Abu Dhabi Festival Lecture by Bill Fontana.



يناير 2014. استقطبت محاضرة الفنان بيل فونتانا حول عمله وتجربته الفنية، فئات الجمهور من الطلبة، الهيئة التعليمية والمهتمين بالفنون، ونالت اهتمامهم.

January, 2014. The attentive audience, consisting of students, faculty and general public, were eager to learn more about Fontana's life and work.



يناير 2014. الاستعداد للشروع في إنجاز التسجيلات الأولى من البيئة الصوتية الخاصة بجسر الشيخ زايد.

January, 2014. Preparing to make the first recordings of Sheikh Zayed Bridge.



يناير 2014. مهندس الصوت سكوت جورج والفنان بيل فونتانا يثبتان
المجسّات الصوتية وأدوات الاستشعار الأخرى في البنية الهيكلية
للجسر.

January, 2014. Sound engineer Scott George and Bill
Fontana place accelerometers and other sensors throughout
the bridge structure.

أصداء الصحراء والأصوات الرديفة

رحلة إنجاز عملي بيل فونتانا بتكليف حصري من
مهرجان أبوظبي

ABU DHABI FESTIVAL 2014: BILL FONTANA'S YOUNG APPRENTICES

A dedicated group of students accompanied Bill Fontana throughout the creation of 'Desert Soundings', seeking guidance and inspiration for their own artistic creations

مجموعة مختارة من الطلبة رافقوا الفنان بيل فونتانا في رحلة إنجاز عمله "أصداء الصحراء"، مستفيدين من تجربته الفنية الرائدة ومستلهمين من أعماله المتميزة مشاريعهم الفنية





Box of Culture

“Art is without doubt an essential element in every country; it is a part of the community and people’s identity. In this work, we shed light on the way art is comprehended differently, performed differently and thought of differently everywhere. Inspired by our meetings and discussions with Bill Fontana, we decided to create a sound installation that seeks to draw attention to the array of cultures present today in the Arabian Gulf by recording the voices of people of different nationalities and backgrounds, all answering the question, ‘What is art and how is it performed in your culture?’

A key object in the installation is a chest known in Emirati culture as a ‘mandooos’, which represents us as a society and merges our own culture with all the nationalities we have in the Gulf. This wooden chest is often found in homes and has a variety of uses such as storing prayer mats, precious belongings, and lastly as a traditional family gift box opened by a girl on the day she is proposed to. Presented with its lid open, the chest has speakers resting on a velvet board that play the recordings of the people’s responses to the question posed. Underneath the board is the device used to play the sound. A small space on the side of the box is used to carry stones that are painted with the flags of various countries.”

Fatima Abdullah Al Sharifi and Houreya Naser Al Kalbani are Zayed University students of graphic and interior design respectively.

Above: Fatima Abdullah Al Sharifi & Houreya Naser Al Kalbani, Zayed University. Sound sculpture installation. 2014. Mandoos, stones, audio equipment, wooden pedestal.

صندوق التراث

«الفن عنصرٌ أساسي ومقوّم رئيس من مقوّمات كل بلدٍ. بلا شك. وهو جزءٌ من المجتمع والهوية الثقافية. في هذا العمل. هدفنا إلى تسليط الضوء على الطريقة التي يتمايز بها الفن عن أنماط التعبير الأخرى. كيف يتمظهر بشكل مختلف. وكيف يحفز التفكير بطريقة مغايرة وغير مألوفة». مستمدين من حواراتنا ولقاءاتنا بالفنان بيل فونتانا الإلهام والوحي. قررنا أن ننجز منحوتة صوتية تمثّل وتعكس الطيف الواسع من الثقافات الإنسانية التي التقت هنا في الخليج العربي. من خلال تسجيل أصوات الناس من جميع الجنسيات. في إجاباتهم جميعاً على السؤال التالي: «ما هو الفن؟ وكيف يتم تمثيله في ثقافتك التي تنتمي إليها؟».

العنصر الأبرز في تكوين هذه المنحوتة الصوتية الصندوق الخشبي الإماراتي التقليدي والمعروف بالمندوس. بما يحمله من دلالة موروث عريق وهوية راسخة. وما يمثله من لقاء ثقافي وحوار حضاري. ويتوفر هذا الصندوق الخشبي في أثاث بيوتنا التقليدية. وله استعمالات عديدة. كمكان نحفظ فيه سجادات الصلاة. المقتنيات الثمينة. أو كعلبة هدايا تقليدية من العائلة للعروس حين زفافها. يعرض الصندوق مفتوح الغطاء. وله مذبايعان على لوح مخملي يثان التسجيلات الصوتية لإجابات الأفراد من مختلف الجنسيات عن السؤال حول الفن وكيفية تمثيله في الثقافة الذاتية لكل منهم. وخت اللوح هناك جهاز تشغيل الصوت وفي داخل الصندوق الخشبي مساحة صغيرة تستعمل لرصف حجارة استخدمت لصبغها بألوان أعلام المشاركين من الدول المختلفة».

فاطمة عبد الله الشريفي. وحورية ناصر الكلباني. طالبتان من جامعة زايد. تخصص التصميم الداخلي والجرافيك.

فوق: فاطمة عبد الرحمن وحورية ناصر. جامعة زايد. مجسم لمنحوتة صوتية. 2014. مندوس. حجارة. أجهزة صوت. صندوق خشبي.



HarmonizEveryday

Abu Dhabi

“HarmonizEveryday Abu Dhabi is a short series of compositions recorded and produced by composer and producer Manuel Nivia. Nivia captures everyday sounds from around the city of Abu Dhabi, such as cars, buses, air conditioning units, birds, footsteps and places them within musical compositions where these sounds take on a rhythmic, melodic and harmonic role. In these recordings, Nivia connects the electronic music with everyday sounds in order to intersect the two different worlds; the natural gritty everyday life sound and the digitally produced midi-studio sound. Through these recordings he hopes to shed light on how everyday sounds can be used in creating music. It is important to recognise how a sound can be used to convey a feeling or cause a reaction. Within the world of music, sound and silence are the building blocks, so it is up to musicians or composers to master the creation of those sounds and organise them. It is within this new order that we can find new meaning.”

Manuel Nivia is a music student at New York University Abu Dhabi. He is an aspiring music producer and composer interested in the world of sound.

Above: Manuel Nivia’s ‘HarmonizEveryday’ intersects music and urban sounds to create a work reflective of the modern spirit of the UAE capital. © Sophie James / Shutterstock

إيقاعات كلّ يوم

أبوظبي

“إيقاعات كل يوم. أبوظبي” هي سلسلة قصيرة من التراكيب قام بتسجيلها وإنتاجها المؤلف الموسيقي والمنتج مانويل نيفيا. قام نيفيا بتوثيق الأصوات اليومية في أرجاء مدينة أبوظبي. أصوات السيارات. الباصات. وحدات مكيفات الهواء. العصفير. وقع الأقدام وقام بجمع كل ذلك في نمط موسيقي مبدع. تم توظيف كل هذه الأصوات ضمنه بشكل إيقاعي وجرسي وموسيقي رائع.

في هذه التسجيلات يبني نيفيا صلة وصل بين الموسيقى الإلكترونية وإيقاعات الحياة اليومية وأصواتها. في سعيه لخلق مساحة المشترك بين هذين العالمين الموسيقيين المختلفين: أصوات الحياة اليومية والصوت المنتج رقمياً في الاستديو. وعبر ذلك. يأمل نيفيا أن يسلط الضوء على إمكانية أن تصبح الإيقاعات والأصوات اليومية موسيقى إنه لمن المهم جداً. وعينا بإمكان أن يعبر الصوت عن شعور أو يحفز على ردة فعل. في عالم الموسيقى يمثل الصوت والصمت الحجرة الأولية للبناء. وعلي الموسيقيين والمؤلفين أن يتقنوا بناء هذه الأحجار. وتنظيمها. ففي هذا التشكل الجديد نكتشف معنى مغايراً جديداً.”

مانويل نيفيا طالب موسيقى في جامعة نيويورك أبوظبي. وهو مؤلف موسيقي بارع. مهتم بإبداعات عالم الموسيقى.

فوق: عمل مانويل نيفيا “إيقاعات كل يوم. أبوظبي” يضع الموسيقى في مشترك مكاني وزمني مع المشهد العمراني والحضري للمدينة. خالقاً الروح الحداثيّة للعاصمة الإماراتية. © صوفي جايمس/ شاترستوك



The Gulf Capital-Abu Dhabi Festival Visual Arts Award 2014

Launched in 2013, this highly competitive award seeks to nurture talent and creativity among emerging Emirati artists and Emirati visual arts undergraduates studying in universities across the UAE. Each year, applicants are invited to submit an artwork inspired by the main artists of the Abu Dhabi Festival exhibition. The inaugural winner in 2013 was New York University Abu Dhabi (NYUAD) undergraduate Shakhbout Al Kaabi. With the guidance of his mentor NYUAD Professor of Visual Arts Tarek Al Ghousein, he created 'An Overthrown Throne' a deeply topical photographic work inspired by Driss Ouadahi's 'No Return' a triptych featured in the 2013 Festival exhibition, '25 Years of Arab Creativity: The Contemporary Arab Art Scene'. On receiving his award, Shakhbout said, "I encourage everyone to take the initiative and apply for this award, so that we may all contribute to advancing the visual arts of our beloved nation!"

In January Abu Dhabi Festival Visual Arts Award 2014 applicants were invited to attend a public lecture by Bill Fontana. From there, they proceeded to develop proposals containing detailed budgets, timelines and production plans for their intended artworks.

After extensive deliberation, the selection committee chose Moza Obaid Khamees Al Suwaidi, a Fashion Design undergraduate from the Higher Colleges of Technology - Sharjah Women's College. 'The Power of The Palm' was presented alongside 'Acoustical Visions & Desert Soundings' at the Abu Dhabi Festival 2014.

جائزة الفنون التشكيلية من مهرجان أبوظبي – جلف كابيتال

تأسست هذه الجائزة التقديرية للإبداع في الفنون التشكيلية في العام 2013. وسعت لتقدير المواهب الإبداعية لدى الفنانين الإماراتيين الشباب. وطلبة الفنون الدارسين في جامعات دولة الإمارات العربية المتحدة. كجامعة نيويورك أبوظبي. كليات التقنية العليا. جامعة زايد. وجامعة الإمارات العربية المتحدة.

كل عام، يتم قبول ترشيحات طلبة الفنون عبر تقديم عمل فني أصيل مستوحى من معرض الفن التشكيلي السنوي المقام ضمن فعاليات مهرجان أبوظبي. وقد فاز بالجائزة في العام 2013، الطالب من جامعة نيويورك أبوظبي، شخبوط الكعبي. بإشراف مرشده الفني الدكتور طارق الغصين. عن عمله «الواقع تواء» المستوحى من عمل الفنان إدريس وضّاحي «لا عودة» من ثلاث لوحات بالزيت على القماش. ضمن معرض الفن التشكيلي من مهرجان أبوظبي «25 عاماً من الإبداع العربي». نافذة على مشهد الفن التشكيلي العربي المعاصر. قال شخبوط الكعبي إثر استلامه الجائزة: «إنني أشجّع الجميع على أن يستفيد من هذه المبادرة الرائدة، ليترشح للجائزة، كي نسهم معاً في الارتقاء بمشهد الفن التشكيلي لدولتنا الحبيبة، الإمارات».

في يناير من العام 2014، تمت دعوة المترشحين لجائزة الفنون التشكيلية من مهرجان أبوظبي، لحضور محاضرة الفنان بيل فونتانا. المكلف بإجازة عمل فني من قبل مهرجان أبوظبي. ومنذ تلك المحاضرة، عمل كل منهم على استلهام فكرة تنفيذ العمل الفني الخاص به، وتقديم مقترح بالعمل والوقت والمواد المطلوبة لإجازته. وخطوات الإجازة.

اتفقت لجنة حُكيم الجائزة على استحقاق موزة عبيد خميس السويدي، طالبة تصميم الأزياء من كليات التقنية العليا. كلية الطالبات في الشارقة. الفوز بالجائزة عن عملها «قوة النخيل»، الذي يعرض ضمن معرض الفن التشكيلي من مهرجان أبوظبي 2014 «رؤى صوتية وأصداء الصحراء».

‘The Power of the Palm’

By Moza Obaid Khamees Al Suwaidi

“With approximately 40 million across the country, the palm tree is the most important plant in the UAE and central to our cultural heritage. Throughout my childhood, the tall palms were a font of inspiration. Enduring the most extreme conditions, they were an endless source of food, material, shelter and shade. Like a wise old man who listens to the problems of his villagers, who gives and asks nothing in return, the palm is a symbol of generosity, patience and care. To express its importance and to capture its voice, I chose to record the sound of palm trees on a farm in the Sharjah district of Al Thaid, far from the urban environment. The viewer is invited to listen while seeing a clear acrylic box containing a handcrafted burqa made of palm.”

«قوة النخيل»

بواسطة موزة عبيد خميس السويدي

«مع ما يقارب الـ 40 مليون شجرة نخيل في الإمارات العربية المتحدة، يمكن اعتبار هذه النبتة المباركة الأهم بين نبات الإمارات. ورمزاً لتراثنا الثقافي وحضارتنا. في طفولتي مثّلت النخلة الباسقة مصدراً للإلهام، إلى جانب كونها مصدراً للطعام والبرق في زمن الفحط والعسرة. وملجأ وظلاً.

وكما الرجل الحكيم الكهل، الذي يستمع إلى مشاكل سكان قريته، الذي يعطي دون أن يطلب شيئاً في المقابل، تمثل النخلة رمز العطاء، الصبر والرعاية. لتأكيد أهميتها وتوثيق صوتها. اخترت أن أسجّل صوت النخيل في مزرعة بمنطقة الذيد في إمارة الشارقةٍ بعيداً عن مناطق العمران. المشاهد مدعوٌ للاستماع بينما يشاهد صندوقاً بالإكريليك يحتوي برقعا مصنوعاً يدوياً من سعف النخل».





التحضيرات الأولية لتنظيم معرض لأعمال الفنان بيل فونتانا. وإجاز عمل منحوتة صوتية بتكليف حصري من مهرجان أبوظبي.

أغسطس 2013

الزيارة الأولى للفنان بيل فونتانا والقيام بتسجيلات أولية استكشافية في صحراء الظفرة (المنطقة الغربية من إمارة أبوظبي).

اختيار الأعمال الثمانية المنجزة سابقاً للعرض ضمن "رؤى صوتية".

بدء برنامج الإرشاد الفني مع مجموعة مختارة من طلبة جامعة زايد وجامعة نيويورك أبوظبي.

أكتوبر 2013



إجراء الاتصالات الأولية مع بلدية أبوظبي والجهات الخاصة بغرض استصدار إذن تسجيل أصوات جسر الشيخ زايد.

ديسمبر 2013



الاتفاق مع مورد الأدوات والتقنية.

فبراير 2014

2014

2013

سبتمبر 2013

الاتفاق على المشروع: اختيار الأعمال الفنية التي سيتم عرضها، والعمل الحصري بتكليف من مهرجان أبوظبي. وكان محور العمل بحسب ما ارتأى الفنان بيل فونتانا أصوات الكثبان الرملية من بيئة الصحراء الإماراتية.



نوفمبر 2013

مشاركة بيل فونتانا في المؤتمر الصحفي للإعلان عن فعاليات مهرجان أبوظبي 2014.

اللقاء مع الموردين المحتملين لأجهزة تسجيل الصوت والصورة.



يناير 2014

الزيارة الثانية لبيل فونتانا إلى أبوظبي.

قضاء الفنان بيل فونتانا يومين كاملين في الصحراء (قضاء يوم منهما برفقة التلاميذ) لتسجيل أصوات الكثبان الرملية.

انضمام مهندس الصوت سكوت جورج للمشروع.

الحصول على إذن تسجيل أصوات جسر الشيخ زايد. وقضاء يوم كامل في التسجيل.

الفنان بيل فونتانا يقدّم محاضرة لأكثر من 100 طالب وطالبة في جامعة نيويورك أبوظبي.

انتهاء تصميم المعرض.

مقابلات إضافية ولقاءات مع الإعلاميين.



مارس 2014

افتتاح معرض "رؤى صوتية وأصداء الصحراء" يوم 21 مارس تحت رعاية وبحضور معالي الشيخ نهيان مبارك آل نهيان. وزير الثقافة والشباب وتنمية المجتمع.



يمثّل العمل الفني "أصداء الصحراء" العمل الأول للفنان بيل فونتانا بتكليف حصري في العالم العربي. ويأتي تنويجاً لرحلة بحث ودراسة واستكشاف في تكوين الرمل. إذ اختار الفنان أن يدفن مجساته الخساسة في صحراء الظفرة (المنطقة الغربية من إمارة أبوظبي). يقول: "لشدة دهشتي. كنت أعتقد أنني لن أجد شيئاً في هذه الصحراء الفاحلة".

في هذا الحوار مع الفنان بيل فونتانا. حاولنا الاطلاع أكثر. والتعرف على طريقه مستكشفا جماليات البيئة الإماراتية والعاصمة أبوظبي.

ليسا بالشغاف: هل سبق لك أن تعاملت مع الرمل في أعمالك الفنية قبلاً؟

الفنان بيل فونتانا: لا. التجربة الوحيدة في علاقتي بالرمل في إطار عملي. كانت حين تعاملت مع رمال الشواطئ؛ حتى قبل زيارتي الأولى إلى أبوظبي. علمتُ أنني مقدّمٌ على العمل بمواد فريدة تنتمي إلى المكان وتمثّل خصوصيته.

أردتُ أن أنجز شيئاً يقابل ما يحدث هنا من تطوّر في الحياة والعمران. ويخالف مقولة أن المكان يمثّل أفقاً لناطحات السحاب فحسب. أردتُ أن أنجز عملاً يعكس روح وجوهر المكان. عملاً يحكي بدايات الزمن هنا. وفي الوقت نفسه يحاكي الخلود والأبد.

إنها الصحراء. وسؤالِي كفنان صوت: "ما هو الصوت الذي للصحراء. ولم يحدث أن سمعناه من قبل؟"

ليسا بالشغاف: يبدو أن الصوت الذي خدّثه الصحراء يشبه إلى حد بعيد صوت الماء؟

الفنان بيل فونتانا: إنه يشبه صوت البحر. نعم.

ليسا بالشغاف: هذه الفكرة حول التناقض بين الطبيعة والعمران تشغل مساحة كبيرة من اهتمامك وأعمالك.

الفنان بيل فونتانا: هذا صحيح. لكن ما يهمني فعلاً هو إلغاء هذا التمييز؛ لأنه بالنسبة إلي هذا التمييز مصطنع. كل ما هو كائن هو طبيعي. وكل ما ينتج عن ذلك من مسقيّات مثل "الطبيعة" و"العمران" ماهو إلا نتاج العقل الطبيعي.

ليسا بالشغاف: أنت تتكلم كما الفلاسفة!

الفنان بيل فونتانا: في الحقيقة. لقد كانت الفلسفة إحدى المواد الرئيسة التي درستّها.

ليسا بالشغاف: هل تخطط للمقاربة بين عمليك "أصداء الصحراء" و"الصوت الأبيض: للشهد البحري الحضري" الذي قمت بتسجيله على شاطئ تشيسيل في المملكة المتحدة؟

الفنان بيل فونتانا: إن السبب الذي يدفعني إلى المقاربة بين العمليين يكمن في أنّ للصحراء صوتها الشبيه بصوت البحر. جذبني فكرة المقاربة بين صورة الصحراء التي لها أصوات تشبه أصوات البحر. وصورة البحر الذي له أصوات كأنها أصوات الصحراء.

ليسا بالشغاف: يصنّف عملك على أنه من نتاج البيئة الثقافية الغربية. كيف يمكن أن تنجز عملاً ينتمي إلى بيئة ثقافية غير غربية؟ وهل هناك في الحقيقة أية فوارق بينهما؟

الفنان بيل فونتانا:التجربة التي عشتها في كيوتو. في تلك البيئة. مشهدية الحدائق والجبال. كانت تجربةٌ بصريةٌ جعلتني أعيش حالة الإندهاش بتلاشي المسافات. لاحقاً. أنجزت مشروعاً فنياً في سيدني في العام 1988 أسميته "رؤى صوتية" مستكشفاً إمكانيات الاستماع والرؤية في مشهدية سيدني الرائعة.

في العام 1994. عملت على مشروع "فوس النصر". كان هناك بُعدان للعمل. الأول دورة الحياة للبحر من شاطئ النورماندي. والتي تمتّ خلال الممرات الداخلية. على قمة قوس النصر. هناك شرفة للمشاهدة. وضعت هناك في الأعلى عملاً آخر يمثّل الأصوات التي تنبثق من المشهدية الصوتية لمدينة باريس. أعطتني وزارة الثقافة والبلدية الإذن لوضع المايكروفونات في أي مكان أختاره في المدينة. لذلك حاولت الاستفادة القصوى من الفرصة. واحدٌ من أكثر الأماكن فرداًة من بين الأماكن التي وضعت فيها المايكروفونات كان أعلى الموناليزا. وعليك تذكّر أن هذا المشروع كان في العام 1994. لهذا. كان لا بدّ لي من نقل الصوت عبر خط الهاتف. حيث وصلته إلى علية مخفية خلف اللوحة. رغم وجود كل أشكال الحماية الضرورية للوحة نفسها. مجرد تجربة التجول عبر أروقة متحف اللوفر المهجورة نتيجة إغلاقها أمام الجمهور. كانت تجربة لا تُنسى.

ليسا بالشغاف: كيف نتاح لك كل هذه الحرية للاكتشاف؟

الفنان بيل فونتانا: لقد أنجزت مشاريعي الفنية وأعمالِي في الكثير من الأماكن. تعود الحرية المعطاة لي إلى تاريخي ومصادقيتي.

ليسا بالشغاف: دعنا نتحدث عن عملك "أصداء الصحراء". قبل مجيئك إلى أبوظبي كنت تعلم أنك ستعمل على الصحراء كموضوع. أليس كذلك؟

الفنان بيل فونتانا: لقد قمت بالكثير من البحث. كنت أعلم أن هناك شيئاً حتمياً وأساسياً. يتعلق بحقيقة أن لدى الصحراء صوتها الخفي الخاص بها. الذي يحكي سيرة البدايات. بدايات الزمن.

من أهم الموضوعات التي تثير اهتمامي المشاريع والأعمال الصوتية التي تسجّل الأصوات الحية. وقد أردت منذ البداية أن أوضع عملي في مكان عام متاح لجمهور أبوظبي. ولكن أعتقد أن الوقت ما زال مبكراً لفعل ذلك. ربما في المستقبل قد أتمكن من إنجاز منحوتتي الصوتية ونقلها إلى مكان عام ينبض بالحركة والحياة. هناك بعد روحي حقيقي في الصوت. أنا أوّمن بأن هذا البُعد قادراً على إلغاء الحواجز بين البشر. بالنسبة إلي. صوت الرمال يحمل شيئاً من روح المكان نفسه.

ليسا بالشغاف: بعد أن يولد العمل الفني. هل هناك حياة له بعد عرضه الأولي؟

الفنان بيل فونتانا: فلننظر إلى الأمر على النحو التالي: المؤلف الموسيقي يكتب لحنه. إن الأمر أشبه بمعادلة تقوم على مجموعة من العلاقات ويمكن إعادة بنائها في أيّ وقت. نعم. أنا أنجزت هذه المشاريع بواسطة تسجيلات قمت بها في حينه. ولكنني أستطيع استعادتها وبث الروح فيها في أيّ وقت أريده. وكما أريد. في نهاية المطاف. كل مفهوم من المفاهيم التي أنجزت مشاريعي الفنية ومنحوتاتي الصوتية الحية تبعاً لها. يصلح لكل زمان. كما يتم عزف القطعة الموسيقية مراراً وتكراراً. ولكن ذلك ما لم أفعله حتى الآن. ربما يجب علي أن أكون ميتاً.

ليسا بالشغاف: دعنا نقيم مقارنةً بين الغاليري وقاعة العرض من جهة والمكان العام من جهة أخرى. هل تفضّل العرض في قاعة كما في حالة عملك الحصري بتكليف من مهرجان أبوظبي أم تفضّل العرض في مكان عام؟

الفنان بيل فونتانا: لكلّ من الحالين صفاته وحسناته. تتيح قاعة العرض تجربة مكثفة غامرة للمرء بين أربعة جدران. بينما في المكّان العام. (وأنا لدي ميلّ لجماليات العمارة وصروحها المعمارية). ما هو مهمّ حقاً استخدام الصوت كأداة لتفكيك التصوّر المسبق لحالة المعمار.

ليسا بالشغاف: قلت إنه مع عملك على "أصداء الصحراء". علمت أنك لا بدّ ستذهب إلى الصحراء. كيف تعرف أنك في لحظةٍ ما قد وجدت المكان الذي يتيح لك العمل فيه؟

الفنان بيل فونتانا: على سبيل المثال. تمت دعوتي لإجاز مشروع رافعة فينيستون في غلاسكو. بإسكتلندا. أنا أعشق المعمار الضخم. وهذا ما جعلني أقع في غرام هذه الرافعة على الفور. وانتهى بي الأمر ناقلاً للشهد بواسطة كاميرا تدور في أسفل الرافعة. وصولاً إلى أعلى مدخل قاعة غلاسكو للفن المعاصر.

ليسا بالشغاف: في السنين الحاضرة. بدأت تدخل التجربة البصرية في أعمالك الفنية.

الفنان بيل فونتانا:بدأت تجربتي العملية كفنان متفرغ رسمياً منذ العام 1968. أي ما يقارب الـ 45 عاماً إلى الآن. بدأت العمل مع المنحوتات الصوتية بدون العناصر البصرية. باستثناء السياق المادي للأعمال الفنية. لمدة طويلة من الزمن. اعتقدت أن جميع الأصوات التي عملت عليها كانت مستمدة من البيئات أكانت "طبيعية" أم "حضرية". ومثّلت تجربة تفاعل حقيقية وواقعية. فكان كل منها بالتالي يرتبط بشيء من الحالة المشهدية أو البصرية. تخلق الأصوات مشهديتها الداخلية ورؤاها الخاصة بها.

بدأت إضافة الفيديو لأن التسجيلات الصوتية كانت تتطلب تفصيلاً مشهدياً جمالياً ملازماً. وغالباً. يخطر لي أن أضع أجهزة التسجيل من ميكروفونات وأجهزة استشعار. في أماكن متعددة. وما إن أنتهي من فعل ذلك. كنت أضطر لقضاء الوقت في الإنصات والانتظار. ولكي أشغل نفسي. بدأت بإحضار كاميرا الفيديو لأوثّق تجربتي بالصورة. وأسجّل يومياتي في العمل. بدا ذلك كأنه امتداد طبيعي لعملي. وهنا بدأت أميل أكثر إلى تسمية أعمالِي "رؤى صوتية". وهذا ينبع أيضاً من اهتمامي باكتشاف فكرة الاستماع بقدر ما يمكن أن نشاهده.

ليسا بالشغاف: طوال هذه الـ 45 عاماً. كيف تطوّر فن الصوت؟ هل ترى نفسك جزءاً من مجتمع إبداعِي معين اليوم؟

الفنان بيل فونتانا: بالتأكيد هناك مجتمع قد نشأ وتكوّن. وخديداً نتيجة التطور الحاصل في التكنولوجيا. لقد بات من السهل فعل ما أفعله. لذا. أجل. هناك الكثيرون الذين يطلقون على أنفسهم لقب "فنان الصوت".

أعتقد أن ما يميّزني عن الكثيرين من الناس. المقياس الذي أعمل عليه. وأيضاً الاستفادة من الأصوات الحية والآن الفيديوهات الحية أحياناً. عنصر الوقت الحي الحقيقي مهم جداً بالنسبة إلي.

ليسا بالشغاف: لماذا؟

الفنان بيل فونتانا: لأنّ اللحظة التي تعمل فيها. وتستمع إلى الأصوات التي تقولها. لن تحدث مجدداً أبداً. كل لحظة مهمة. وإذا قلنا إنّ اللحظة ليست مهمة. أن اللحظة ليست إلا ضجيجاً. أو ببساطة هي غير مهمة. بطريقة ما. أنت تشير إلى أن الكون غير مكتمل.

ليسا بالشغاف: ويقوم الأول بإلغاء وجود الثاني بواسطة هذا الاعتقاد؟

الفنان بيل فونتانا: تماماً.

ليسا بالشغاف: هل من الممكن أن نذهب إلى ما هو أبعد من الصوت والمشهد لاكتشاف عناصر حسية أخرى في عملك؟

الفنان بيل فونتانا: حاسة اللمس قد تكون الخطوة القادمة. أعتقد. فقط لأن الصوت وانتقاله أمران يتعلقان باللمس.

ليسا بالشغاف: هل تستطيع أن خدّثنا عن "الذاكرة الصوتية" التي يمكن لنا سماعها في العمل الفني كمنحوتة صوتية؟

الفنان بيل فونتانا: فلنأخذ مثلاً . العمل الذي أنجزته لمتحف كولومبيا للفن في كولونيا. بألمانيا. كان مشروعاً غير عادي. حيث كان يركّز على الذاكرة الصوتية. هناك حيث جُد موقع أطلال الكنيسة المقصوفة والتي تقع على أطلال موقع أثري روماني قديم. كان هناك هيكل خشبي لحماية الموقع. سكنته أسراب مؤلفة من طير الحمام. في النهاية تم إزالة الهيكل وبناء المتحف في الموضع ذاته. وقد طلب متّي توثيق صوت الحمام وإعادة إحياء حضور الصوت نفسه في أرجاء المتحف.

مع أجراس المعبد في كيوتو. صحراء أبوظبي. وحتى شاطئ تشيسيل في المملكة المتحدة. كان التعامل مع الظاهرة الصوتية. إنها حقيقة كوننا نتعامل مع حس الأبدية والخلود. وبالتالي مع الشعور بذاكرة صوتية. التعامل مع هكذا أمر لا يمكن أن يحدّه قياس.

ليسا بالشغاف: العمل على جماليات الأصوات يحمل في أحد أبعاده العلاقة بالتاريخ والوجود. هل ترى دوراً لك في ما هو أبعد من الفن نفسه. كمؤرّخ أو مؤثّق ربما؟

الفنان بيل فونتانا: أعتقد أنني لو فعلت. لما كنتُ اعترفُ بذلك.

ليسا بالشغاف: هل يهتّك ما يفكرّ به جمهورك؟

الفنان بيل فونتانا: الامر الهام بالنسبة إلي أن يشعروا بشيء ما. هم أحرار بأن يشعروا كما يشاؤون. طبعاً. أنا لن أخبرهم بما يجب عليهم أن يشعروا به. لكنني لن أسعى أيضاً لإجّاز أعمال فنية تتلاعب بمشاعرهم. أعتقد أن التجربة في نهاية المطاف تسمح لهم باكتشاف شيء ما يتعلق بهم هم أنفسهم.

الصفحات السابقة: مسجد الشيخ زايد الكبير، أبوظبي

الطريق إلى أبوظبي

ليسا بالشغار تحاور الفنان بيل فونتانا حول
رحلته إلى قلب الإمارات العربية المتحدة،
وعمله الأول في العالم العربي بتكليف حصري
من مهرجان أبوظبي





بينما كنّا نَجْزِ تسجيلي الصوتي الرائع هذا، قمت بتصوير فيديو بتقنية عالية الوضوح، وصوّرت لِقْطَاتٍ مجهريةً لجزيئات الرمال وهي تطفو على السطح. كان المشهد مثبِّراً للإهتمام حقاً. لأن المشاهد الحقيقية التي صوّرتها كانت لمساحات صغيرة نسبياً من سطح الرمال. ولكن عندما عرضتها على مساحات أوسع، أصبحت مشهديةً سحريةً حافلة بالطاقة والتفصيل الخاص بجزيئات الرمال المتحركة.

وكانت فكرتي بعد إنجاز هذا التسجيل الأولي أن أعود مجدداً لإنجاز العمل الفني الحقيقي "أصداء الصحراء" بفرض عرضه أمام الجمهور في هذا المعرض. كانت خطتي أن أحضر آلة تسجيل محمولة مؤلفة من ثماني قنوات. مستقبلة لإشارات متواصلة من ثمانية مجسات مدفونة، بالتزامن مع تصوير لقطات مجهرية بواسطة أربع كاميرات.

جربة العودة مجدداً إلى الصحراء في يناير المنصرم. كان لها أثرٌ كبير أسهم في إحداث التغيير الجذري في مسار مهنتي. حيث كانت مدة إقامتي هذه المرة أطول بكثير مما كانت عليه في شهر أكتوبر. الأمر الذي أتاح لي فرصة تجريب عناصر الوقت، الضوء وحركة الرياح طوال يومين كاملين، وأثر ذلك في عملية تسجيل الصوت وتصوير الفيديو.

تغير الصوت تماماً مع هبوب الرياح. بينما كانت اللقطات الجوية لجزيئات الرمال في حالة الانثيال والحركة. تثير الدهشة حقاً. وتشكل مشاهدات طبيعية ساحرة لا نهائية.

دفعتنی تجربتی کفنان طوال 45 عاما. للاهتمام بالقدوم إلى بيئة الصحراء. وعندما وصلت قادتني غريزتي لاستكشاف الأصوات الداخلية الكامنة في قلب الرمل. المادة الرقمية للفيديو. والت. بدأتها منذ عمل علي. "أصداء صامتة"

في كيوتو العام 2008، لا تزال حديثة بالنسبة إلي. مشهدة جزيئات الرمال المتحركة. الأهمني لأصل مستوياتي جديدة في استخدام هذه التقنية. واستكشف طاقاتها الخجوة في مشاريعي المستقبلية. بينما أستعمل الآن أربع كاميرات للتصوير المجهرى في وقت واحد. ربما سيكون باستطاعتي حينها استخدام النانات من الكاميرات لالتقاط اللحظة النابضة بمشهديات لا يمكن تفويتها.

لقد كان لعمل "أصداء الصحراء" الأثر الجذري في تغييرى تمام كفنان. عاطفياً وذهنياً. لاحقاً. لا بدّ لي من استكمال عملي الفني هنا. عبر العودة مراراً وتكراراً إلى الصحراء. لأراقب كما في حالات المنحوتات الصوتية الأخرى التي أخرجتها حول العالم. أهمية وجدوى الوقت الفعلى. سأسعى في المرة القادمة كي أؤدن شبكة مجسات في الصحراء وأعمل من خلالها على نقل مباشر للأصوات لبثها للجمهور في ساحة أو مكان عام. وبمجرد تركيب هذه الشبكة يمكن نقل الأصوات الكامنة إلى أي مكان حول العالم. كما حدث مع كثير من منحوتاتي الصوتية الأخرى.

“أصداء الصحراء” بأصواتها الأقرب إلى أصوات البحر هي في الحقيقة متجاورة كمنقوشة صوتية في المعرض “رؤى صوتية” مع العمل الفني الآخر “الصوت الأصيل” الذي يوثق البيئة الصوتية للبحرارة الصحاوية على شاطئ إنكلترا. حيث أمواج البحر وارتطامها بحجارة الصوان على الشاطئ “شاطئ تشبيل” تصدر الصوت ذاته الذي تصدره رمال الصحراء. كل ذلك يتجاوز في المعرض. متيحاً للجمهور من الزائرين. رحلة بين بينتي الصحراء والبحر ومشاهداتها. ما يتيح لهم إكنايات التخيل

عملا التكليف الحصري للذات قمت بإلجأهما لهذا المعرض "أصداء الصحراء" من بيئة الصحراء الإماراتية في المساحة التاسعة في امتداد إمارة أبوظبي. و"الأصوات الموازية" جسر الشيخ زايد. هذان العملان أظهرتا لي قطبين ضيّبين لم يخطر ببالي أن أكتشفهما أو أكشف عنهما: الأول يرتبط بعنصر الأديبة واللا نهائية. والصوت الداخلي للصحراء. أما الثاني فيعكس التطور العمراني لمدينة يبرز فيها معلمٌ جديد من تصميم العمارة العالمية زها حديد. يرتفع كعلامة ثبات وحياة. أو آلة عزف موسيقى أدي حي.

قد يذهب البعض إلى الاعتقاد بأن هذين العاملين يحملان في جوهرهما التناقض. التناقض المتمثل في مقارنة الطبيعة البدائية الأزلية والشهيدة الطبيعية البكر من جهة. والمعمار الحضري الحديث. من وجهة نظر. أو الأصح من وجهة سمعي وإنصاتي. اعتقد أنَّ الفاسم المشترك بينهما خفيٌّ وغير مسموع أو مكتشف وأغنى هنا جماليات الصوت. ما يوحد بينهما ماهية مقارنتي لهما مستنداً إلى الخبرة الطويلة التي تمتد طوال 45 عاماً. محاولاً كفنان تأكيد كونهما عنصرين صوتيين موسيقيين ينبغي الإنصات لما يقولانه.

وأنا كمؤلف موسيقي وفنان. اعتبر أن الموسيقى حالة ذهنية. طريقة لفهم العالم. إنها آلية لاكتشاف الأنماط والتراكيب والبنية الكائنة في كل حي. كما في عوالم الصوت. في كل لحظة ومكان. هذان العملان بتكليف حصري من مهرجان أبوظبي. والمتعلقان بالصعراء في أبوظبي وجسر الشيخ زايد. يكشفان عوالم من الأصوات الرائقة. والأصداق الهامسة. في احتفالية غير مسموعة ولن تكون مسموعة إلا في مساحة الإدراك الذهني لجمالياتها في رحلة استكشاف واكتشاف ذاتي وشخصي.

فأدما إلى أبوظبي للمرة الأولى. كنت أعلم أنني واجدٌ جمالياتٍ صوتية لا نهائية. تماماً كما وجدت مثيلاً لها في أجراس المعبد البوذي في حالاتها الصامتة.

أو في الشاطئ الصواني في إنكلترا. لقد استغرقتني التفكير في عالم الصحراء ومهاجرة الأصوات الكامنة فيها أسابيع عدة. كما تطبني ذلك إجراء الدراسات الجيولوجية المعمّقة حول الكتيان الرملية غير الثابتة.

خُت سطح الكُثبان الرملية المتحولة وغير الثابتة. يكمن كَوْنُ من جسيمات الرمال التي تتفاعل فيما بينها بشكل حي. تنزلق فوق بعضها في حركة دائمة. في زيارتي الأولى إلى الصحراء في شهر أكتوبر المنصرم، فندت في الكُثبان الرملية. خُت الطبقة الظاهرة من الرمال التي استشعار للذبذبات شديدي الحساسية. (نطلق عليهما مسمى السُرعات). بالنسبة للمواقف على السطح، يَدُو الصحراء كأنها في حالة ثبات. وما أُبْعِدني حقاً أنني لاحظت وميضاً في آلة قياس مستويات الصوت. وكان أمراً مفاجئاً حقاً. ما دعاني للقلق حقاً لاعتقادي أنه هنا خِلل ما في جسيماتي الصوتية. وعندما وضعت سقاعات الأذن. سمعت أصواتاً متلاحقة تنبئ أصوات الأمواج على الشاطئ. لقد كانت لحظة استثنائية حقاً. أدركت فيها صحة ما تَقَنّنه سابقاً من أفكار مبدعة حول الصحراء. وليس هذا فحسب. بل أدركت أيضاً أن ما من أحد سبق له أن سمع ما يسمعه أنا هنا من أصوات. في تلك اللحظة. بدا كل شيء في نظري ساحراً. كأنني في لحظة كشف عقاً هو كائن في هذا المكان منذ الأزل. منذ التشكل الأول.

هذا الاكتشاف كان بالنسبة لي. وعلى المستوى الشخصي، مبهجاً جداً. وبكل تواضع، لأنه كان أكثر من مجرد تسجيل صوتي جديد أقوم به، بل كان تمهياً مع ظاهرة طبيعية خالدةٍ بشرّفتني بصدق أن أكون الفنان الذي يكشف عن جمالها الكامنة.

صدر الإذن لي بالتسجيل في الموقع. إلا أنه سمح لي بإجازة التسجيلات التي أردتها من على موقع على الأرض لا على الجسر نفسه.

لقد عملت على إنجاز منحوتاتي الصوتية لأهم الجسور المعروفة حول العالم كما جسر الألفية في لندن، وجسر غولدن غيت وجسر بروكلين. أما جربة أن أقارب الصورة الصوتية لجسر الشيخ زايد من أسفل، فأمر غاية في الروعة والمخيلة والاختلاف. لقد وجدت موقعا رائعا حيث استطعت أن أسجل مباشرة الأصوات الكامنة تحت عقدة التمدد وبالقرب من الكتلة المعدنية الصلبة المتصلة للصدمات، وكان بإمكانني أن أقوم بالتسجيل عبر أربع قنوات تسجيل. مع زوجين من المايكروفونات اللذين دسستهما في جوف الفراغ الذي يصدر الرنين، تحت عقدة التمدد تماما. وبالقرب من هذين المايكروفونين، وضعت آلتى استشعار ذات حساسية عالية على وصلات الفولاذ. ونتج عن كل ذلك منظومة صوتية موسيقية إيقاعية، يمكن أن تعيش جربة الاستماع إليها والاستمتاع بها في صالة العرض. إننى لأمّل أن أزو أبوظبى في المستقبل، لتتاح لي ملاحظة واستكشاف افق أوسع للعمل على إنجاز المنحوتات الصوتية على مثل هذا الصرح المعماري الرائع. أعنى جسر الشيخ زايد في أبوظبى.

وإعمال الذاكرة. في مساحة مقارنة العالمين الصوتيين اللذين يحقزان لدى الزائر مشاهدات الحركة الحية للأمواج في البحر. كما للكثبان الرملية وجزيئاتها المتحركة.

المنحوتة الصوتية "أصداء الصحراء" في هذا المعرض هي عمل فني مبهّر ومدهش. ثماني قنوات صوت لتسجيلات أصداء الصحراء تم إلخاؤها بواسطة ثمانية آلات استشعار فائقة الحساسية "مجسات". يتم بثها عبر ثمانية مكبرات للصوت. ثلاثة من جدران صالة العرض ستستوعب لشاشات عرض فيديو كبيرة الحجم. بقياس الجدار نفسه. يتم بواسطتها عرض مشاهد مجهرية لجزيئات الرمال في الصحراء.

ثلاثة من أربعة جدران في معرض سوف يكون الجدار حجم التوقعات فيديو وجهات النظر الجزئي، أي السير في الرمال.

إثر عودتي إلى مدينة أبوظبي بعد يومين قضيتهما في الصحراء. ذهبتُ مباشرةً إلى موقع جسر الشيخ زايد في اليوم التالي. على الرغم من أنه لم يكن قد

فوق: جسر الشيخ زايد في الليل، أبوظبي. © فيليب لانغ/ شاترستوك

الأصوات الكامنة في الصحراء، والموسيقى الكامنة في جسر

يستحضر بيل فونتانا روحية الإبداع والابتكار الذي
يقوم عليه مهرجان أبوظبي، ويسهم في تعزيزه عبر
أعمال التكليف الحصري، في البداية كان التكليف
بإنجاز عمل واحد، لكن العمل ارتبط بأفاق
جماليات الأصوات في المكان الإماراتي، ما استدعى
الجهد لإنجاز العمل الفني الرديف



عرض عديدة. سيتم عرض المشاهد فيها عبر شاشات عدة وباستخدام نظام مكبر للصوت متعدد القنوات. وبفضل جميع الأصوات والمشاهد التي سنحصل عليها من البث الحي لمشروع "الرؤى الصوتية لبرج إيفل". لن ينحصر اختيار هذه التجربة في باريس فقط. بل سيصبح بإمكاننا عرضها في أي مكان آخر في العالم. (باريس. أكتوبر 2012)

أما الخطوة الكبيرة التي مهدت الطريق أمامي لتحقيق هذا المشروع. فقد جاءت من القائمين على مهرجان الخريف. حيث أتاحوا لي فرصة الوصول المطلق إلى جميع النقاط والمواقع السرية والساحرة لبرج إيفل.

وقد تم تصوير المشهدين اللذين جرى بثهما خلال المعرض من نقطة القمة ونقطة القاع لنظام أسلاك المصعد الأصلي. وذلك بالانتقال عميقاً من القبو إلى أعلى بكرة عملاقة موجودة في الطابق الثاني من برج إيفل. وهي أعلى نقطة تصل إليها رحلة المصاعد الأصلية.

أما المشاهد الجهرية فقد تم تثبيتها بالقرب من الأسلاك بدءاً من مصيدها في القبو متجهين أفقياً وعلى نقطة القمة. مع متابعة الحركة صعوداً وهبوطاً. والأصوات التي جرى رصدها صادرة عن أجهزة الاستشعار المثبتة على البكرات والبنى. ويتم عرض كلا المشهدين في آنٍ واحد خلق نوع من الهبوط المجازي للبرج. وذلك من خلال الخطوط المتحركة أفقياً من تحت الخطوط المتحركة عمودياً.

لا يزال هذا المشروع الفني قيد الإجاز. ولكن الدراسات الصوتية والبصرية المعروضة هنا هي من بين سلسلة كبيرة ومتنوعة من العروض التي قمت بإبداعها على مدى العامين الماضيين. وآمل في المستقبل القريب أن أتمكن من تأمين التمويل الضروري لإتمام النحوتة الصوتية "الرؤى الصوتية لبرج إيفل" من خلال العمل "المنحوتة" التفاعلية الحية من البرج نفسه.

الصفحة السابقة والمقابلة: برج إيفل. © إيبستوك فوتو / أرياد بينديك / ريساماي. فوق: مشهد وأصوات القضبان الفولاذية لمصعد برج إيفل. بما تلعبه من دور فاعل في تشكيل المنحوتة الصوتية للبرج من أعمال بيل فونتانا

قمت بإجاز العديد من المنحوتات الصوتية لأبنية شهيرة في مختلف أنحاء العالم. ومنها جسر "غولدن غيت" وجسر الألفية وجسر "بروكلين" وجسر ميناء سيدني. فضلاً عن رافعة "فينيستون" الشهيرة في غلاسكو و"مصادم هادرون الكبير" التابع لـ "المركز الأوروبي للأبحاث النووية". وتطلب إجاز جميع هذه المشاريع الفنية إنشاء شبكات للبث المباشر تحتوي على ميكروفونات ومجسات وأجهزة استشعار مدمجة. تم تثبيتها على هذه المباني للكشف عن إيقاعاتها الموسيقية التفاعلية الكامنة.

قمت بزيارة العاصمة باريس مرات عدة خلال الفترة ما بين العامين 2012 و 2013. وذلك من أجل إجاز المنحوتة الصوتية التي كلفت بإجازها لصالح متحف الفن المعاصر في مدينة نيم. وعن طريق الصدفة التقيت بجوزفين ماركويتز. إحدى الدراء الفنيين لمهرجان الخريف في باريس. حظينا حينها بلقاء رائع واقترحت عليها القيام بمشروع تصميم منحوتة صوتية وبصرية لبرج إيفل. وعليه. قمت بطرح هذا المفهوم:

الهدف الرئيسي الذي يقف وراء جميع هذه المنحوتات الصوتية. بالإضافة إلى الاستخدام الواسع النطاق لشبكات الاستماع الصوتية عبر البث المباشر بواسطة أجهزة الاستشعار والمجسات. والكاميرات المثبتة على مشاهد معينة لرصد حالة صوتية فريدة من نوعها. ينصب في الكشف عن حالة التميز التي تتحلى بها طاقة الذبذبة في المبنى.

سيتضمن مشروعي المقترح في برج إيفل القيام بتصميم وتثبيت شبكة أجهزة الاستشعار ذات البث المباشر في مختلف أنحاء المبنى. وذلك من أجل الكشف عن صوت الموسيقى الكامنة في البرج. كما سيتم تثبيت كاميرات للبث المباشر في العديد من المواقع. والتي ستعكس الرابطة الحميمة ما بين حالة التناغم الصوتي الكامن للبرج. والعرض البطيء للمشاهد على غرار مقطع الفيديو الخاص برافعة "فينيستون" الشهيرة. وذلك للكشف عن كيفية هيكلة وإعادة هيكلة البنية الهندسية للبرج.

هذا وسيتم بث الأصوات والمشاهد مباشرةً من برج إيفل إلى موقع أو مواقع

دراسات حول المشهديات والصوتيات الخاصة بـ”الرؤى الصوتية لبرج إيفل“

بيل فونتانا يكشف مسار البحث الذي يسعى
من خلاله لإبداع منحوتة صوتية خاصة بأكثر
المعالم الحضارية شهرةً في فرنسا، برج إيفل



كنت مهتماً جداً بمفهوم رؤية الأصوات بحد ذاتها. وإبداع رؤية خاصة وعميقة لها من الداخل. تنبع من كونها تعيش في عوالم تضح بالحياة.

لوحة مفاتيح تعزف أحياناً مذهلة. قررت حينها أنه المكان المناسب لتثبيت الكاميرا. ومباشرةً قمت بتثبيت كاميرا للبت المباشر ترصد الجانب السفلي لفاصل التمدد هذا.

أما العمل الفني النهائي "المشاهد الصوتية لجسر غولدن غيت" فقد تم تثبيته في قلعة تاريخية تعود لزمان الحرب الأهلية تقع تحت الجسر من جهة سان فرانسيسكو يطلق عليها اسم "قورت بوينت". وبقي يعرض هناك لمدة ستة أشهر.

وجاءت هذه المنحوتة الصوتية حصيلة استخدام 16 قناة صوتية للبت المباشر بما فيها ميكروفون واحد تم تثبيته في موقع الكاميرا. وهو ما خلق انطباعاً بأن إيقاع الظلال المارة يسير بوتيرة متناغمة مع الصوت. أن الصوت انتشر ليتجاوز ما وراء الإطار البصري للمشاهد.

وانطلاقاً من طبيعة بنية جسر "غولدن غيت" التي تعانق مياه البحر. فإنه ينبض بالحياة من خلال الطاقة العالية الكامنة في حركة المرور وفي الظروف الجوية المحيطة. كما أنه ينتصب حامياً ومدافعاً عن المدينة عند مدخل خليج سان فرانسيسكو. ومن وجهة نظري. فإن البت المباشر لمشاهد الكاميرا يجسد الطاقة الطبيعية لهذا البناء. ولو كان للجسر دماغ. لأظهرت الكاميرا مدى قوة انتقال السيالات العصبية فيه.

بلغ جسر "غولدن غيت" عامه الـ 75 في سنة 2012. ووجهت لي دعوة خاصة لإجاز منحوتة صوتية للاحتفال بهذه المناسبة. وذلك على غرار ما قمت به في العام 1987 عندما تخطى الجسر عامه الـ 50.

أطلق على المشروع الفني الذي قمت بإجازه في العام 1987 "رحلة المنحوتات الصوتية عبر جسر غولدن غيت". والذي شكل في وقته ثنائياً موسيقياً رائعاً جمع ما بين جسر "غولدن غيت" ومحمية جزر "فارالون" الوطنية للحياة البرية. حيث قمت خلال هذا العمل بتثبيت شبكة مؤلفة من ثمانية ميكروفونات للبت المباشر في مختلف أنحاء جسر "غولدن غيت". وستة ميكروفونات للبت المباشر على بعد 32 ميلاً بحرياً في عمق البحر فوق جزيرة "فارالون". إلى الغرب مباشرةً من جسر "غولدن غيت". والتي تعد محمية طبيعية للطيور البحرية. حيث تم نقل أجواء وعوالم هذه المنحوتة الصوتية الطبيعية وبثها إلى متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث.

بعد الانتهاء من هذا المشروع الفني أصبح جسر "غولدن غيت" مادة فنية مستنفذة بالنسبة لي. ولم أرغب في تكرار هذه التجربة الفريدة التي قمت بها في العام 1987. كما أنني لم ألتقط أية صورة أو مقطع فيديو في إطار هذا العمل الفني. شأنه شأن جميع مشاريعي الفنية التي قمت بإجازها قبل العام 2008. عادة ما تقوم المنحوتات الصوتية على إبداع أصوات نقية وطبيعية كوسيلة نحتية لاستعراض الوجود الكامن للنساء المعماري والفراغ. كما أنني كنت مهتماً جداً بمفهوم رؤية الأصوات بحد ذاتها. وإبداع رؤية خاصة وعميقة لها من الداخل. تنبع من كونها تعيش في عوالم تضح بالحياة.

يعد جسر "غولدن غيت" رمزاً حضارياً معمارياً أميركياً متميزاً وعظيماً. ويحظى بظهور مرئي طاغ في الأفلام والصور الفوتوغرافية. أما فكرة مشروعني الفني الجديد فترتكز على إعادة تجربة فنية خضتها من قبل. وتقوم على تثبيت شبكة مكونة من 16 ميكروفونا وأجهزة استشعار للبت المباشر في مختلف أنحاء جسر "غولدن غيت". والتي تقوم برصد عدة قنوات صوتية في إطار الزمن الحقيقي. نابعة عن الإيقاعات المتضاربة لمبنى الجسر. والمتداخلة مع أصوات بوق الجسر الذي يصدح عند قدوم الضباب. بالإضافة إلى أنني رغبت في رصد مشهد حي ورائم غير شائع بين العامة. لا يعكس مفهوم الرومانسية أو الجمال. وإنما يقوم على تجسيد الطاقة البدائية للجسر ككائن حي.

قضيت أشهراً من العمل مع فريق العمل الفني ومهندسي الجسر. وذلك من أجل تحديد الخيارات المتاحة أمامي والمواقع المناسبة لتثبيت الميكروفونات والكاميرات. وأذكر أننا كنا في أحد الأيام نعمل على الرصيف المواجه للجهة الغربية تحت البرج الجنوبي. حيث تتوزع على طول الطريق الذي يمر تحت هذا البرج فواصل تمدد مصنوعة من الفولاذ. والتي تصدر أصواتاً متميزة ومتراتية "كا ثونك كا ثونك" عند مرور السيارات من فوقها. ورغبت حينها بتثبيت ميكروفون تحت فاصل التمدد هذا. فشرع مهندس الجسر بفتح غطاء غرفة تفتيش تقع على جانب الطريق بالقرب من فاصل التمدد المعني. ونزلت إلى الأسفل بواسطة سلم عمودي أقف على منصة تطل على مشاهد تخطف الأبواب لباطن الجسر ورصيفه الجنوبي. وبالنظر نحو الشرق عبر الجانب السفلي من الجسر وجدت منصة ضيقة تمر مباشرةً تحت فاصل التمدد. والتي كانت ترقص على إيقاع ظلال السيارات العابرة من فوقها. وكأنها

الصفحة السابقة: جسر غولدن غايت. © إيستوك فوتو/35007
الصفحة المقابلة: جسر غولدن غايت من أسفل. يلتقط بيل فوتانا الظلال التي تشكلها العربات العابرة على الجسر. © بيل فوتانا

الرؤى الصوتية لجسر "غولدن غيت"

بيل فونتانا وتفاصيل انتمائه وارتباطه
العاطفي بالأيقونة المعمارية في مسقط رأسه،
سان فرانسيسكو

”الصوت الأبيض“

بقلم آن رينولدز

دوامات الضباب من زبد وماء

جثمت على صدري

تخنقني

في شارع أوستون

كأنها تمتمة جداول من سيارات وشاحنات

مفاوضة المسار

حيث ينتحب مزيجٌ من أصوات

صفارات إنذار، هديرُ المحرّكات

وشجراتٌ شاحبات تقنات روح المعدن والمطاط

تزفر الأوكسجين الملوّث

عندها، صوتٌ يتيم

يصدح طارئاً من البحر، هس، هاف، أووه

تترجع الكائنات

نبضٌ هامسٌ، يرتفع، يتسارع في خطوه

يرتطم على شاطئ تشيسيل ويتدفق

عبر مكبرات الصوت في أنحاء الرصيف

كما حافة لطحّة في وجه المدينة

حتى النهايات، ريحٌ تنتقع بالأوزون

تردد ذاكرة الزمان العابر

أغنيات المد والجزر

يئن الصوان والصخر في غرقٍ بطيء

النبض يخفّ، العضلات تتراخي

يحلّ مستكشفٌ جديدٌ في شوارع لندن





الصوت الأبيض – شاطئ تشيسيل

يشرح لنا بيل فونتانا خطوات أحد الأعمال المرتبط ارتباطاً وثيقاً بعمله الفني الجديد ”أصداء الصحراء“ بتكليف حصري من قبل مهرجان أبوظبي

خلقت منحوتة “الصوت الأبيض” الصوتية الحديثة خدياً من نوع جديد، وذلك عبر مداعبة الإحساس بالمكان والتحرر من الارتباطات المادية للمدينة.

حولت هذه المنحوتة الصوتية التي امتدت لثلاثة أسابيع البيئة الحضرية لأحد أكثر الطرق العامة تلوئاً في لندن إلى حاضنة للسريالية القادمة من شاطئ تشيسيل” في مدينة “دورست” بواسطة البث المباشر، حيث خلقت منحوتة “الصوت الأبيض” الصوتية الحديثة خدياً من نوع جديد، وذلك عبر مداعبة الإحساس بالمكان والتحرر من الارتباطات المادية للمدينة، وذلك على وقع إيقاعات أجواء المد والجزر البحري.

هذا وقد وجد المارة أنفسهم محاطين بأصوات الأمواج لدى اقترابهم من متحف “ويلكوم كولكشن” على امتداد طريق “يوستن”، التي كانت بُنيت لمشاهدها مباشرة على طول الطريق، وعلى الرغم من استمرار الاختناق المروري والتقدم البطيء للسيارات والحافلات والشاحنات، إلا أن ضجيج الحركات والأبواق انخفض بشكل كبير متأثراً بالمنظر البحرية الساحرة التي يتم بثها مباشرة، ويتمحور مغزى إيجاز هذا العمل الفني المميز لفونتانا حول قيمة تحليل الهوية البصرية لبيئة الياني، وشفافية تداخل “الصوت الأبيض” للكينونة المكانية، وهو ما يطرح مفهوماً جديداً للفراغ الذي نتحرك خلاله.

يتباطأ مرور الزمن بوتيرة مؤلمة أثناء الجلوس لانتظار انقضاء طوابير الازدحام المروري، لكن المشاهد البحرية الساحرة أثارت النشاط الطبيعي الذي انتقل نحو إحساس أعمق بالزمن، دورة مستمرة ومتواصلة على مدى آلاف السنين، ومن خلال بث الأصوات المنؤمة لنشاطي “تشيسيل” على امتداد طريق “يوستن” المزدحم، أثار مشروع “الصوت الأبيض” الفني العديد من التساؤلات حول مدى إدراكنا لمنظومة السكون والحركة في البيئة الحضرية والطبيعية على حد سواء.

تترامى أطراف شاطئ تشيسيل” الرائعة التي يتدثر بغطاء من الحصى على امتداد 18 ميلاً، تحده من جهة محمية ساحل “فليت”، ومن الجهة الأخرى تمتد حدوده على امتداد البحر الواسع، وتتميز حجارته التي تتألف غالبيتها من

الصوّان برتابة طولها، لدرجة أن أحد الصيادين أخبرنا بأنه قادر على تحديد مكانه أثناء السير ليلاً بتحسس حجم الحصى الذي تطؤه قدماه، كما أن النشاطي يعد جزءًا من الساحل الجوراسي الشهير، وأحد مواقع التراث العالمي المحددة من قبل منظمة اليونسكو، وقد تم عرض لقطات من فيلم تم تصويره للنشاطي في متحف “ويلكوم كولكشن” خلال مرحلة تشغيل الميكروفونات وأجهزة الاستشعار.

وبمناسبة إطلاق المنحوتة الصوتية “الصوت الأبيض” قال كين آرنولد، رئيس قسم البرامج العامة في متحف “ويلكوم كولكشن”: “يقوم بيل فونتانا بمزج أحاسيسنا المكانية والنفسية بكل براعة، فيمجرد إغلاقنا لأعيننا يستطيع بيل أن يحوّل أحد أكثر الطرق العامة ضجيجاً وتلوئاً في أوروبا إلى ساحة من المشاهد البحرية النابضة بالحياة، حيث ستمرر بلحظة من الخيال أثناء متابعتك لردود فعل الجمهور تجاه أمواج بحر المانش التي تنهاوى على طريق “يوستن” أمام متحف متحف “ويلكوم كولكشن”.

وظهرت أولى تجارب الاستكشاف التي قام بها بيل فونتانا لهذا النشاطي الرائع وهدير أصواته المميزة، من خلال ربطه بحوار سرمدي مع المتحف البحري الوطني في لندن، وتردد صدى أصوات نهر التايمز في أقبية مبنى “سومرست هاوس”.

تم عرض المنحوتة الصوتية “الصوت الأبيض”، وهي عبارة عن عرض لمشاهد شاطئية حضرية، برعاية متحف “ويلكوم كولكشن” في المملكة المتحدة، وبالتعاون مع كل من مجلس بلدية مدينة “كامدن”، وصالة “هانش أوف فينيسن” للفن المعاصر، ومركز أبحاث “سوشالي ريسبونسييف آرت آند ديزاين” للفنون.

الصفحة السابقة: شاطئ تشيسيل، دورست، المملكة المتحدة. © إيستوك فوتو/السيد توم-المملكة المتحدة. فوق: شاطئ تشيسيل. © بيل فونتانا. **الصفحة التالية:** واجهة مبنى ويلكوم ترست، مكتبة صور معهد ويلكوم، لندن.

تمّ تكليف في العام 1999 من قبل المتحف البحري الوطني في “غرينويتش” للقيام بتسجيل الأصوات الصادرة عن البحر في المنطقة المحيطة بالساحل البريطاني، وترك لي حرية اختيار المواقع التي أراها مناسبة، ومنذ ذلك الوقت أصبحت أسير حب شاطئ “تشيسيل” الواقع في منطقة “دورست”، لأنه عبارة عن تكوين جيولوجي فريد من نوعه ذي بيئة صوتية لا تقل تميزاً عن تكوينه، فنشاطي “تشيسيل” عبارة عن شبه جزيرة مصنوعة بالكامل من الحصى التي تترامى على امتداد 18 ميلاً، ويعرض 660 قدم، وبارتفاع 50 قدم، أما حركة الأمواج المتلاطمة على ضفافه والتي تخترق تشكيلات الحصى فإنها تصدر أصواتاً معقدة ومتداخلة، لقد ترددت على هذا الموقع لمرات عدة كي أقوم بتسجيل ورصد الأصوات ضمن مختلف أنواع الظروف الجوية وحالات المد والجزر المتغيرة، كما أنني قمت ببث سيمفونية هذه الأصوات مباشرة من هناك إلى المتحف البحري الوطني في العام 2000، وكان آخرها إلى المؤسسة الخيرية “ويلكوم ترست” في لندن خلال العام 2011، حيث قمت حينها بتثبيت شاشات العرض على واجهة مبنى “ويلكوم ترست”، الذي يطل على طريق “يوستن”، أحد أكثر الطرق ازدحاماً بحركة المرور في منطقة وسط لندن، حيث انعكس حضور “الصوت الأبيض الطبيعي لنشاطي “تشيسيل” المتباين مع أجواء حركة المرور النابضة بالحياة، وطمّغ في النهاية على ضجيج حركة المرور.

هذا وقد أدت عملية نقل العوالم الصوتية من شاطئ “تشيسيل” إلى طريق “يوستن” إلى إعادة صياغة تجربة المشي برمتها على امتداد هذا الطريق، الذي ينحصر فيه رصيف المشاة المزدحم بالمارة ما بين ضجيج حركة المرور المختنقة في طريق “يوستن”، وبناء “ويلكوم ترست” الغير للإعجاب، وعادة ما يعبر الناس بسرعة دون الالتفات إلى ضجيج حركة المرور الطاغى على أجواء الفراغ، ولكن الظهور المفاجئ وغير المتوقع لصوت البحر تحدى قوة ضجيج حركة المرور، وروضها ولو بشكل مؤقت في حدود التوازن الطبيعي على امتداد طريق

“يوستن” المستمر لمسافة 400 قدم، أما فكرة هذا العمل الفني الذي استطاع استبدال تجربة الواقع الحقيقي دون الحاجة إلى تغيير صفاته البصرية، وكأنه طيف يسكن المكان، فقد جسدت بكل معنى الكلمة في هذا الموقع، حيث تباطأت فجأة وتيرة المشي، واجتاحت المارة أمواج جعلت الصمت يطبق على الحافلات وسيارات الأجرة، بحيث استحضرت أصوات البحر ذكريات أماكن أخرى، وفي حال تباطأت وتيرة المشي بما يكفي لإثارة فضول المارة، فإنه باستطاعة أي كان الدخول إلى مبنى متحف “ويلكوم كولكشن” لمشاهدة وسماع مقطع فيديو مسجل بتقنية عالية الوضوح والدقة لنشاطي “تشيسيل”، إن خفيق المفهوم الكامن في تباطؤ الحركة يعد وسيلة لهذا النوع من الأعمال الفنية.

تتيح للفنان إمكانية الانتقال لتحقيق هدف أكثر أهمية من مجرد اللعب بالخدع الجمالية، فجوهر الفكرة ينبع من إيقاظ الأحاسيس الخاملة في ثقافتنا، والمسألة لا تتعلق بخفض مستوى ضجيج حركة المرور مؤقتاً بسبب أصوات البحر، ولكنه مرتبط بكتلة المباني التالية ضمن المدينة التي لا تصلها أصوات البحر، هل أصبحت حركة المرور صوتاً يسترعي السمع؟، أم بقيت على ما هي عليه مجرد ضجيج يستحب تجاهلها؟

هذا وستخلق عملية إدراج “الصوت الأبيض” شاطئ “تشيسيل” ضمن هذا المعرض، حواراً خاصاً ومرتبطةً بالعمل الجديد المكلف بإيجازه من قبل مهرجان أبوظبي “أصداء الصحراء”.

حيث سيحاط زوار المعرض بأصوات الصحراء على غرار منحوتة البحر الصوتية، وربما بعدها سيحظون بمتعة الاستماع إلى تجربة أصوات خطم الأمواج القادمة من شاطئ “تشيسيل”، التي تشبه الصوت الكامن للصحراء.

الصوت الأبيض: المشهد البحري الحضري

مع حلول خريف العام 2011، طفت أصوات أمواج
البحر المتناثرة على حصي الشاطئ على الضجيج
الصادر عن الاختناق المروري المعتاد لطريق
”يوسن“ في وسط لندن، معلناً إطلاق أحدث أعمال
بيل فونتانا من متحف ”ويلكوم كولكشن“



لاكتشاف بنية وأمطاط النظام الصوتي القائم عليه العالم. وهو ما تؤكدَه جميع المنحوتات الصوتية التي استكشفت من خلالها هذا المفهوم عبر اختياري لمواقع الميكروفونات. وترجمة هذه الأصوات من خلال نقلها إلى مكان عام هي عملية إستراتيجية وهامة لتحويل هذه الأصوات إلى أنغام تستسيغها الأذن.

معظم الناس يستخدمون إدراكهم البصري دون اكتراث أو انتباه للأصوات المحيطة بهم في نطاق مسافة معينة. وقيامي بتركيب بيئة أصوات طبيعية بشكل مدروس ضمن فراغ لا ترتبط به عادة. يعمل على إلغاء تقنية إخفاء الإدراك الحسي لدى الأشخاص. حيث ستواجههم أصوات لا يمكنهم تجاهلها.

يوران رودي: يبدو أن هذا المفهوم هو أحد أهم الأفكار التي طرحتها من خلال عملك "جسر الصوت". هل بإمكانك استعراض الأفكار التي تقف وراء اختيارك لمواقع التركيب والأصوات. إلى جانب ذكر بعض التفاصيل حول كيفية قيامك بتسجيل وبث ونشر الأصوات في مواقع المشروع؟

بيل فونتانا: إن تجسيد حالة الصوت بإعادة نقله من موقع إلى آخر شكل جوهر العمل الفني في جميع المشاريع التي قمت بإجازها على مدى السنوات الثلاثين الماضية. وهذا المبدأ مشتق جزئيا من فكرة دوشامب القائمة على إيجاد العنصر. ولكنني نقلته إلى موقع مختلف. الإدراك والتعرّف البصري على الفراغات يعلمنا كيفية استخراج الأصوات التي نتوقع سماعها في هذه الأماكن. كما أن إدراج الأصوات الطبيعية غير المتوقعة في السياق البصري لفراغ سيكسر حاجز عدم إنصات الناس لهذا الفراغ. وتطرقّت من خلال بعض المشاريع التي قمت بها إلى هذه الفكرة بأسلوب أكثر عمقا. على غرار منحوتات "جسور الصوت" التي تربط بين المواقع البعيدة جدا والأصوات. وكان أولها المشروع الفني الذي جمع ما بين كولون وسان فرانسيسكو في العام 1987. حيث قمت باستخدام قناة فضائية تماثلية ومجسمة لنقل 18 قناة صوتية من سان فرانسيسكو وكولون. لقد كان عبارة عن بث إذاعي برعاية معهد البث الإذاعي "دبليو دي آر" في كولون. تمكنت بواسطته من الربط بين اثنتين من المنحوتات الصوتية المنفصلة إحداهما في متحف سان فرانسيسكو للفن

الحديث والأخرى في متحف "لودفيغ". وكل منهما كانت ترصد أصوات المدينة الأخرى. ففي سان فرانسيسكو كانت المنحوتة الصوتية عبارة عن مقطوعة ثنائية جمعت جسر "غولدن غيت" مع أجواء محمية جزر "فارالون" الوطنية. أما في كولون فقد شكلت رسما تشكيليا لبيئة المدينة.

كما قمت في العام 1993 بمشروع ربط آخر لـ"جسر الصوت" ما بين كيوتو وكولون. وهما مدينتان شقيقتان. وقد استطعت من خلال عملية النقل هذه من الإحاطة بجوهر الفكرة التي كنت أصبو إليها. فالأصوات نابعة من ثقافتين مختلفتين. والبيئات الصوتية تم عرضها في مناطق ثقافية عامة تابعة لكل مدينة. الأولى في ساحة "هاينريش بول" الشهيرة التابعة لمتحف "لودفيغ" في كولون. والثانية في الساحة العامة أمام متحف الفن الحديث في كيوتو. حيث ظهرت أصوات أجراس المعابد. وأسواق السمك. والحداثق. وطيور الربيع. والحديث باللغة اليابانية الصادر عن الأماكن العامة ومحطة قطار كيوتو في أرجاء مدينة كولون الحضرية. بينما حضرت اللغة الألمانية. وطيور الربيع. وأجراس الكاتدرائية. ومحطة القطارات المركزية والساحات العامة. في واقع الحياة اليومية الحضرية لمدينة كيوتو. وتميز هذا البث بكونه أكثر تطورا من الناحية التقنية من مشروع العام 1987. على الرغم من الفارق الزمني البسيط بينهما الذي لم يتعد الست سنوات فقط. فوسائط البث كانت عبارة عن خط رقمي بسعة 2 ميغابت. والذي احتوى أكثر 16 قناة صوتية للبث المباشر في كلا الموقعين وفي الوقت نفسه.

يوران رودي: غالباّ ما تقوم بنقل أصوات الطبيعة إلى قلب المعالم الحضرية. كيف تقوم باختيار الأصوات؟ وما هي الفكرة الفنية. إذا جاز التعبير. وراء اختيارك هذا؟

يوران رودي: لم تكن مشاريعك لتبصر النور لولا التقنية الحديثة. هل لك أن تصف لي علاقتك بالآلات والتقنية؟ وما هي التقنية التي استعنت بها لإججاز أعمالك؟

بيل فونتانا: التقنية أتاحت لي الأدوات والوسائل التي أستخدمها لتحقيق غايتي الفنية. ولم يتغير الجوهر الجمالي لأعمالي بسبب التقنيات مهما

ودائماّ ما أسأل نفسي سؤالاً بلاغياً يتعلق بالصوت الذي أرغب بالاستماع إليه: ما هو هذا الصوت الذي أسمعُه؟ وما هي السبل التي بالإمكان استخدامها للاستماع إليه؟. أما مواقع الميكروفونات فهي موضوع بحثٍ وخِرٍ دائم حول مدى تزامن رصد وبث الصوت المعني.

يوران رودي: أعلم بأنك تهتم بأنظمة دبلجة الأصوات بالقدر ذاته الذي تهتم به بأجهزة التسجيل. هل لك أن تشرح لنا كيف تقوم ببناء نظام عرض مكرّر؟ وما يرتبط به من عمليات توزيع وخصائص مكبرات الصوت المستخدمة والفوارق الزمنية؟

بيل فونتانا: مكبر الصوت عنصر مهم جداً. فهو الذي يعرض الصوت. وخلال السنوات الماضية قمت بإرساء أواصر علاقة قوية مع شركة "ماير ساوند لابس". رواد تصنيع مكبرات الصوت في العالم. ولا استخدم حاليا سوى مكبرات الصوت التي يصنعونها لإجّاز مشاريعي. كما أنها صاحبة أكثر الأنظمة اعتمادية في مجال دبلجة الصوت ضمن مختلف ظروف البيئة الصوتية الصعبة في الأماكن العامة.

كما أنني أضحيّت مهتماً في التكوين الفراغي للأصوات. وباستخدام أنظمة دمج المصفوفات غير الساكنة لإعطاء الأصوات حيزا فراغياً تفاعلياً ضمن بيئة العرض.

يوران رودي: التقنية عبارة عن أداة للوصول إلى غاية فنية. ومثال ذلك مشروعك للتميز "القطارات البعيدة". حيث قمت ببث أصوات محطة قطارات كولون إلى أطلال محطة "أنهالتر بانهوف" المقصوفة في برلين. والتي كانت أكثر محطات القطارات ازدهاما في أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية. ما هو هدفك من وراء خوض الجمهور لهذه التجربة المميزة؟ وكيف قمت ببناء وتثبيت المعدات لتحقيق ذلك؟

يوران رودي، ٢٠١٤، "القطارات البعيدة"، ١٨٠×١٨٠×١٨٠سم، ألمانيا، ٢٠١٤

بيل فونتانا: كنت مهتماً حينها بالذاكرة الصوتية. عندها قمت بإخفاء مكبرات الصوت ضمن مسارات سكك الحطة القديمة. وتوجيهها نحو السماء مع تعزيز تردداتها عبر قواعد أرضية. فقد أردت حينها من الجمهور خوض تجربة الإحساس ببيئة محطة عاملة حية. وهي أبعد ما تكون عن بيئة محطة افتراضية. العمارة الصوتية والذاكرة.

يوران رودي: هل تقوم بمعالجة المواد الصوتية التي حصلت عليها. بعد الانتهاء من عملية التسجيل. من أجل تعزيز الانطباع الذي ترغب بإظهاره؟ فقد قمت من خلال مشروع "القطارات البعيدة" بإنشاء الفراغ الصوتي عبر تثبيت مكبرات الصوت وتصفية الأصوات. هل تقوم أحيانا "بإضافة" المؤثرات بواسطة معالجة الإشارات الصوتية من أجل "تعديل" التجربة الصوتية لتناسب حجم فراغ أصغر؟

يوران رودي، ٢٠١٤، "القطارات البعيدة"، ١٨٠×١٨٠×١٨٠سم، ألمانيا، ٢٠١٤

بيل فونتانا: عملية المعالجة الوحيدة التي أقوم بها للإشارات الصوتية تكمن في معادلتها للحصول على الصوت الأكثر طبيعية في ظل الظروف الصوتية للساحات العامة. فمن المهم جدا بالنسبة إلي الحفاظ على سلامة الصوت الحقيقي.

يوران رودي، ٢٠١٤، "القطارات البعيدة"، ١٨٠×١٨٠×١٨٠سم، ألمانيا، ٢٠١٤

يوران رودي، ٢٠١٤، "القطارات البعيدة"، ١٨٠×١٨٠×١٨٠سم، ألمانيا، ٢٠١٤

يوران رودي، ٢٠١٤، "القطارات البعيدة"، ١٨٠×١٨٠×١٨٠سم، ألمانيا، ٢٠١٤

يوران رودي: يبدو أن التركيز على وضعية الإنصات أمر ضروري للوقوف على حجم أعمالك وتقديرها. وهو مفهوم مائل لبعض الأفكار التي بالإمكان العثور عليها في الكثير من مقطوعات كيچ الموسيقية وكتاباتهِ. هل بإمكانك أن توضح لي ما هي فكرتك حول مفهوم الإنصات؟ وما هو وصفك للأذن الطبيعية؟

بيل فونتانا: الأذن الطبيعية بالنسبة لي هي التي تنصت للموسيقى. فالموسيقى هي حالة من الوعي يستطيع من خلالها المستمع تمييز وربط الأنغام الموسيقية بالأصوات من حوله. أما الموسيقى بالنسبة لي فهي وسيلة لتفسير أصوات العالم.

يوران رودي هو مدير معهد الشبكة النروجية للتكنولوجيا. المقابلة الكاملة يمكن الاطلاع عليها في مجلة "الصوت المنظم". الطبعة 10,2، مطبوعات جامعة كامبريدج.



"... إن حالة قرع الجرس تجسد عملية إنصات صوت جرس نفسه لصدى رنينه، أو بعبارة أخرى، هو رنين صوتك، وهذه هي لحظة الكشف" - من كتاب "أعمدة زن الثلاثة"، فيليب كابلوا -

قام فونتانا بتثبيت أجهزة الاستشعار (المُستَـسـاعِدات) على الأجراس، في حين أدخل الميكروفونات الصوتية داخل جُـاويـفـها الرنانة، وذلك من أجل قياس وتسجيل طبيعة عمل هذه الأجراس من واقع كونها تُـقـرـع في جميع الأوقات في حوار متبادل مع بيئة الأصوات المحيطة بها. وهذا الحوار يتجسد في صلب الطقوس والثقافة البوذية، التي تستند إلى فكرة أن رنين الأجراس في جميع الأوقات هو رمز للإشارة قوية، وهناك مرحلة أعمق من التأمل يقوم خِلالها المرء بقرع الجرس الذي يتخذ شكل وعاء، وفي حال كان إصغَاؤه ثابتا وعميقا فإن رنين الجرس لن يتوقف طالما أنه ينصت إليه.

هذا وقد استخدم فونتانا لإِجـاز عمله الفني الصوتي "أصداء صامتة" تقنيات قياس متطورة للكشف عن حدود العالم الخفي للطاقة الصوتية السرمدية التي تدور في فلك جُـوـيـف الجرس الذي يبدو ظاهره كأنه يغط في سبات عميق. فالجرس يجسد حالة الإنصات الدائم والتأمل المادي للعالم المحيط به، لذا تعد هذه الأجراس بوابات الوصول إلى الطاقة الصوتية المحيطة بها، لكونها لم تصمت من قبل على الإطلاق. وقد لفت عمق هذه الفكرة الصوتية السرمدية القائِمة على ديمومة الأصوات الموسيقية من حولنا انتباه فونتانا، الذي سعى جاهدا لتجسيدها في جميع منحوتاته الصوتية على مدى السنوات الأربعين الماضية. وتعد أجراس المعبد هذه تمثيلا ماديا لفكرة الموسيقى الدائمة الإنصات، وفي هذا السياق قال جون كايج في العديد من المناسبات: "الموسيقى حالة مستمرة، بينما الإنصات حالة متقطعة". وعبر إطلاق فونتانا لمصطلح المنحوتة الصوتية على أعماله، يكون قد عرّف المنحوتة كوسيلة لرصد جزء من الطبيعة المادية لحالة الإنسان، وبالتالي فإن المنحوتة الصوتية تدفعك للإنصات بطريقة موسيقية مستمرة ومادية.

العالم كيان موسيقي في كلّ لحظة من لحظاته

مقتطفات من مقابلة مع بيل فونتانا أجراها يوران رودي

يوران رودي: بيل فونتانا، لقد درست الموسيقى وتخرجت كملحن، ولكنك عملت في مجال التجهيزات والمنحوتات الصوتية منذ العام 1974، ما الذي دفعك إلى هذا التوجه؟

بيل فونتانا: لقد درست الموسيقى كملحن وتخرجت كفيلسوف أيضاً، فقد تخصصت في الفلسفة ودرست تلحين الموسيقى في الوقت نفسه، ولا يزال مفهوم الصوت الشغل الشاغل بالنسبة لي حتى الآن، فالسؤالُ برمتها تعكس قدرتي الكبيرة على التبصّر، وعلى تتبع مسار الأصوات المسموعة، فقد أدركت أنه في حال كنت أمتنع بمزاج موسيقي، فإنني سأسمع جميع الأصوات المحيطة على أنها مقطوعات موسيقية، لقد خضت جّارب عديدة مميزة ورائعة خلال محاولاتي رصد أصوات موقع ما، وهي بالتعقيد واللمسة الجمالية ذاتها التي يشعر بها أي إنسان لدى سماع الموسيقى، لذا بذلت الكثير من المحاولات لتسجيل هذه التجارب.

تنوعت أعمالي الفنية بدءً من المنمنمات الموسيقية القريبة إلى حالة الصمت، وصولاً إلى المنحوتة الصوتية، وذلك خلال الفترة ما بين أواخر الستينات حتى أوائل السبعينات من القرن الماضي، وآخر مقطوعاتي الموسيقية التي قمت بتأليفها خلال هذه الفترة كانت "طيف الكلارينت" (1970-1979)، وهي معزوفة ثنائية يقوم فيها كل موسيقي بعزف نغمات طويلة ومتواصلة حتى تتلاشى بشكل متزامن، والتي يتم عزفها بهدوء قدر الإمكان، هذا وتخلق أنغام هذه العزوفة ما يدعى بالوهم السمعي، حيث تكون طبقة الصوت أعلى من الأصوات الفردية الصادرة عن الآلات، وهو ما يتسبب بإصدار ترددات صوتية متحررة في الفراغ دون سرعة الصوت، تقوم على تعديل طبقة الصوت في بيئة الضجيج المحيطة بها.

عند هذه النقطة، يصبح محور الموسيقى مزيجاً ما بين أصوات البيئة المحيطة وسباق الصوت، لقد أصبحت مهتما بمفهوم الموسيقى المتواصلة المحيطة بي في جميع الأوقات، لدرجة أن المنحوتة الصوتية الأولى التي قمت بإبداعها تضمنت استخدام عناصر تصدر أصوات محيطية متواصلة على الدوام، وفي "المنحوتة الصوتية باستخدام الأجهزة التي تصدر الرنين" (1972-1975)، استعنت بعناصر كالقوارير الزجاجية الكبيرة والأنابيب والأصداف البحرية وغيرها، وقمت بتثبيت

الميكروفونات في داخلها لبث الأصوات إلى موقع آخر، وعادة ما كنت أضع هذه العناصر على سطح المبنى لكي أقوم ببث أصواتها إلى فراغ داخلي ضمن المبنى، لقد كان من الروعة بمكان متابعة كيفية قيام رنين هذه العناصر بتحويل أي صوت إلى جملة موسيقية عذبة.

كما أصبحت عملية تسجيل الصوت وسيلة هامة وضرورية خلال هذه الفترة، وفي العام 1974 بدأت العمل مع إذاعة "آبه بي سي" في سيدني لتسجيل أصوات أستراليا، وبحصولي على معدات تسجيل صوتية متطورة، بدأت القيام بالتسجيل عبر ثماني قنوات ميدانية كي أتمكن من رسم ملامح النحت للحالة الصوتية، وتجسدت أولى أعمالي الفنية باستخدام هذه التقنيات من خلال منحوتة "رصيف ميناء كيريبيلي" في العام 1976، التي مهدت الطريق أمام الحالة الراهنة لأسلوب عملي، وكانت عبارة تسجيل ضمن الزمن الحقيقي (لمدة ساعة واحدة) رسمت من خلالها خارطة حركة الأمواج وتلاشيها على رصيف الميناء العائم، وذلك على إيقاع ضربات المياه على النهايات المغلقة لثمانية ثقبوب اسطوانية يطفو عليها هذا الرصيف، وقد تمّ عرض هذه المنحوتة الصوتية في عدد من المعارض داخل استراليا، وفي وقت لاحق جرى عرضها في متحف "ويتني" بمدينة نيويورك.

يوران رودي: استبدل جون كايج الموسيقى بالأصوات الطبيعية، أما روسولو فاستعاض عن الموسيقى بالضجيج، كيف تنظر إلى الموسيقى والتأليف؟

بيل فونتانا: لقد استبدلت المقطوعة الموسيقية وفواصلها الزمنية الثابتة بالأصوات الدائمة وغير المحددة للمنحوتة الصوتية في الأماكن العامة.

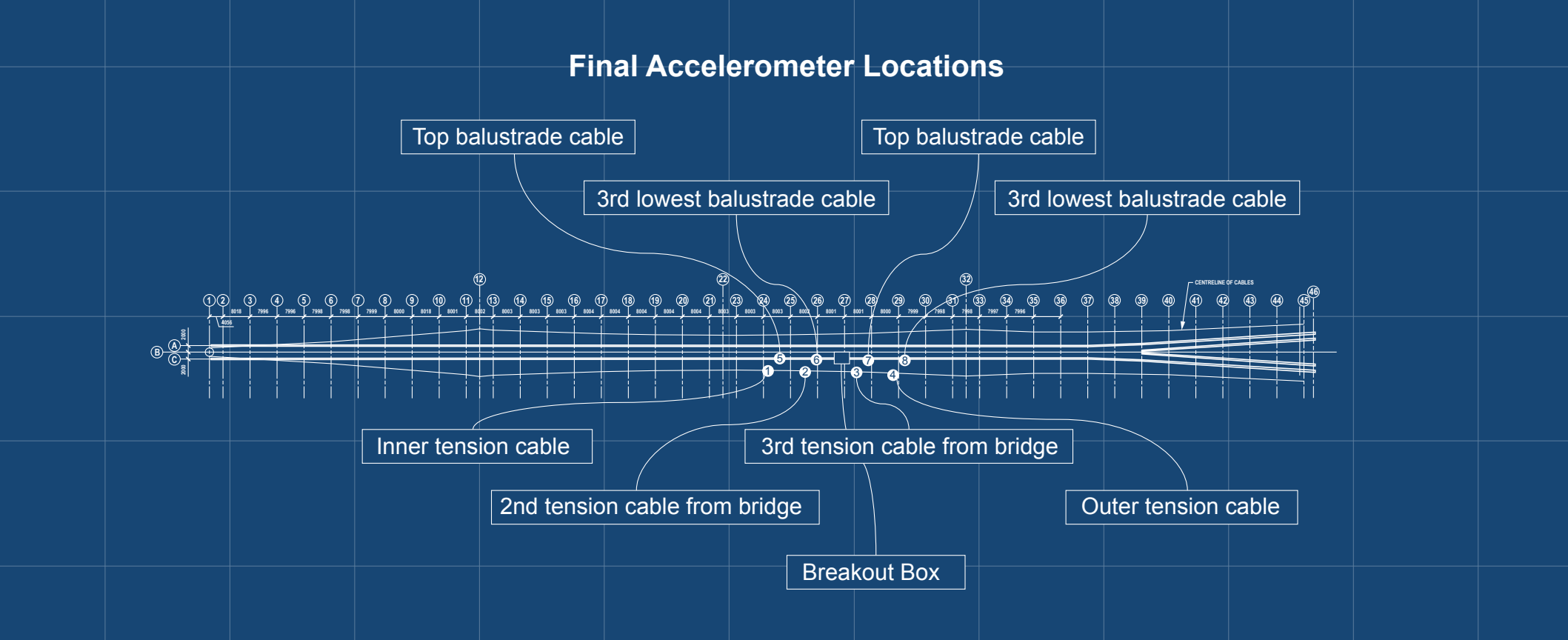
يوران رودي: ذكرت في إحدى مقالاتك وأقتبس "... العالم كيان موسيقي في كلّ لحظة من لحظاته، إذا كان للمرء وجهة نظر موسيقية ..."، هل بإمكانك الإسهاب في شرح هذه النقطة؟

بيل فونتانا: تعتبر الموسيقى بالنسبة لي كمؤلف وفنان حالة مزاج فلسفي، ووسيلة أتقرب فيها من العالم، فضلاً عن كونها طريقة مثالية

أصداء صامئة

منحوتة صوتية وبصرية للفنان بيل فونتانا،
يجول من خلالها في رحلة إلى عوالم الأصوات
الصامئة لخمسـة أجراس في أحد المعابد
البوذية الشهيرة في كيوتو





صالة "تيت مودرن" للأعمال الفنية، وفي الساحة الرئيسية لـ "محطة ساوثوارك" التابعة لمترو أنفاق لندن.

شبكة المجنسات فوق الجسر

سيتم تركيب شبكة من أجهزة ومجسّات استشعار الذبذبات الصوتية على مختلف أنحاء الأسلاك المعدنية وبناء جسر الألفية، حيث سيتم البحث عن نقاط مثالية نستمتع من خلالها إلى الذبذبات الصوتية الفراغية في وقت واحد، وعليه، يتوجب علينا التعاون مع شركة "أروب" للاستشارات الهندسية (الجهة التي قامت بتصميم ودراسة الجسر) من أجل تطوير وتصميم هذه الشبكة الصوتية، وللقيام باختبار سلسلة من المواقع المناسبة لأجهزة الاستشعار، والقادرة على تسجيل الأصوات في وقت واحد من قنوات عدة، والتي ستستخدم فيما بعد في عملية نمذجة المنحوتة الصوتية، وفي رسم أسلوب التصميم وكيفية تثبيت شبكة أجهزة الاستشعار، فضلاً عن طريقة نقل سيل البيانات الموسيقية إلى "مترو أنفاق لندن" وصالة "تيت مودرن" للأعمال الفنية، هذا وبالإمكان استخدام قنوات التسجيل المتعددة والدراسات التي أجريت على الجسر من أجل إبداع نسخة صوتية عن هذا الصرح الحضاري، وذلك في حال ثبت أنه من المتعذر أو من المكلف جداً إلحاز هذا المشروع الفني المميز.

"قاعة التورينينات" في صالة "تيت مودرن" للأعمال الفنية

ظهور المنحوتة الصوتية "الجسر الموسيقي" في "قاعة التورينينات" ضمن صالة "تيت مودرن" للأعمال الفنية سيعيد صياغة مفهوم جديد وعصري لهذا الجسر، الذي يربط ما بين منطقة "سانت بول" ومنطقة "ساوثوارك" المطلة على نهر التايمز، حيث سيتردد صدى موسيقى الإيقاعات الهامسة للجسر الصادرة عن الرياح والأحمال العظيمة لأسلاك الجسر، بقوة 100 هرتز في أرجاء "قاعة التورينينات"، وهو ما سيخلق تجربة غامرة وحسية للزوار.

فوق: تثبيت أجهزة الاستشعار والمجسّات الثمانية أدى إلى خلق شبكة للاستمتاع موصلة إلى قاعة التورينينات في تاي ت للفن المعاصر © بيل فونتانا

نبذة تعريفية مختصرة عن "الجسر الموسيقي"

بيل فونتانا (2006)

تخوض هذه المنحوتة الصوتية في عوالم الجمالية الموسيقية للأصوات الكامنة ضمن بنية "جسر الألفية"، أحد أبرز المعالم الحضارية المعاصرة في لندن. ينبض هذا الجسر بالحياة التي تسري عبر عروق الذبذبات الناجمة عن حوار الجسر الأزلي مع بؤرة الطاقة النابعة عن وقع خطى المشاة وقوى الأحمال وصفير الرياح، ضمن أجواء وعوالم بعيدة عن أذان المارة فوق الجسر.

هذا ويقوم بيل فونتانا بسبر أغوار هذه العوالم متسلحاً بتقنيات متطورة، ومستخدماً أجهزة خاصة لقياس التسارع (وهي أجهزة عبارة عن مجسّمات بالغة الدقة لاستشعار الذبذبات الصوتية) من أجل الإنصات إلى الحركة التفاعلية الكامنة للجسر. وقد نجح الفنان بتجسيد خفة صوتية فريدة من نوعها تحت عنوان "الجسر الموسيقي"، أبدعها بواسطة تثبيت شبكة من أجهزة استشعار الذبذبات الصوتية في مختلف أنحاء الجسر، وذلك من أجل رسم خريطة صوتية في إطار الزمن الحقيقي لمسيرة حياة هذه الموسيقى الكامنة بين جوانب الجسر، ومن ثم قام بيل فونتانا بترجمة هذه الخارطة الصوتية النابضة بالحياة إلى منحوتة صوتية خالصة، وذلك عبر استخلاص الأصوات باستماعه إلى هذه الشبكة المتداخلة لمصفوفة الأصوات الفراغية عبر مكبرات الصوت، ولا تقوم هذه المنحوتة على استخلاص الأصوات الطبيعية لحركات الجسر فحسب، بل تتخطى هذه السيمفونية الهامسة لتعزف لحن العلامات الصوتية الحية للأشخاص والبناء في الفراغ، وقدم هذا العمل في كل من قاعة التورينينات في

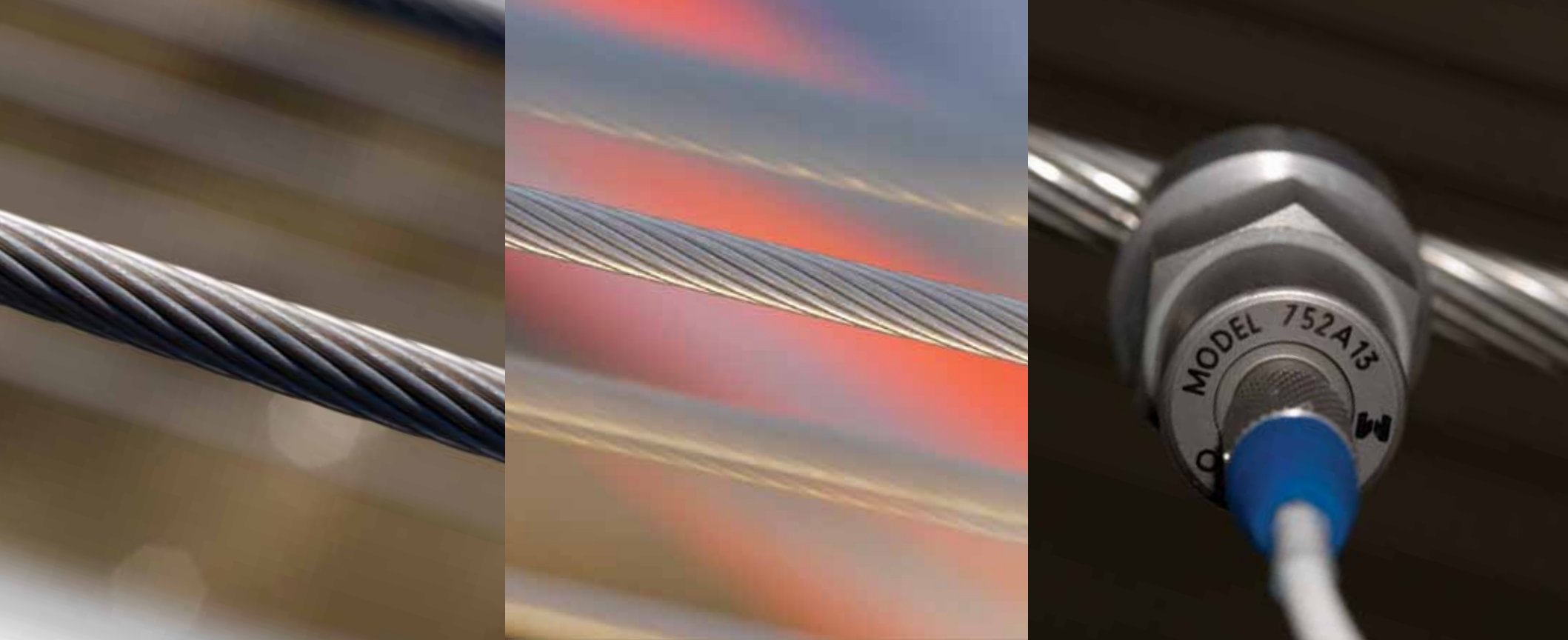
وكانت على شكل ثماني موجات ضغط متغيرة في الأسطوانات، ولقد تم إلحاز ذلك العمل- رصيف ميناء "كريبيلي" في 1976 أي قبل 30 سنة، واعتبره إلحازاً عظيماً.

بورثويك: هل لا تزال تفكر في مدى أهمية تدريبك في التأليف الموسيقي للطريقة التي تعمل بها الآن؟

فونتانا: حسناً، لقد أثر علي كثيراً لأنه أعطاني الأذن الموسيقية فعندما أستمع إلى العالم يعمل عقل الملحن، عندما أفكر في الهيكل في الأعمال، عندها أتمكن من أن أمزج كل ذلك وأضبط ما ينتج عنه بحسب رؤيتي لأخذ هذا الناج إلى المكان الذي أريد.

بن بورثويك كاتب ومنسق مَعارض فنية مستقل. كان مدير أرتيس موندي سابقاً. المعرض الفني وجوائز الفن في المتحف الوطني في ويلز. عندما كان منسقاً مساعداً في تيت مودرن، قام بتنسيق العديد من المعارض لأعمال غيلبرت وجورج، وروزا باربرا، وآخرين. وكان قيماً على اللوحات المختارة لكل من الجناح الوطني لويلز والجناح البريطاني في بينالي البندقية 2013.

فوق: مشهد ليلي لجسر الألفية وكاتدرائية القديس بول. © سمبل



فونتانا: حسناً، أستطيع أن أعرف عندما أسمع بعضاً من هذه المدخلات المشغلة ربا. ولكن لا أستطيع أن أعرف مكانها بالضبط في الدورة عند سماعها.

بورثويك: ما تخرج به في نهاية الأمر، هو خليط من قراءات هادئة في بعض الأحيان. مع ضرب قارع وإيقاع صارخ أحيانا. وربما مع بعض أصوات الخطى التي ترن كذبذبات طائرة بدون طيار تقريبا. وفي أوقات أخرى يكون لديك نوع من اللوحة الإيقاعية القوية في المقدمة.

فونتانا: كابلات التعليق الكبيرة ستلتقط ما أضفه كظلال للأصوات. ستسمع كابلات التعليق جزءاً من طيف السفن الترددي الذي يعبر من أسفل الجسر أو يمكنها حتى أن تسمع صرير عجلات القطار على جسر بلاكفريس. سمعت صوت طيور النورس في مرات عدة، ومرة سمعت صوت عازف مزمار. كابلات التعليق لا تسمع المدى الكامل من الأصوات. فقط الجزء الذي يتلاءم مع طيف تردد الكابلات الفولاذية الكبيرة.

بورثويك: الطبيعة الجزئية لما يتم ترشيحه والتقاطه مذهلة. ما يماثل هذا بصريا هو النظر عبر ثقب في الجدار- أنت لا ترى سوى أجزاء غير مكتملة ما يحدث في الخارج حينها لا يمكنك أن تبني قصة كاملة عن تناسب هذه الأجزاء في الصورة الكلية. تصبح هذه الأجزاء لغة مُجردة بهياكلها وأشكالها التي تملك منطقها الداخلي. حتى يحدث شيء يمكن التعرف عليه على الفور. لقد استمعت إلى الصوت الزماري ووجدت صوت الأنابيب التي تنقل الصوت خلال الكابلات مدهشاً للغاية. أكرهها أو أحبها. أعتقد أن الجميع يميز الصوت الزماري. ينتقل صوت الأنابيب الرنان إلى مسافة كبيرة وهذا على ما أعتقد

ربما تفسير لارتباطها بساحة المعركة- مهما كانت الدفعية ثقيلة، سوف تختشد دائماً من قبل صوت الزمار. هل يمكنك أن تشرح التفسير الفيزيائي وراء اختراق هذا الصوت بالتحديد للكابل؟

فونتانا: من أجل أن تلتقط أجهزة قياس التسارع الموجودة على الكابل الفولاذي الأصوات، فإنه يجب أن يكون هناك توافق بين ترددات الأصوات ونعيم المادة المتوافق معها. ويجب كذلك أن جُد ترددات الصوت السمعية ترددا مُتعاطفا في المادة الموصلة لجعلها تهتز. كابلات الدرابزين لا تملك كتلة مادية كافية لتتفاعل حركيا وإيقاعيا مع قوة خارجية. وتكون كابلات الدرابزين في حركة دائمة بينما كابلات التعليق تقع تحت تأثير توتر أكبر من ذلك بكثير. ولأنها تملك سطحاً أكبر، فإنها تملك قوة أكبر للتأثر بشيء وإحالاته سمعيا.

بورثويك: إذن ضمن التسجيلات التي قمت بها، فإنها تقريباً كما لو أن صوت الزمار هو نسخة سمعية من الوقود الجيولوجي. تبدو وكأنها ستبقى هناك إلى الأبد في الأجيال القادمة، وسوف يتساءل أجيال المستقبل عن ماهية هذا الصوت.

فونتانا: نعم، هذا صحيح. إنه كالوقود الأحفوري. ولكنه أيضاً كالشعور الذي يختلجني عندما أستمع مع أجهزة قياس التسارع على الجسر. خاصة عندما كنت أقوم باختبارات التسجيل.

كنت أقرأ كل كُتب بريان غرين حول نظرية الأوتار والأكوان مُتعددة الأبعاد. ولأن ولا صوت من التي تلتقطها أجهزة قياس التسارع يكون مسموعاً لأذنيك عندما تقف على الجسر، فإنني شعرت وكأن الصوت داخل المعدن هو بعد آخر للواقع. أو بعد آخر للمكون.

بورثويك: ما هو غريب هو أن صوت عازف المزمار وصوت صرير عجلات القطار هي الأصوات التي تمر في اللحظات القليلة التي يتم فيها نقل الصوت عبر الكابلات.

فونتانا: إنه مضحك. وفقاً لهؤلاء الفيزيائيين أمثال بريان غرين. فإن الجاذبية تُشكل القوة الوحيدة في الكون المشتركة مع أبعاد الكون الأحد عشر. الجاذبية هي القوة الوحيدة المشتركة بين أبعاد الكون الأحد عشر وهي ما تقودني هذه الظلال الصوتية للتفكير به.

بورثويك: عندما كنا في المقهى في الأعلى ننظر إلى الجسر في الأسفل، ألقت الشمس ظلالاً بزاوية معينة جعلت الجسر يشبه أوتار عنق الكمان الذي يُعرف بجسر الآلة الموسيقية، ولذلك عنصر الإيقاع. أو استعارة الإيقاع التي خُدت عنها ظهرت من خلال تلك الصورة المرئية لي.

ومُنذ ذلك الحين. بدأت أُلحظ الصور المرئية الموسيقية في بعض الصور الخلفية التي قُمت بجمعها. على سبيل المثال، في ملصق المشروع. تظهر لقطة أسفل كابلات التعليق بوجود "تيت" مودرن في الخلفية وتظهر الأعمدة التي تثبت كابلات التعليق في مكانها كأنها مطارق تضرب أوتار البيانو. وكمثال البيانو للظلال كما قلت، كم تهتمون لهذه العناصر المعروفة في عالم الموسيقى عند القيام بمشروع. أم أنها تأتي عن طريق الصدفة تماما؟

فونتانا: أعتقد أنها مجرد صدفة في هذه الحالة. أعتقد أنني كنت حقاً أبحث عن الصوت وكانت مصادفة سعيدة.

بورثويك: بالعودة بالتفكير إلى المشاريع التي قمت بها، العديد منها تستخدم الجسور كنقطة بداية. جسر البوابة الذهبية. جسر بروكلين والذان يجلبان إلى أذهاننا العيدان والقيثارات والتصميم الهندسي للآلات موسيقية كهذه. كلها تملك مجموعة من المراجع البصرية التي تُسلط الضوء على الطريقة التي ينقل بها الهيكل المادي. سواء كان جسراً أو كمانا. الذبذبات.

يُركز الكمان هذه الذبذبات في التجويف الذي يقوم بتضخيمها كأصوات. بينما الجسر يُحيد الذبذبات عن طريق توزيعها وتشتيتها في الأرضية. في كل حالة، يحتاج الكمان والجسر إلى توصيل الذبذبات بطريقة ثابتة وفعالة جيداً. وما يجعل جسر الألفية فريداً من نوعه هو أنه جسر للمشاة الذي هو أيضاً جسر معلق. ما يعني أن العبء الهيكلي الذي يتحمله أخف بكثير. ما يجعله أكثر موسيقية لأنه أكثر مرونة.

فونتانا: إنه أكثر إثارة للاهتمام. لأنه هيكल أكثر مرونةٍ جسر غولدن غيت قاس جداً بالمقارنة مع جسر الألفية. كان جسر بروكلين مثيرا للاهتمام عندما عملت عليه لأنه يملك طريقاً فولاذياً واسعاً ينتج هذه الأصوات المذبذبة الجميلة.

بورثويك: ولكن هذا الصوت كان أقل في الكابلات منه على السطح.

فونتانا: كله يدور حول سطح الجسر الواسع. وقد أنتجت الكابلات أصواتاً قليلة جداً مقارنة بما أنتجه جسر الألفية.

بورثويك: أنا أتصور أنه بينما جسر غولدن غيت أو جسر بروكلين يبدوان شفافين جداً. كما هو جسر الألفية. فإنك عندما تقترب ستلاحظ أن عرض الكابلات على الأرجح كعرض أجسامنا تماما.

بورثويك: واحدة من اللحظات التي أصبحت فيها المؤثرات البصرية لعدديّات الوزن العائمة واضحة جداً بالنسبة لي. فعندما كنا نحاول أن نعرف ما كان يسبب الانفجارات القصيرة من السكون الذي يرتفع ببطء ليصل إلى أوجه ثم يتضاءل. أدركت أن ما ظنناه في البداية كنوع من التشويش الإداعي على الإشارة كان في الواقع اهتزازات مروحة قارب يمر من تحت الجسر. هناك شيء شاعري جداً في دقيقة إرسال الاهتزازات عبر أبراج دعامات الجسر الخرسانية واستيعابها كنوع من التحفيز لكابلات التعليق. وهذا يعتبر إضافة رائعة إلى مجموعة الأصوات التي تمر.

العديد من مشاريعك مبنية على المجال العام والأماكن العامة. قمت بمشاريع في مساحات المتاحف من قبل- لديك منشأة دائمة في مركز فنون مدينة ليدز على سبيل المثال. وفي متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث. وقمت أيضا بمشاريع داخل المباني. ولكن قاعة التوربينات مكان فريد من نوعه سواء من حيث الحجم أو الإمكانية المتوفرة لإنتاج الأصوات. هل يمكنك أن تتحدث قليلا عما يبدو عليه العمل في هذه الأنواع المختلفة من البيئات؟

فونتانا: أعتقد أن قاعة التوربينات في تيت مودرن المكان الأكثر استثنائية من بين الأماكن التي عملت فيها بسبب حجمها وصوتياتها. وهذان العاملان يضيفان قيمة كبيرة لهذا النوع من مشاريع فن الصوت. ولكن حقيقة أن الصوت الذي يأتي إلى هنا هو صوت مُتغير مهم جداً. إنها دائماً صلة حقيقية إلى الجسر حيث لن تتكرر بالضبط أي لحظة من الصوت الذي ينتج هنا. وهذا يدهشني بالفعل.

عندما تقف على الجسر. لا صوت من الأصوات التي تلتقطها أجهزة قياس التسارع يكون مسموعاً لأذنيك. فإنني شعرت وكأن الصوت داخل المعدن هو بعد آخر للواقع. أو بعد آخر للمكون.

بورثويك: وتلك العلاقة تؤدي إلى بنية مفتوحة تعود بك خلال عملك على مدى العقود إلى الفترة التي كنت تتدرب فيها في البداية كطالب موسيقى. هل كانت هناك لحظة تكوينية فتحت إمكانيات العمل في هذا الطريق؟

فونتانا: عندما كنت طالباً في أواخر الستينيات في نيويورك، تلقيت الكثير من التشجيع من جون كايج وبعض الناس المحيطين به. قمت بكثير من التجارب المتواضعة بخصوص إنتاج الفن التصويري للصوت من الصوت الحقيقي. واعتقدوا أنه على الاستمرار في هذا الطريق. ولكن أعتقد أن نقطة التحول الكبيرة بالنسبة لي كانت فرصة العيش والعمل في أستراليا في بداية السبعينات

عندما تم التعاقد معي من قبل شركة الإذاعة الأسترالية للقيام بتوثيق ما تبدو عليه أستراليا.

فوق: شكّلت القضبان الفولاذية المعلقة لجسر الألفية آلاتٍ موسيقيةً بالنسبة لعمل بيل فونتانا. © بيل فونتانا



بورثويك: تم التكليف الحصري بمشروع "الجسر الموسيقي" من قبل منصة الفن. وهو عبارة عن منحوتة تماشية في محطة مترو ساوثوارك وقاعة التوربينات في تيت مودرن. ونعمل على مدة ثمانية عشر شهرا، مُنذ أن التقينا للمرة الأولى على الجسر. وكنت قد أسلمتني وفهنا بعضا من تسجيلاتك التي قمت بها. أيمكنك أن توضح كيف جاءت فكرة هذا المشروع؟

فونتانانا: كنت أحضر إلى لندن للعمل على مشاريع مختلفة قبل سنوات عدة. ووفي كل مرة زرت لندن فيها. كنت أقوم بقضاء بعض الوقت على جسر الألفية حاملاً معي مُسجلاً محمولاً وبعض المقتنيات. وكنت أقوم باختبارات لتسجيل الأصوات التي تنطلق من بيئة الجسر.

وبوقتها بدأت أحقق من إمكانية القيام بعمل فني صوتي من أصوات الجسد. وفي كل مرة كنت أقوم فيها بالتسجيل، كنتُ آزاداً أقتناعاً واهتماماً بإيجاد مثل هذا العمل الفني. كما أنني كنت قد تبقت في أعماقي. وفي مرحلة مبكرة، أن قاعة التوربينات في تيت مودرن ستكون أحد الأماكن التي سأرغب في أن يتم التسجيل بها.

يورثويك: ولكن لماذا قاعة التوربينات بالتحديد؟

فونوناتا: لأن طبيعة الأصوات التي كانت تصدر من هذا الجسر - مثل الطائرات بدون طيار المتناغمة جداً والذبذبات ذات الخواص المعدنية الصناعية الرنانة تتلاءم وبشكل مُميز مع الطبيعة المعمارية لهذا المكان. فمن قبل حوالي تسعة شهور، قامت شركة أروبت للصوتيات بعمل محاكاة في نموذج صوتي تم صنعه لفقاعة التوربينات مستخدمةً في ذلك اختيارات التسجيل التي سجلتها للجسر. ولذلك، حصلت فعلاً على فرصة للاستماع إلى ما يُمكن أن يبدو عليه هذا العمل الفني في هذه المنطقة.

بيورثوك: زيارة مختبر أصوات أروپ تجربة رائعة. وللوضيح، فإن مختبر الأصوات جزء من أروپ للصوتيات حيث إن العاملين هناك قادرون على عمل محاكاة ثمانية للمساحات المعمارية باستخدام الخططات المعمارية. وهناك فريق صغير يدير هذا المشروع ويقوم بكل العمليات المكثفة لمحاكاة إمكانية تسجيل معين من خلال نظام صوت متعدد القنوات يُستخدم في غرفة مصممة خصيصاً يمكن أناسب للجلوس والاستماع لتكرار مُحدد لأصوات متعددة في المساحة.

وهناك مجموعتان مُختلفتان للعمليات، فمن ناحية، يوثق الفريق مساحات موجودة كقاعات الحفلات الموسيقية، كما ويبنى نظام محاكاة لاختبار ما سيبدو عليه هيكل غير مبني. كاختبار كيفية تأثير تركيب المواد والأشكال في قاعة الحفل الموسيقي على الخصائص الصوتية في الفراغ. وهنا تكمن أهمية وجود توثيق لقاعات الحفلات الموسيقية الموجودة حيث يمكن استخدامها كمقاييس لاختبار الهيكل قبل بنائه. جاء فريق من أرواب وقام بتعيين قاعة التوربينات لالتقاط طائرة محولات بدون طيار ومن ثم أخذوا تسجيلات وعالجوها لتعطي محاكاة دقيقة لما سيبدو عليه الأصوات في المساحات. ولقد كان الاستماع إلى التسجيلات مسامعات الأذن مُختلفا جدا عما هو عليه في الواقع. في البيئة الصوتية التفاعلية لغرفة التوربينات.

فونتانا: أعتقد أن التفاعل بين الأصوات في قاعة التوربينات عزز من الأصوات وجعلها أكثر موسيقية.

فونتانا: نعم. كأصوات مختلفة. يتم التقاط جزء من الصوت من قبل كابلات التعليق ويتم تصفيته من قبل هيكل الجسر. وما يتبقى هو هذا الصوت الرائع عالى النبرة والذي لم أتعرف عليه من قبل عندما كنت أقوم باختبارات التسجيل.

بورثويك: إن ما نتحدث عنه هو الطريقة التي يتم بها تسجيل الأصوات من مجموعة واحدة من أجهزة الاستشعار والمحطات الصوتية على كابلات الدرازين وتستمر لتصدر الرتين وتخلق الذبذبات على باقي الهيكل. بالتحديد. تنقل الذبذبات من الكابلات عبر الدرازين لنصل إلى الهيكل. وتستقبل من قبل كابلات التعليق كأصوات مختلفة؟

عندها سوف تسمع أصوات خطى المارة وعربات الأمتعة والدراجات والعدين.
فيتم التقاط جميع تأثيرات الصوت على طول سطح الجسر من قبل
هذه الكابلات. وتتداخل أصوات الجسر كثيرا في حال وجود أشخاص كثير
عليه أو إذا كان جسر عاصفا. فتبدأ كابلات الدارين بإنتاج صوت سريع
مُتذبذب عالي النبرة والذي يتم تحويله إلى كابلات الضغط. فيبدو تقريبا
كالرخام الصلب الذي يتدحرج على سطح زجاجي. إنها رحلة اهتزاز كابلات
الدارين بقوة في منطقتهم في الجسر صانعة صدى صوت من خلال
هيكل جسر الألفية. ولقد ولدت أصداء رفرقة جميلة عندما تم تشغيلها
في قاعة الترينات.

فونتانا: كان هناك بحث ونقاش كبير مع أروب-بناة الجسر- بخصوص إنشاء شبكة مادية لأجهزة استماع ومُسَرَّعات على الجسر. وجدنا ثمانية أماكن مثالية لوضع أجهزة قياس التسارع. أربعة منها كانت على كابلات الدعم الكبيرة- تسمى كابلات الضغط- التي تدعم هيكل الجسر. والأربعة الأخرى كانت على كابلات الدرابزين الأصغر. حيث يوجد مدى

طبيعة الأصوات التي كانت تصدر من هذا

الجسر تتلاءم وبشكل مُميز مع الطبيعة المعمارية

لهذا المكان.

بورثويك: في اليوم العاصف. تتلقى صوت كابلات الدرايزين الرقيقة والمهترجة بنشاط والتي يفسرها الجسر بطريقتين مختلفتين. أجهزة قياس التسارع الموجودة على الكابلات نفسها تترجم حركة الكابلات كنوع من "الصوت المعدني". وكانت تعزف على غيتار باس كهربائي إلا أنه غير موصول بالكهرباء. لغيتار الباس سلاسل أوتار معدنية والتي تكون رنانة جدا في حال عدم وصلها بالكهرباء. وعندما يكون هناك نظام تضخيم لمعالجة الصوت. فإنه يسحب التناغمات والأصدا من الصوت. ولذلك، عليك أن تستمع إلى طريقة استقبال أجهزة قياس التسارع الموجودة على كابلات التعليق السميكة للاصوات والتي تنشأ من كابلات التعليق نفسها. وتتم معالجة "صوت المعدن" من قبل نهاية الدرايزين. والذي يعمل كمكبر للصوت أو كمستقبل للصوت لاهتزازات كابلات التعليق. وفي طريقها من خلال هيكلية الجسر. يُضغَط صوت الفحيح بحيث يُسمع كصوت "بنغ" واحد. ككتلة خشب واحدة أو كمثلث. وتنتج كابلات الدرايزين صوتا غريبا جدا في الظروف العاصفة جدا.

فونتانا: تبدأ في التذبذب مع هذا الصوت

المتكاسل.

بورثويك: ويحدث التذبذب لأن الأسلاك تدور حول حافة الثقب منتجة اهتزازاً سلساً يحفظها مثبتة في مكانها. على ما أعتقد. بدلاً من أن تحدث ضجيجاً من جانب إلى آخر على الثقب؟

فونتانا: هذا صحيح.

بورثويك: إذن إنه المبدأ نفسه الذي نعرفه عند فرك حافة كوب النبيذ ولكن في هذه الحالة. يبدو كألة ثيرمين آلة موسيقية كهربائية قديمة اخترعها العالم الروسي ليو ثيرمين، بالكثافة الصوتية الإيقاعية ذاتها.

فونتانا: صحيح.

بورثويك: لديك هذه المدخلات أو قنوات الصوت (أربعة على كابلات التعليل السمكية، وأربعة أخرى على كابلات الدارابين الرفيعة الموجودة تحت الدارابين)، ولكنك خلطتها جميعاً بطرق مختلفة، وأنت لا تشغل القنوات الثمانية في قاعة التوربينات، لقد أنشأت سلسلة من المزج أو القوالب التي يتم من خلالها توجيه وتوزيع الصوت بطرق مختلفة. هل يمكنك أن تتحدث عن توزيع القنوات في المساحات؟

فونتانا: لم أشغل مدخلات القنوات الثمانية في الوقت نفسه خلال عملية الخلط في قاعة التوربينات. ولكن شغلت تركيبات مُختلفة منها. ولقد رتبت سلسلة من حوالي دزنتين من المؤلفات المكانية القصيرة والتي يمكن أن تعمل مع عدد قليل من المدخلات يصل إلى اثنين على الجسر. وعدد كبير قد يصل إلى ستة في آن واحد. حيث تدخل الأصوات بهدوء وخفة إلى المكان ومن ثم تبدأ بالتحرك وتغيير مواقعها ببطء في المكان. تستكشف صوتيات المكان ومن ثم تخفي وتصبح صامتة. لتعود دائما إلى مهمة قاعة التوربينات والأصوات المحيطة في المكان. ويتم هذا العمل كإملاء تارك المكان كما هو لفترة من الزمن ثم يعود بشكل موجة مختلفة. لأن هذه الأصوات حية.

وشخصية الجسر تتأثر بعدد الأشخاص الموجودين عليه وأحوال الطقس. فإنه يتم سماع أصوات مختلفة، فهي لا تكون متماثلة أبداً.

بورثويك: إذن فهو من غير الممكن أن تعرف مكانك في الدورة لأنه على الرغم من أن النظام هو نفسه، إلا أن حركة المرور من خلال هذا النظام تختلف في كل دورة؟

الصفحة السابقة: تاي ت للفن المعاصر وجسر الألفية. © إيستوك فوتو/

فرجار و کامیرا

فوق: عمل كولاج يصور تسجيلات الصوت لواحدة من ثماني مجسات

استشعار تم تثبيتها على جسر الألفية. © بيل فونتانا

الجسر الموسيقي

في عام 2006، تحدّث بيل فونتانا وبين
بورثويك عن سيمفونية الأصوات التي
ألهمت إبداعه لهذا العمل





بث الحياة بالصوت الذي يولد صفات لأشكال ومواد صلبة باستعمال الوسائل التقنية. يحمل أهمية خاصة في الوقت الذي يعترف فيه الناس عن الاستماع بسبب التداخل السمعي والتشويش التقني الحاصل.

فإنه يحمل أهمية خاصة في الوقت الذي يعترف فيه الناس عن الاستماع بسبب التداخل السمعي والتشويش التقني الحاصل.

وقد صرح جون كايج يوماً بأن على جميع التقنيات التحرك خلال رحلة تطورها نحو ما كانت عليه الأمور قبل أن تعبت بها يد الإنسان. ومن هنا تلفت منحوتة "سرعات الوقت" انتباهنا إلى مفهوم تسجيل الوقت بواسطة الوسائل الآلية القديمة، إلى جانب التعبير السمعي لشفاقية ونسبية اللحظة الراهنة.

روبرت رايلي، منسق فني مستقل، وهو مؤسس قسم فنون الإعلام في متحف سان فرانسيسكو للفن المعاصر.

وباريس وغيرها من المواقع على مدى السنوات القليلة الماضية، وهي تؤكد على البيئات الطبيعية لترددات الصوت المرتبطة بشدة الضوء، والتي تعكس مدى سهولة وتعقيد مفهوم الزمن من خلال رسم الخرائط الصوتية، كما ترسم "الرؤى الصوتية" مسار التطور التقني للأدوات الرقمية والتماثلية المستخدمة في تسجيل الأصوات، وما رافقها من تطور وترابط.

إحدى هذه الرؤى الصوتية، والتي أطلق عليها فونتانا اسم منحوتة "غولدن غيت" الصوتية، طرحت مفهوم المزج بين مجموعة من الأصوات الطبيعية في وقت واحد، مع الأصوات الهندسية، وضجيج المناطق الحضرية من خلال تثبيت أدوات تسجيل على بعد ثمانية وعشرين ميلاً قبالة ساحل سان فرانسيسكو في جزر "فارالون"، بالإضافة إلى العديد من المواقع المناسبة على طول جسر "غولدن غيت". أما الخارطة الصوتية التي رسمها فونتانا لبيئة المحيط فقد تمت من خلال مايكروفون مائي، وهو ميكروفون بحري يستخدم لتحويل الموجات الصوتية تحت الماء إلى طاقة كهربائية، فضلاً عن مجموعة الميكروفونات المثبتة في الهواء الطلق في عدة نقاط مختلفة ضمن الموقعين. وقد تم ربط البيئة الصوتية لجيشان المد والجزر على أرض الشاطئ، وأصداء أصوات الطيور والتديبات البحرية، المتداخلة مع صرير ودوي الحركة الميكانيكية لفواصل التمدد والأسلاك والرياح ونفير الضباب، وهدير حركة المرور فوق الجسر، مع البيئة السمعية للموقع الآخر على بعد سبعة أميال على الأرض بواسطة خطوط الهاتف. ليتم بثها عبر مكبرات الصوت في الساحة العامة لمنطقة "سيفيك سنتر" في قلب سان فرانسيسكو.

وبوضح لنا فونتانا بأن أجهزته التقنية ذات طبيعة معمارية، وتسجيلاته اليدانية تقوم بتحليل موسيقي لإحساسنا الطبيعي بالوقت، أما بث الحياة بالصوت الذي يولد صفات لأشكال ومواد صلبة باستعمال الوسائل التقنية،

وفي الكتاب الذي شكل بياناً مستقبلياً لعالمنا الصوتي المعاصر، الصادر عن الملحن لويجي روسولو في العام 1913 تحت اسم "فن الضجيج" (L'Arte dei rumori)، عرّف الملحن الضجيج كلون من ألوان الموسيقى الصادرة عن أصوات العامة ضمن تشكيلة لا حصر لها من النغمات الصاخبة المسموعة، التي شكل التردد فيها الإيقاع الرئيسي. وقد وضع بيان الضجيج هذا الخطوط العريضة لمجموعة من العناصر التي ستساهم في رسم معالم السلم الموسيقي المستقبلي، وهي مهمة الحركات، ونبض الصمامات، وجلجلة المكابس، وصفق الأبواب، وتأتي موسيقى روسولو المتفجرة لتبرهن على إلمامه التام بمفهوم المكان والزمان، وإدراكه لعمق تجربة المستمع في الأعمال ذات المعنى.

اليوم، تتم صياغة جميع خطوط ومعالج بينتنا السمعية العامة على يد الأجهزة التي تتوسط أكثر أشكال التواصل الشخصي، وتسيطر معاملاتنا الاجتماعية والتجارية، وفي حال أعدنا النظر في بيئة الأصوات المنتشرة والمتعددة النغمات الصادرة عن الهواتف المحمولة، وتراثيم المنبهات والأجراس، وثغاء الآلات المصرفية المتواصل، وتنافر الأصوات والنغمات الصادرة عن ترددات الأدوات الكهربائية ومحركات السيارات، فإننا سنقدر ونحترم البيئة السمعية المعاصرة، التي تختلف عن الأصوات المتفجرة المميزة لعصر روسولو، الأمر الذي سيؤثر على إحساسنا بمرور الوقت، وبانتباهنا وتفاعلنا عبر مجموعة من الإشارات والأصوات المتنافرة.

وعلى الرغم من أن مفهوم الضجيج حالياً ينطوي على مفهوم الإزعاج الذي يحد من حالة وضوح الإشارة المسجلة أو المعلومات الإلكترونية، فإن التشويش المتكرر الناجم عن التردد العشوائي لشظايا الأصوات الصاخبة في الفضاء الاجتماعي تؤكد على ما يدعوه فونتانا بالبيئة المشاهدة سمعياً.

لقد أُنجز فونتانا مجموعة من المشاريع الفنية الرائعة من خلال نقل الأصوات وتضخيمها على مدى عشرين عاماً، والتي أطلق عليها عنواناً جماعياً تحت معنى "الرؤى الصوتية"، وقد جاءت هذه المجموعة المتميزة من المنحوتات الصوتية نتيجة تكليف الفنان شخصياً القيام بها لصالح بلدية مدينة البندقية وكيوتو

سان فرانسيسكو، وربطها مباشرةً مع أستوديو فونتانا بواسطة خطوط الهاتف المثبتة على أعمدة الكهرباء، وهو ما أتاح له إمكانية تسجيل أصوات اقتراب وعبور وابتعاد القاطرات والسيارات وعربات الشحن على امتداد هذه المساحة الواسعة.

في حين تأتي عملية اختيار فونتانا لمجموعة النقاط الصوتية الاستباقية لجمع البيانات لتؤكد على مفهوم التصور السمعي للمسافة والبعد ومرونة الزمن من قبل المستمعين.

فالقنوات الثماني عملت على تسجيل حركة القاطرات، وتردادت صوت صفارة القطار، ونظام الإنذار الآلي الذي يعمل على مزامنة حركة معابر الطرق، وجمعها من أجل إبداع عالم فراغي سمعي يُرى من الأذن، ويتألف هذا الجسم من مجموعة أصوات يتم نقلها إلى فراغ المعرض من أجل إعادة تمثيل الأحداث التفاعلية السمعية للزمان والمكان، والتي جرى نقلها على إيقاع ضجيج ساحة القطار.

يعرّف الملحن والفيلسوف المعاصر جون كايج مفهوم الضجيج بأنه عنصر موسيقي إضافي، وهذا ما رآه فونتانا إلى جانب الصمت، كما أنه أساس النظريات والممارسات الصاعدة لفن الصوت، وهو ما دفعه لإعادة تصنيف واقع الضجيج الحضري من خلال صفارات القطار واهتزاز العربات، التي تحولت بدورها إلى مجموعة من النغمات التوافقية والترددات التي تتناول مفهوم الفراغ وسرعات الوقت في إطار خطط مدروسة بدقة بالغة، والتي تعكس مدى تعقيد لحظات الحياة من منظور الخصائص النفسية والصوتية لأذن الإنسان.

عادة ما يتم تعريف مفهوم الضجيج بأنه الصوت العالي، والاعتداء السافر وغير السار على حواس وسمع الإنسان، والذي كان مرتبطاً مع الشروع باستعمال وتشغيل محركات الاحتراق، والآلات الصناعية، والأسلحة العسكرية التي انتشرت خلال القرن التاسع عشر.



أما النمط الإيقاعي والدورة المتكررة لآلية عمل الساعة فإنها تشير إلى مرور الوقت. في حين يلفت الجرس وصداه الانتباه إلى مفهوم التجربة المادية الطبيعية التي يتم بثها مباشرة لجوهر الوقت.

وقد شكلت أمواج مياه البحر المتلاشية على رصيف ميناء سيدني الخشبي والحرساني بأستراليا المادة الصوتية الخام للعمل "رصيف ميناء كيريبيلي". المنحوتة الصوتية الطبيعية التي جرى تسجيلها في العام 1976، والتي تبدأ بتسلسل إيقاع صوت خرير المياه الذي يضرب سطح رصيف الميناء، والنهايات المفتوحة للأنابيب المعدنية الخارجة من قلب رصيف الميناء، كما يظهر العمل شدة التيارات البحرية والمد والجزر التي تعصف برصيف ميناء سيدني، أما المشهد الحقيقي لهذا العمل فإنه ينبض من خلال قلبه الموسيقي وليس عبر المدخلات البصرية، حيث جُلت ترددات الصوت لتعيد صياغة مفهوم الوقت والمكان.

كما شهد العرض الأول لمنحوتة "مستويات العبور" الصوتية في العام 1983، على هامش فعاليات مؤتمر النحت في كاليفورنيا، تألق أبحاث فونتانا في طرحه الرائد حول كيفية قيام الأجسام المصنوعة بيد الإنسان بتوليد الأصوات ضمن الحقل السمعي للبيئات الطبيعية.

أما أول إبداعات فونتانا في مجال النحت الصوتي والتي أبصرت النور بفضل رعاية أحد المتاحف الأمريكية وهو متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث، في العام 1997، فقد عكست طموح الفنان في إمكانية إبداع قطعة موسيقية باستخدام مجموعة من المؤثرات الصوتية وإعادة صياغتها في قالب صوتي جديد، حيث قام حينها بتثبيت الميكروفونات في ثمانية مواقع مختلفة ضمن ساحات وقوف عربات القطارات الواقعة على الشاطئ الشرقي لخليج

الصفحة السابقة: الوجه الأيقوني لساعة بيغ بين.

الصفحة المقابلة: سرادق قصر ويستمينستر.

فوق: مشهد من برج ساعة بيغ بين. © بيل فونتانا

تتميز منحوتة "سرعات الوقت" الصوتية لفونتانا بشكل واضح عن بقية أعماله في تجسيدها لمفهوم التزامن. حيث تتداخل الأصوات الناجمة عن ثلاثة ميكروفونات للبت المباشر مثبتة في البرج في صيغتها النهائية مع الانعكاسات الصوتية والصدى وضربات الجرس التي تم جمعها خلال العرض الأول لهذا العمل الفني، والذي تم قبل عام في رواق قصر "وستمنستر".

أما بنية العمل المتراكبة والمحاطة بطبقات من صدى الأصوات والتكرار المتناغم لمجموعة أجراس ساعة بيغ بين الشهيرة فقد أغنت البيئة الصوتية للعمل على حساب تراتبية دوران آلية عمل الساعة المسموع.

أما النمط الإيقاعي والدورة المتكررة لآلية عمل الساعة فإنها تشير إلى مرور الوقت. في حين يلفت الجرس وصداه الانتباه إلى مفهوم التجربة المادية الطبيعية التي يتم بثها مباشرة لجوهر الوقت. الذي يتعارض مع فيزيائية المادة المتراكمة والتي تختفي بتفاصيل تقسيمات الوقت وسرعاته.

هذا وكان فونتانا قد قام بتطوير العديد من تقنيات التسجيل ونقل الصوت في مواقع العمل. تولدت عنها مجموعة من المنحوتات الصوتية الرائعة التي تعود بتاريخها إلى سبعينات وثمانينات القرن الماضي.

وتقف من بينها منحوتة "رصيف ميناء كيريبيلي" الصوتية، ومنحوتة "مستويات العبور" الصوتية، بوصفها الأب الروحي لمفهوم الازدواجية الفراغية والبنية الصوتية المتراكبة الجلية والواضحة في منحوتة "سرعات الوقت". كما تؤكد هاتان المنحوتتان على القدرة الإبداعية العالية لهذا الفنان في مجال وضع استراتيجيات التخطيط الصوتي وربط تزامن الأحداث الصوتية كوسيلة لتجسيد المشاهد الطبيعية المعاصرة.

تم توزيعها من قبل الفنان نفسه في صالة عرض فسيحة بعيدة عن مصدر الصوت. وقد جاءت عملية نقل الأصوات المحيطة بالمصدر إلى محيط الصالة الفنية باستخدام التسجيل الإلكتروني ونظام بث مكبر لتغيّر بشكل كبير من المعنى الحقيقي للصوت.

في حين مهدت المنحوتات الصوتية لمجموعة أدوات الجهاز الذي يصدر الرنين، الطريق أمام إجراء المزيد من الاختبارات الخاصة بنقل الصوت والبيئة الطبيعية باعتبارها مصدر المعلومات السمعية.

تم اعتماد ثماني قنوات لأجّاز منحوتة "سرعات الوقت"، وإحداث أصوات صادرة عن دورة زمنية من اثنتي عشرة ساعة تم مزجها من تسجيلات مأخوذة لضربات دقّاق جرس بيغ بين، ولهمهمات المعبرة الميكانيكية لآلية عمل تروس الساعة، وقد سحر فونتانا بالدقة الأسطورية لآلية تغذية الوقت المدار يدويا، والذي بدأ العمل منذ العام 1859 حتى اللحظة، فجميع عمليات تشغيلها وهندستها رائعة بكل معنى الكلمة، وعليه، قام بتثبيت اثنين من الميكروفونات الصوتية في حجرة الجرس وثبت جهاز استشعار صوتي أمام آلية عمل التروس الموجودة في البرج.

وبالتالي، تم جميع أجزاء هذا العمل الفني انطلاقاً من التسجيل الصوتي للوظائف التشغيلية المعبرة والمحسوبة بدقة باللغة في الساعة، وبالاستعانة بمجموعة واسعة من ترددات ونغميات رنين الأجراس. أما جهاز قياس التسارع المستخدم لرصد وتحليل الترددات المتواصلة للهيكل المعدني المحكومة ضمن المباني والجسور، فقد تم تثبيته مع ميكروفونات متعددة الاتجاهات من أجل نقل جلجلة الأجراس عند فترة محسوبة بدقة، تتكرر كل ساعة وربع ساعة، بالإضافة إلى التقاط الأصداء الصوتية القادمة من المدينة البعيدة.

أما الإيقاعات الصوتية المتزامنة التي ميزت عمل فونتانا هذا فقد جاءت نتيجة تثبيتته للميكروفونات وأجهزة الاستشعار في العديد من المواقع في الوقت نفسه، بناءً على تصوراتهِ وحدسه التوقعي للعمل. في حين احتضن أسلوبه مجموعة من تيارات المعلومات المنجردة، التي أعاد تشكيلها وصياغتها في قالب جديد.

بلغ إبداع بيل فونتانا ذروته خلال عمله على بث الأصوات مباشرةً، والقيام بتسجيل أصوات البيئة الطبيعية، للخروج إلى العلن بمنحوتة صوتية رائعة تحمل اسم "سرعات الوقت". فهذا العمل الجديد يحمل في طياته تعقيداً مفاهيمياً وسمعيّاً قائماً على آلية متناغمة وأصوات متسلسلة تنبض من قلب ساعة "بيغ بين" الشهيرة في لندن.

وتعتبر عملية تثبيت الميكروفونات وأجهزة الاستشعار الخاصة بهذا العمل الفني في هذا الموقع الأكثر إثارة بين جميع مواقع المنحوتات الصوتية السابقة، والتي استدعت لإجّازها أذن الفنان الخبيرة لتحديد قدرة العناصر والأجهزة الميكانيكية على إصدار الأصوات، بالإضافة إلى اهتمامه الكبير والقديم بعنصر الزمن الذي يقيسه بسرعة الصوت.

بدأت حركة الصوت بالظهور من مصدرها لتتجسد في الفراغ وتنعكس في أعمال فونتانا من خلال ملاحظته التي استنتجها قبل ما يقرب من أربعين عاماً، والتي استلهم منها أن العناصر الضخمة الرنانة مثل النواقيس والقناني الزجاجية بإمكانها استرجاع تردد الصوت من خلال الصدى والخصائص الصوتية التي تميز شكلها وعنصرها المادي.

وبإجرائه لسلسلة من المنحوتات الصوتية باستخدام مجموعة من الأدوات التي تصدر الرنين، وجد فونتانا عنصراً صوتياً بإمكانه تحويل ضجيج الأصوات المحيطة إلى جملة موسيقية، واعتبر طبيعة الصوت المنعكس من هذا العنصر بأنها القناة السمعية لأذن العالم.

عادةً ما تلفت سلسلة التجارب الصوتية للأجهزة المركبة انتباه المشاهد بعيداً عن مشهد التأمل البصري لمادة العنصر الفني، حيث يلقى الجانب الصوتي الروحي للتسجيل ولهذه القطعة الموسيقية القائمة على الزمن كل التقدير والاحترام.

هذا وقد قام ميكروفون البث الحي الذي ثبّته فونتانا في جوف العنصر الرنان بنقل ترددات الصوت من سطح مبنى إلى مجموعة من مكبرات الصوت

سرعات الوقت

مساهمة روبرت رايلي في كتيّب معرض صالة
عرض "هانش أوف فنشن" للفن المعاصر في لندن
خلال شهر مارس من العام 2005



كان "رصيف ميناء كريبيلي" عبارة عن رصيف خرساني عائم، وكان في حالة دائمة من الأداء التلقائي الذاتي.

ومن خلال تجربتي وجدت إحدى الطرق المفيدة لخلق مساحات تربط بين بيئتين منفصلتين من خلال وسيلة الاستماع الدائمة، حيث تبعث الميكروفونات المثبتة في مكان واحد الأصوات الناجمة المستمرة إلى مكان آخر حيث يمكن الاستماع إليها بشكل دائم كتمثيل شفيف لجماليات الفضاء البصري.

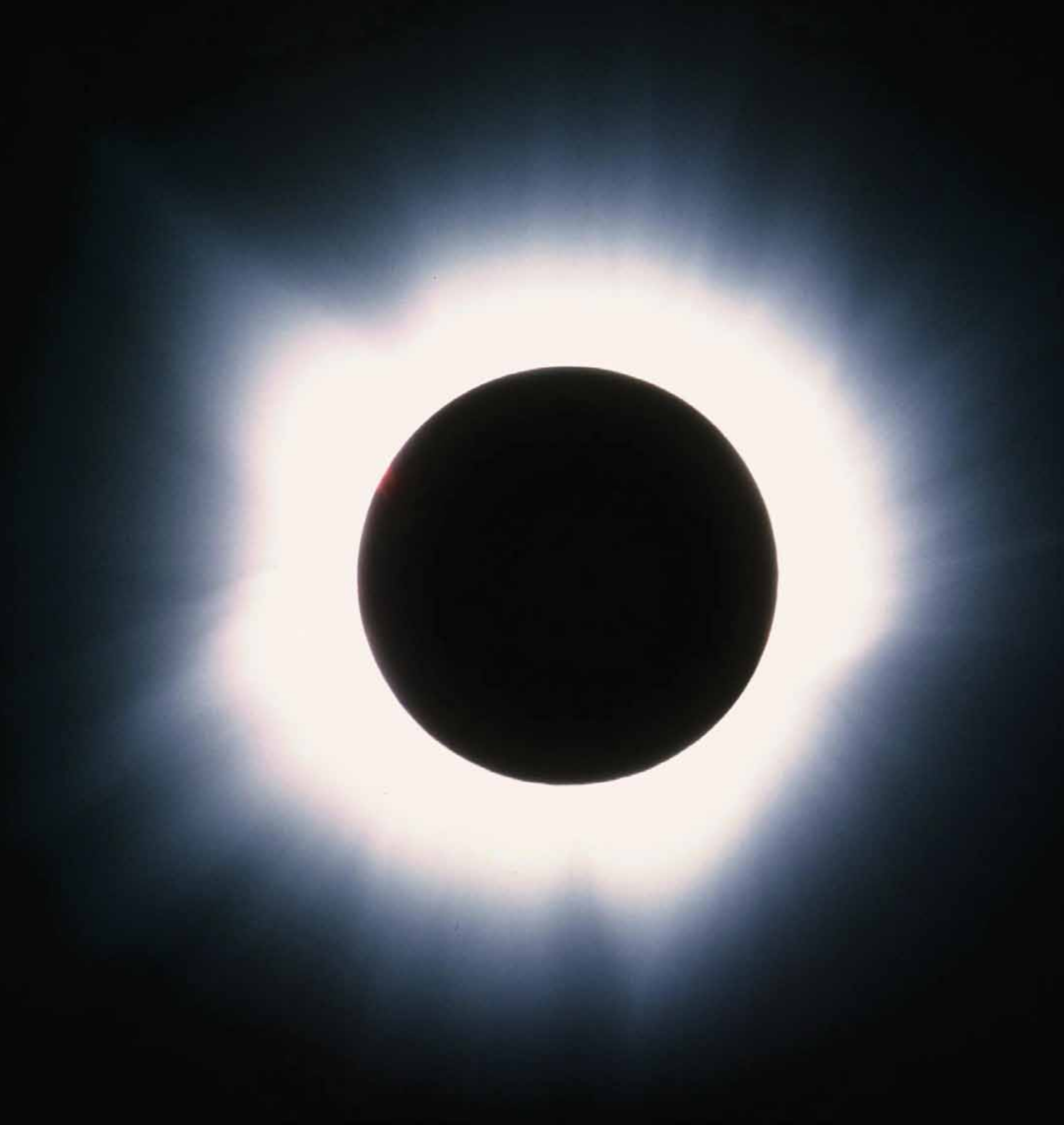
وبينما تقوم هذه التراكيب الصوتية بخلق خيالات الديمومة، فإنها تبدأ بالتفاعل مع الجوانب الزمنية للمساحة المرئية، وهذا سيعلق هوية الموقع المعروفة عن طريق تنشيطها بتداعيات الهويات السابقة المشغلة على الذاكرة الصوتية للموقع، أو عن طريق تفكيك هوية الموقع البصرية بغرس هوية صوتية جديدة تماماً وقوية بما يكفي للمنافسة مع هويتها البصرية، سعياً إلى بقائها وديمومتها في المكان.

لم يكن هذا الشريط من ثُماني القنوات تسجيلاً فريداً للحظة نادرة الحدوث ومميزة، كما هو الحال في الكسوف الكلي، ولكنه كان مقتطفاً من عملية صوت دائمة، وبعد اثني عشر عاماً من القيام بالتسجيل، عدت إلى رصيف ميناء كريبيلي ووضعت ميكروفونات هناك، قامت ببعث أصوات حية إلى المعرض الفني لمبيعات الجنوب الجديد في سيدني، كجزء من عملي في النحت الصوتي.

وتعتبر المدة هي السمة الأكثر حضوراً والعنصر الأبرز في عملية خديد الصوت، والأصوات المستمرة والتي تفكر، وذات المدة الطويلة، ترفض الفناء وتتحدى الموت الطبيعي للصوت بتحوّله صامتا.

وفي تعريف النحت المستمر في عملي، استخدمت استراتيجيات مختلفة للتغلب على صفات الصوت الزائلة والتي تبدو في تناقض ملحوظ مع شعور اليقين الجسدي والديمومة التي عادة ما تنتمي إلى النحت والهندسة المعمارية.

الصفحة المقابلة وفوق: رصيف ميناء كريبيلي، الموضع حيث أُنجز فونتانا تسجيلاته في العام 1976



بدأت أعتبر تسجيل الصوت كتصرف من القوة العقلية مساوياً تماماً لكتابة وتأليف الموسيقى. ولكن من يصدق هذا؟ التأليف عن طريق الاستماع؟ و لتكون هذه التسجيلات ذات طابع جمالي، فإن ذلك تطلب مني بعض الحلول الجذرية.

لقد بدأت مسيرتي الفنية كمؤلف موسيقي. ولم تكن الموسيقى التي كتبتها هي ما جذبني. ولكن الحالة العقلية التي اختبرتها عندما شعرت بالأصوات الموسيقية الكافية والمحفّزة للتأليف الموسيقي. في تلك اللحظات. عندما أصبحت موسيقيا. كل الأصوات من حولي أصبحت موسيقيةً كذلك. وبات لها شكلها الموسيقي النغمي.	

كان هذا النوع من التحول الموسيقي الموضوعي الذي حدث لي رائعاً للغاية. وأصبح التحقيق و البحث وعزل العناصر عن بعضها. في إطار هذه التجارب الصوتية. شغلي الشاغل. فبدأت أحمل معي شريط تسجيل أينما ذهبت (أكثر شريط مسجل إثارة للاهتمام بالنسبة إلي في ذلك الوقت كان "ناجرا المصغرة"). حتى أتمكن من تسجيل الأصوات المحيطة بي في أي وقت حين أشعر بتحولها في مسمعي إلى موسيقى.

عندما تراكمت هذه التسجيلات لديّ بدأت أتساءل عمّا عناه الأمر لي. أينبغي علي إحياء حفلات من هذه التسجيلات؟ أينبغي علي أن أستخدم هذه التسجيلات كمواد خام لعمل أستوديو صوت خاص بي؟	
ومع وجود بعض التسجيلات التي يمكن أن أقيلها كمؤلف. بدأت أعتبر تسجيل الصوت كتصرف من القوة العقلية مساوياً تماماً لكتابة وتأليف الموسيقى. ولكن من يصدق هذا؟ التأليف عن طريق الاستماع؟ و لتكون هذه التسجيلات ذات طابع جمالي، فإن ذلك تطلب مني بعض الحلول الجذرية. ولكن لم أعرف ما هي. لم أعرف حقاً ماهيتها حتى الآن...	
واصلت بحثي عن هذه الحلول الجمالية. وانتقلت للعيش في أستراليا في أوائل السبعينات. حظيت هناك بعمل مدهش. فقد كنت أعمل لصالح هيئة الإذاعة الاسترالية في قسم التسجيل بين عامي ١974 و 1978. وهذا الأمر أتاح لي. لأول مرة في حياتي. فرصة للاستماع والحلم والتسجيل بموارد تقنية غير محدودة.	
وكان لتجربتي في تسجيلين الأثر الأعظم على عملي في تلك الفترة. أحدهما كان تسجيلاً قمت به في غابة استوائية بمطرة خلال الكسوف الكلي للشمس (في عام ١976). والآخر كان في مجال ثماني قنوات لتسجيل أنماط الموجات التي تحدث تحت جسر خرساني عائم من أثر مرور السيارات عليه.	
تسجيل الكسوف الكلي وثّق لحظة فريدة حصل مرة واحدة في العمر (الظهور التالي لهذا الكسوف سيكون في 2030/11/15. أي أنه يحدث مرة كل 54 سنة) وفي لحظة الكسوف وقبل اكتماله بدقيقتين. اختلط صدى تغريد الطيور ونظامها البيئي الطبيعي الذي كان يحدد أي الطيور ستغرد في الأوقات المختلفة من اليوم. كل أنواع الطيور المتواجدة أصبحت تغرد مع بعضها البعض خلال الدقائق التي سبقت الاكتمال مباشرة. حيث تم طمس القرائن الزمنية العادية التي يتم منحها من الضوء بالغابات المطرة التي مُلئت فجأة بالظلال البارقة. وحل صمتٌ مطبق عندما أحدث اكتمال الكسوف ظلاماً دامساً.	
كان لهذا التسجيل الدور المؤثر على عملي. لأن الكسوف الكلّي دائماً ما يصور على أنه تجربة بصرية. وكانت مثل هذه النتيجة الصوتية المفنعة دالّة على كيفية جاهل حساسية الصّوت في تجربتنا العادية وسعينا لاكتشاف العالم. ومن تلك اللحظة فصاعداً. أصبحت مسيرتي الفنية هي تجربة استكشاف التحول والتفكيك البصري مع السمعي.	

وكانت المرة الأولى التي حاولت فيها تطبيق التفكير النحتي على عملية الاستماع القابلة للتسجيل عن طريق صنع مجال تسجيل بثنائي قنوات ذلك خلال تسجيلي لرصيف ميناء كريبيلي في عام 1976. في البيئة الصوتية لميناء سيدني.	

كان رصيف ميناء كريبيلي عبارة عن رصيف خرساني عائم. وكان في حالة دائمة من الأداء التلقائي الذاتي. وكانت هناك صفوف من الثقوب الأسطوانية الصغيرة المتواجدة بين الأرض والطبقة السفلية إلى تحت البحر. صاحبة أصوات رائعةٍ بشكل بدت موجات الضغط القارعة كنغمات كلما تم إغلاق الثقوب لحظياً من قبل الأمواج. تكوّن هذا التسجيل ثمانيّ القنواتِ عبر وضع الميكروفونات على ثماني فتحات منفتحات الرصيف نفسه. صانعا خريطة صوت حقيقية لحركة الأمواج تحت رصيف الميناء. تم لاحقاً تثبيتها وتشغيلها في ثمانية مكبرات للصوت في مكان خالٍ.

كان هذا التسجيل مؤثراً للغاية على تطوّر عملي الفني. لأنها كانت المرة الأولى لعملية التحليل النظري لحركة موسيقيّة طبيعية ناجمة عن تصوير وتفاعل حيّين ومباشرين. كان موسيقيا حقاً كالموسيقى. وبسبب التعقيد المكاني وصعوبة إجابة ثماني قنّوات على بعضها البعض من ثماني نقاط في الفضاء. أصبح أيضاً عملاً نحتياً بصدق. وكان أيضاً نحتياً بطريقة أخرى مهمة. إذ اتخذ قرع الموجة في رصيف ميناء كريبيلي طابع الاستمرارية والديمومة.

الصفحة السابقة: كسوف الشمس. © سوباكيج 10١7/ شاترستوك	
الصفحة المقابلة: صورة كسوف الشمس كما تم التقاطها في "استديوهات الصوت الأسترالية". هيئة الإذاعة الأسترالية، أستراليا. 1973-1978.	
© بيل فونتانا	



كسوف الشمس في أستراليا ورصيف ميناء كريبيلي

في مقالته هذه، يحاول بيل فونتانا استكشاف
آفاق وآليات العملية الإبداعية والفنية وراء أعماله
الأولية من المنحوتات الصوتية





النزاع، فقد عززت خياراته الموسيقية والجمالية فهمنا للمكان ولم تكن سببا لتنفيرنا من هذه التجربة. فتجاوراته أكثر تماشيا مع احتمالية المكان. غير أننا لم نسمع بها بهذه الطريقة من قبل وعلى القدر نفسه من الأهمية.لم نر هذا المكان بهذه الطريقة قبلاً. ويظهر هذا بوضوح في الوضع الذي نكون فيه فعليا على الموقع الذي يولد الأصوات.

عرضت واحدة من الأعمال الفنية بتكليف حصري من أحد المتاحف "ظلال الصوت" في متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث (2010)، متيحةً الفرصة للجمهور كي يعيش أجواء الأداء الموسيقي الجميل للأصوات التي ولدها البنى في غرفة الرجل. الخفية وراء شبكة من الثقوب في العين الجميلة بوجود الجسر المضيء الذي يقود إلى صالات العرض، ومرة أخرى، نحن في بيئة بصرية محددة بهندسة معمارية منحنية وبيضاء. كان المستمعون هنا يبحثون عن متحدّثين بالموجات فوق الصوتية والذين أثاروا تاريخاً من التجريد في الفنون الجميلة، بينما في الوقت نفسه، يقومون بإجّاز "رسوماتٍ صوتية" على الجدران المنحنية، كما وصفهم فونتانا. حيث قال خديدا: "إن ظروف التجربة السمعية البصرية، كما حَكَمه بنية المكان". تقود إلى أصداء في جميع أنحاء المبنى والأماكن العامة من المتحف. أصبحت الموسيقى التصويرية مقترنة مع مجموعة متنوعة من تجارب بصرية مختلفة، بما في ذلك تصور الأعمال في معارض مجاورة مؤقتة. كان هذا ملائماً جداً خاصة أن المتحف يملك أيضاً أيقونة من لوحات القرن العشرين. ألا وهي المجموعة الفنية من ثلاث لوحات "اللوحة البيضاء" لروبرت روزنبرغ من عام 1951، والتي كان القصد منها أيضاً أن تكون كسطح يعكس وجود ظلال الزوار، والتي، وليس من قبيل الصدفة، ألهمت جون كايج. أستاذ فونتانا في الستينيات، لينجز عمله الاستثنائي عن الاستماع إلى المكان الذي نتواجد به، بحجم 4 أقدام و33 بوصة.

حدد بيل فونتانا بداية مهنته الموسيقية بأنها اللحظة التي جَاهَلَ فيها النطاق التقليدي لقاعة الحفل الموسيقي وبدأ يفكر خارج الصندوق. وفضل فونتانا المساحات العامة لتدخلاته محددة الموقع على الصوت والبيئة البصرية للمكان. ويعتبر المجال العام مغرباً له على وجه التحديد نظراً لميزته في

المادة مأخوذة من مقالة لكريس دوني، مهندس معماري فاقد البصر، الذي نشر تجربته مع البيئة الصوتية على مدونة متحف سان فرانسيسكو للفن المعاصر: http://openspace.sfmoma.org/2011/07/fontana-downey

الحقل المفتوح الذي يمكن أن يجري فيه الترتيبات الواضحة لإجّاز العمل الفني الصوتي، والتي لا تشير إلى تاريخ الموسيقى أو الصوت نفسه. بل توثِّق لظروف المساحات العامة كمساحة أحداث، والتي هي مساحات من التفاعلات غير المحددة وروايات ممكنة.

وبالمثل، يمكن اعتبار المتحف كمساحة عامة، جزءاً من النسيج العام على الرغم من أن وظيفته الأساسية تنظيم لقاء بين الجمهور وتاريخ الفن والحوار بين العناصر المتعددة. إلا أن المتحف يشارك في هذه الفِهمِ اللافت للنظر لمؤسسة تستهدف عامة الناس. وبالتالي تعتبر هي أيضاً جزءاً من هذا المجال العام في جوهرها. وإنّ إظهار صوت داخل المتحف هو عمل يسعى لاستهداف عامة الناس الذين هم عادة غير مدربين على فن الاستماع. والصوت الذي يصدره العمل الفني هو دائماً في حوار مع الأصوات التي يصدرها الجمهور من الزائرين والمتحف نفسه. وبالمثل، فإن التداخل الحّي بين العمل الصوتي "منحوتة الصوت" وفضاءات المتحف أمرٌ حي وفعال جداً. بسبب تمثيله الصاخب للصوتيات في علاقتها بالمرئيات التي في المتحف كمنظائر، وهذا السياق دائماً ظاهر للعيان.

إن العرض داخل المتحف يعطي فونتانا مجموعة أخرى من الاستكشافات المحددة. وإن إدراج نفسه في خطاب الفن ينشط معارضة حادة للانقسام الثقافي بين الفنون البصرية (المتحف) وفنون الأداء (قاعة الحفل الموسيقي). فالمتحف يبذل جهدا كبيرا في احتواء الأصوات وذلك ليسمح بجو من التأمل الصامت للزائرين (أنظر في استخدام المهيمن في الصناديق السوداء المعزولة لتقديم الأفلام مع الموسيقى التصويرية أو استخدام سماعات الأذن في المتاحف).

رداً على هذه الحقائق الثابتة للعمل في المجال العام للمعارض المترابطة، ظهر نهج آخر من وجهة نظر الأمناء لعرض الأصوات التي يمكن دمجها في سياق المعرض. وينتج هذا حركة مزدوجة مثيرة للاهتمام، حيث يتم عرض حركات

فوق: بيل فونتانا مع أستاذه ومرشده الفني، المؤلّف الموسيقي الرائد والكاتب والفنان والممثل جون كايج. © كلاوس شونينغ

موسيقية تستحضر أجواء بلا قوس سرد في مكان مصمم ليتم استكشافه. بالمشي والعبور بطرق خطية وغير خطية، حيث يتنقل الزوار والمستمعون عبر المساحات بينما يتخطى الصوت المساحات. تتقاطع كلّ المسارات في مكان واحد وهذا هو المكان الذي يحدث فيه شيء ما.

بأخذنا المعرض الاستكشافي في أبوظبي، في جولة شرقاً لسيدني والغابة المطيرة في أستراليا. ومن ثم إلى كيوتو وبعدها سان فرانسيسكو ولندن. ليعود بنا إلى الصحراء في أبوظبي. هو تنقيب غير مسبوق لما يبدو عليه العالم في داخل معرض متزامنا بالبيان الافتتاحي لـ"سرعات الوقت" من بيع بين في لندن. حتى في أبوظبي. يختلجك شعور عميق بتوقيت غرينيتش وتزامن العالم عبر الزمن. هذا هو المكان الذي يمكنه العودة بنا إلى توسيع مجال الفن المعاصر الذي شهد مجموعة متزايدة من الأعمال المختلطة لمعالجة خواص فنون الأداء في المتحف بالإضافة إلى صياغة ممارسة فنية كالبحوث.

وعلى وجه التحديد. جُنّس العمل الميداني يلعب دوراً في هذا النهج لفن فونتانا: علم الآثار بمفهومه للأوقات المفقودة في الأماكن المفقودة والتي يمكن التقاطها واستحضارها من خلال الأشياء التي تم العثور عليها. الأنثروبولوجيا بمفهومها للأصوات الأخرى التي تحكي قصة مختلفة لكن في نهاية المطاف تثرى مفهومنا للإنسانية من خلال تنوع الأصوات التي تم إتاحتها.

وحتى ضمن نطاق عالم التحليل النفسي الموضوعي. نتواجه مع فكرة الضائع كالنتمى إلى اللاوعي أو كالدخلي الذي يمكن تنشيطه أو خربرهن فقد استلهم فونتانا من علم الآثار أسلوباً لإثارة هالة مفقودة أو يتعذر الوصول إليها بكل دلالاته للحياة التي نعيشها وللتقاليد.

وهذا يقود، في نهاية المطاف، إلى مفهوم الموقع الأصلي كشيء يمكن عرضه. افتراض أننا في الواقع فقدنا شيئاً والذي يمكن الكشف عنه وبالتالي حفظه يترجم في أعماله إلى تصرف يبرز الاهتمام للمتجاهل العابر والزائل. وربما إلى حقيقة تم إغفالها من قبل الجمهور. واليوم في عصر الأجسام المشفرة والمبرمجة، تذكرنا أصواته وصوره بنسبية المواقع. والجسر، عن قرب، هو عبارة عن سلسلة من الكابلات التي تهتز وتترأّج بحسب الضغط.

ولكن كيف يرتبط هذا بالصورة التي تصنع الصوت؟ ومرة أخرى، ركزت واحدة من تجاربه التفاعلية الأحدث مع المكان. من خلال الأيقونة الأكثر تمثيلاً لجماليات الصوت والمشهد بين جميع الجسور- جسر غولدن غيت في سان فرانسيسكو. ومن خلال إظهاره لرؤاه الصوتية عن جسر سان فرانسيسكو في عام 2012

في فورت بوينت. حيث النقطة التي تقع تماماً تحث الموقع الفعلي للجسر، والتي كانت مصدرا لسلسلة من أعمال التكليف الحصري الفنية المعاصرة احتفالاً بالذكرى الـ 75 لبناء جسر غولدن غيت. فإننا نستطيع أن نرى ونسمع الجسر من مستوى بنيوي مخفي. عرض فونتانا تجربة سمعية بصرية للوقت الحالي لأشواط الضوء والظلال (السياراتِ العابرة). وموجات من ضوءاء اهتزازية مُعززة بعدما وجه كاميرا فيديو صعودا نحو مستوى الشارع مع وجود قسم بالشبكات الفولاذية والذي يكوّن الرابط البنيوي الواقعي بين الجسر والأرض. فونتانا هنا يبرز عاملاً على جنب الصورة النمطية المعروفة والمألوفة عن العلّم نفسه، هو يكتشف أبعاده الجديدة. ويظهره أيقونةً فنيةً بطريقةٍ لم نرها فيها قبلاً.

أصبح من الواضح لدينا، أن بيل فونتانا لم يكن يوماً معنياً بالصورة وصداها الواقعي وغير الواقعي. في الحقيقة، بقدر ما اختبر في تجربته الفنية عنصر الوقت ومرة أخرى العلاقة بالإبداع نفسه، إلا أن اهتمامه هو بالأحرى منصّب على كيفية تقاطع أنماط الحدث وتفاعله المعقد بين المشاهديات الأمامية والرجعيات الخلفية له. ولهذا الغرض تم تدريب جميع المشاهدين لتمييز هذه العلامات من المجال البصري، ولكن مع فونتانا. بات الأمر أشبه بالتسجيل التوثيقي لمجال سمعي بصري مُعزز وملتقط من الوقت الحقيقي أو في مرحلة ما بعد الإنتاج. فالصورة تكون إما في عقولنا أو على الملصق مباشرة أمامنا. وبالتالي نعرف أن الكابلات تكون في حركة أفقية أو رأسية كما هو الحال في عمله الفني "دراسات برج إيفل" الذي يوثق لصوتيات واحد من أشهر الصروح المعمارية في نصف الكرة الغربي.

رأينا هذا الأمر مراراً وتكراراً، إما في الحياة الواقعية أو على البطاقات البريدية، ما يحتاج أن يتم عرضه هنا هو الشكل والحالة الصوتية المرتبطة بحالة الحركة التي تتركز فيها هذه الايقونات المعمارية، هذا هو الصوت الذي يصنع الصورة وهي الصورة التي تنتج الصوت. تدعم الصوت والصورة بعضهما بعضاً. حيث لا يوجد دور قيادة أو داعم في هذا التفاعل. وأود أن أختتم كلامي بأن فن "فونتانا" السمعي البصري ليس فن ملصقات سريريالي ولكن فن التجريد الحسي. هو حبة الرمل التي تثير الصحراء، إنه نط من الرمال المتحركة التي تؤسس للمكان كمساحة حراك حي وتفاعل الأعمال المعروضة في هذا المعرض.

رودولف فربلينغ. حاصل على شهادة الدكتوراه، مُنسّق للفنون الإعلامية في متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث. وهو يعمل حالياً كأستاذ مساعد في كلية كاليفورنيا للفنون ومعهد سان فرانسيسكو للفنون.



ساحل سان فرانسيسكو تغوص في ضجيج حركة المرور في شارع مزدحم في المدينة بالقرب من متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث (منحوتات الصوت خلال غولدن غيت). نحن لا نستمتع فقط. نحن نخبر وننظر إلى المكان المختار بعناية. المكان الذي نكون فيه.

تقدم التجربة المسرحية الجامعة لوحدي الزمان والمكان. تأطيراً قوياً حتى لتجارب الإزاحة والنزاع. حيث يكون الاستماع إلى أصوات المدينة من داخل متحف جريباً لاستيعاب تدرج التمزق الأساسي. فعلى سبيل المثال. عرض متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث "نحت الصوت مع سلسلة تخطيات المستوى" (1982). حيث لم يمكن دمج الضوضاء الصناعية للقطارات المقترنة والمبتعدة إلى جربة البقاء في زمان ومكان محددين. كما جربة الاستماع إلى أصوات المدينة النموذجية داخل قاعة مدينة سان فرانسيسكو ("الأصداء المتصاعدة". 2009). هو تقريبا طبعي كسماع آليات برج ساعة بيغ بين الشهير من داخل كنيسة ويستمنستر ("سرعات الوقت" 2004). كلاهما في الواقع أعطى صدى صوت ما كان يحدث في المضمون. وبعبارة أخرى. فإن القرب الجغرافي أو تقارب هيكلية هذه الأصوات يساعد في هذا الصدد. على أية حال. فإن أبواق ضباب جسر غولدن غيت. والتي كانت جزءاً من منحوتات الصوت خلال جسر غولدن غيت". تدرج نفسها على مجال منطقة الخليج النموذجية بطريقة طبيعية تماماً. حيث تصبح قاعة مدينة سان فرانسيسكو الجسم الرنان لمجتمعها. ليس خلافاً للجرس في معبد كيوتو.

وبحدث وجود التقارب بين تراكب الصوت والمسرح البصري فرقاً كبيراً. خِولات الإدراك واضطرابات التوقعات خُدت أحياناً ولكن بيل فونتانا غير مهتم بتدرج

الصفحة المقابلة: في بوينت بونتينا، مدخل خليج سان فرانسيسكو. فوق: فونتانا خلال عمله على مشروع جسر بروكلين في العام 1983. © بيل فونتانا

غير مباشرة مجالاً مرئياً عن طريق اختيار طوبولوجيا يمكن التعرف عليها والوصول إليها من قبل الزوار والمستمعين للعمل- الطريقة التي نعرف بها الأصوات التي تصدرها الغابات المطيرة أو الميناء. يمكن أن تزودنا بأنماط موجة محددة للصوت- أو عن طريق اختيار مكان عام محدد لوضع قطعة الصوت. ولقد شمل هذا واجهات المباني العامة. من مبنى مركز التجارة العالمي ("نحت صوت جسر بروكلين" 1983) إلى قوس النصر في باريس ("جزيرة الصوت" 1994) أو نصب الحرب التذكاري في سان فرانسيسكو والذي يضم الآن متحف سام فرانسيسكو للفن الحديث ("منحوتات الصوت خلال جسر غولدن غيت" 1987). وفي حالات أخرى. كانت المرحلة البصرية الخلفية الدرامية للحصول على صوت مولد في مكان آخر كما في أنقاض انهالتر باهنهوف في برلين حيث تم تشغيل أصوات محطة القطار الكولوني ("سكة القطارات" 1984). وفي الأونة الأخيرة. عمل فونتانا أيضاً على جاور الداخل والخارج. فعلى سبيل المثال. عندما وضع الاهتزازات الصوتية لجسر مجاور داخل المساحة الداخلية الواسعة لقاعة التوربينات في تبت مودرن في لندن ("الجسر الموسيقي" 2006).

إنّ الاستماع إلى صوت بينما تتواجد في مكان

آخر وبالتالي ننظر إلى منظر مختلف. يعتبر

بحد ذاته جربة سمعية بصرية استثنائية.

إنّ الاستماع إلى صوت بينما تتواجد في مكان آخر وبالتالي ننظر إلى منظر مختلف. يعتبر بحد ذاته جربة سمعية بصرية استثنائية. يحددها الانتقال في الوقت الحالي أو تشغيل ما هو مسجل مسبقاً والذي تم تأطيره بصرياً عبر بنية مسرحية خاصة به. وهذا الإطار البصري يمكننا من إدراك الاختلاف في التجربة الصوتية. ولهذا فإنني أزعم أن جربة فونتانا لنحت الصوت قد كانت جربة سمعية بصرية بحيث كانت الصور المسجلة مسبقاً غائبة ولكن مُستحضرة من قبل الأصوات التي أعطتها وجوداً فعلياً تقريباً. وتم إدراجها في التجربة الصوتية كتجاور- طباق موسيقي وبصري مزود بناء على اختيار المرحلة البصرية في الأماكن العامة. حيث يمكن لتجربة التحول هذه أن تكون جزءاً من السمات المميزة. وحتى منطق المكان (أو يمكن على الأقل أن ننظر إليها كجزء من ذلك. كما يمكن النظر إليها كعنصر مبعّد في منظومة التجاور القسري). وفي الحالين. حصل انعكاس على علاقة الصورة الصوتية. تخيل طيور جزيرة فارالون قبالة

أماكن ومشهديات موحية

رودولف فريلينغ يستطلع آفاق التجريب الفني لدى بيل فونتانا

إنّ لتبادل الأدوار بين الصوت والصورة من قبل المتخصصين بصناعة السينما أهمية قصوى غالباً، وذلك بهدف تعزيز الإدراك البصري والمعرفي لدينا. عادةً، ما يتم تعريف الصوت على أنه، كما صوت الفيلم السينمائي على سبيل المثال، الدور المساند للشخصية الرئيسية في الصور المتحركة. وبالرغم من ذلك، يُعتبر الصوت في مفاهيم عالم الصوتيات، شيئاً مستقلاً أو مارسة محددة متوسطة، عندما يتوسع التركيز الخالص على وسط واحد ليشمل فيلماً أو إسقاطاً رقمياً. فهل يمكن تسمية استخدام الوسائل البصرية لمرافقة الصوت في مسار فيلم؟ وهل من شأن هذا أن يعكس ببساطة التسلسل الهرمي أو هل يمكن أن يكون هناك حس مختلف من أداء الدور أو تشكيل الصورة عندما يضمن فنان الصوت صوراً متحركة في عمله؟ بدأت كل هذه الأسئلة تتبادر إلى الذهن منذ عام 2009 عندما حدث انعطاف مُفاجئ للأحداث، حيث أضاف نحات الصوت "بيل فونتانا" أفلاماً رقمية تصويرية إلى أدواته الفنية. بعدما

بنى وبنجاح سمعته في فن الصوت النقي بدون إضافة أي مواد تصويرية لمدة أربعة عقود تقريباً، سوف أنظر في هذه العلاقة والدافع وراء هذه التطور في ضوء مجموعة من الأعمال التي تتناول مفاهيم المكان بطرق مختلفة. الأصوات الرنانة كأثني الكشف الشغوف في بحثه عن الأصوات الخيرة للاهتمام، حتى وصلت إلى نقطة استندعت مني التحقيق في الموضوع برمّته. بشكل مضاعف، بمعنى أن أ طرح الأسئلة: "ما هي الصورة التي يصنعها هذا الصوت؟ وما هو الصوت الذي تصنعه هذه الصورة؟".

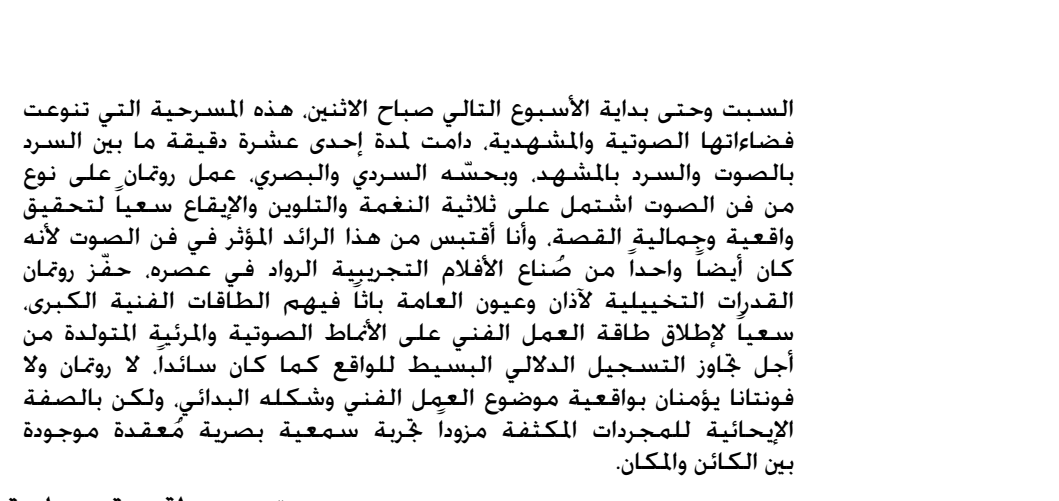
تصدر الموجودات أصواتاً محددة، وبالتالي هناك صلة متأصلة بين صورة البحر وصوت الأمواج على سبيل المثال، وعلى الرغم من أن الصور لا تصدر صوتاً، إلا أننا نربط مجموعة متنوعة من الأصوات بالصور، كالسماء الزرقاء التي نقيم علاقة بنيوية داخلية في وعينا بينها وبين الرياح أو الطائرة العابرة. كل صورة آلة معينة ستجعلنا نتذكر صوتاً معيناً، بسبب وجود علاقة واضحة مِختزنة في الذاكرة. ولكن نُعتبر هذه الخاصية الدلالية لبعض الصور هامةً جداً، بحيث إنّ الفنان يعمل بهذه الفرضيات الصوت-صورة، لا بطريقة إيجابية تبسيطية فحسب.

ولكن في خطوة حثيثة لحل الرابط أو حتى الإشارة إلى صراع داخلي مُنظم بين هذه الوجودات.

في الفن، ما هو "ظاهر" ليس بالضرورة ما يسمعه المرء، تصور الجرس علي سبيل المثال، كبير وثقيل، ويتردد صداه مع المشاهد حتى عندما يكون ساكناً، يمكننا أن نتوقعه يرن بنغمات عميقة ولكن استمتع لما سيحدث عندما نسمع شيئاً لا يمكن تفسيره بتصور هذه الآلة الموسيقية. عندها نبدأ بالشك في صدقية حواسنا عندما لا تكون هناك صلة مرئية بين الصورة والصوت، مثل مُعضلة عرض "أصداء صامتة" 2009" عندما رتب بيل فونتانا الحياة البصرية الثابتة لجرس موجود في معبد مع صوتيات من بيئة كيوتو الحضرية. ولم يتحرك شيء بصرياً، أو تقريباً كان الجرس موضوع العمل ساكناً في حالة اللا شيء، عندما ركزت الكاميرا على الشيء (موضوع العمل)، الذي تسجله بوضعية تصوير واحدة، كانت المنطقة الجوفاء في الجرس، هذا الفراغ المظلم في مركز الصورة، هي التي تلتقط واقع الصوتية المحيط بها كجهاز تسجيل- آلة موسيقية يتم تشغيلها كونياً، من قبل بيئتها الأم، ويتم دمج الانطباع والتعبير في مرحلة واحدة بحيث لا يوجد مرحلة ما بعد الإنتاج، ولذلك نبحت عن ذاك الرابط غير المرئي بين الصورة والصوت، وفي حين أن للأشياء مجموعة من الأصوات المختزنة والمحفوظة، تعتبر سبتي سكيب واحدة من جُمعات المعلومات الصوتية والسمعية المفصلة والمبينة بشكل جيد، فهي تجسد أصوات المناطق الحضرية مثل أصوات السيارات وصفارات الإنذار وأصوات المارة وحتى الأصوات الطبيعية مثل أصوات الطيور أو المطر أو عاصفة الرياح.

يمكن لكل شيء تقريباً أن يكون مُرتبطاً ببيئة صوتية مُتحضرة، خاصة عندما لا يكون ظاهراً بل مُستحضراً كمنطقة بعيدة عن الكاميرا، كان هذا بالضبط أساس فرضية ما يمكن أن نسميه الأصوات الأولى التي أنتجت فيلماً: "مسرحية والتر روثمان التي كانت تُذاع على الراديو"، حيث "يجمع فيها روثمان تسجيلات الصوت لعطلة نهاية الأسبوع في برلين، منذ انتهاء العمل يوم

والتي أعيد بثها من على قمة تل، حيث يمكن للمرء أن يشاهد الأماكن الأصلية التي جاءت منها هذه الأصوات. يصف بيل فونتانا التجربة بأن نسمع على مَد النظر. ستيفان بيست (2004) http://d-sites.net/english/fontana.htm



السبت وحتى بداية الأسبوع التالي صباح الاثنين. هذه المسرحية التي تنوعت فضاءاتها الصوتية والمشهدية، دامت لمدة إحدى عشرة دقيقة ما بين السرد بالصوت والسرد بالمشهد، وبحشته السردى والبصري، عمل روثمان على نوع من فن الصوت اشتمل على ثلاثية النغمة والتلوين والإيقاع سعياً لتحقيق واقعية وجماليّة القصة، وأنا أقتبس من هذا الرائد المؤثر في فن الصوت لأنه كان أيضاً واحداً من صنّاع الأفلام التجريبية الرواد في عصره، حقّز روثمان القدرات التخيلية لأذان وعيون العامة بأنّا فيهم الطاقات الفنية الكبرى، سعياً لإطلاق طاقة العمل الفني على الأنماط الصوتية والمرئية المتولدة من أجل تجاوز التسجيل الدلالي البسيط للواقع كما كان ساندا، لا روثمان ولا فونتانا يؤمنان بواقعية موضوع العمل الفني وشكله البدائي، ولكن بالصفة الإيحائية للمجردات المكثفة مزودا جربة سمعية بصرية مُعقدة موجودة بين الكائن والمكان.

دعوني أعود إلى البدايات لأتمكن من شرح هذه العبارة بشكل أفضل، إنّ بيل فونتانا ليس راوياً للقصة اتبع فن سرد مسرحية الراديو عقب الموسيقى التصويرية التي وضعها روثمان، فاهتمامه بالأنماط وتسجيلات المجالات الصوتية جعله يفرح عندما يسأله أحدهم:

"إنّ، كيف هي الأصوات التي يصدرها هذا المكان؟"، واحدٌ من أعماله الأولى "الكسوف" من عام 1976، كان يهدف لتوثيق والتقاط أصوات أستراليا، وانتهى الأمر بفونتانا في غابة مطيرة بجنوب سيدني بعد قيادة شاحنة البث الكبيرة بدعم من شركة الإذاعة الأسترالية الوطنية في الأنحاء، ولم يكن هناك خيار أن يوثّق المشاهد الطبيعية فقط للإجابة على سؤاله الصعب، ولكنه كان أيضاً خيار التقاط اللحظة الفريدة من نوعها، وبالنسبة إلى الكثيرين منا، هي لحظة حدث مرة واحدة في العمر- جربة كسوف كلي للشمس.

الاستماع إلى غناء بيئة الغابات المطيرة ووفرة الطيور والأصوات المجهولة الصامته والصاخبة معاً، كل ذلك كان شيئاً رائعاً بحد ذاته، أضف إلى ذلك

التجربة التفاعلية للجمهور اليوم بعد أربعين عاماً من تلك اللحظة، في معرض في الجزء الآخر من العالم في أبوظبي، على رأس هذين التحويلين في الإدراك، فإن معرفتنا وتوقعنا للحظات الكسوف هي التي تضيف على الأصوات طابعاً من الذروة من الحلم والامتلاء الفني، يرافق ذلك الشعور العميق بالواقعية، تنوجد واقعية ومادية هذه اللحظات الفريدة في صميم تسجيلات فونتانا الميدانية والتي ستقوده لاستكشاف مفهوم النحت الصوتي في جميع أنحاء العالم في العقود اللاحقة، وأنا لا أشير إلى هذا العمل بسبب خواصه الصوتية، دعونا بدلاً من ذلك نفهم صفاته المرئية الحسية ومشهديته بشكل أفضل.

إن سماع هذه الأصوات الفردية الواضحة والحادة بمشهدية مكانية يستحضر صورة ثابتة لأشجار طويلة، وفروع وأوراق متشابكة، وكروم ملتوية، وحركة سريعة اعتيادية في المناطق العليا لهذا العمل الفذ الأحادي اللون تقريباً باللون الأخضر، و من ثم يتلاشى تدريجياً إلى اللون الأسود عند كسوف الشمس، ومن ثم باستمرار الحياة يرجع إلى اللون الأخضر ثانية، كان هذا فيلمي، إنه سينما نقية إلا أننا جميعاً نرى أفلاماً مختلفة، قد يكون لغابتي المطيرة أشجار مختلفة ولغابتك درجات أعمق من الأخضر، لا يزال يعمل مع تلك الدرجة من التجريد التي نستطيع أن نجدها مرة أخرى وأخرى في تاريخ الفن، وهناك نوع من النموذج الأولي للغابات المطيرة يظهر أمام أعيننا، يمكننا أن نطلق عليه اسم الاستحضار الصوتي للأرشفيف المجرد.

أعمال "الكسوف" و"رصيف ميناء كريبيلي" (كلاهما في عام 1976) هي أعماله الأولى في المعرض، أدرجت منحوتات فونتانا الصوتية بطريقة مباشرة أو

فوق: صور لـ "منحوتات الصوت خلال جسر غولدن غيت"، © بيل فونتانا

غولو فولر في رودولف فريلينغ/ ديتير دانيالز، شبكة ميديا آرت (2004):

رمان، والتر نهاية الأسبوع، 1930، http://www.mediaartnet.org/weekend.

14 يناير 2014، كما يمكن الاطلاع على نموذج صوتي للمسرحية من خلال شبكة الإنترنت.



المحتويات

205 أماكن ومشهديات موحية بقلم رودولف فريلنغ

199 بيل فونتانا

195 كسوف الشمس في أستراليا ورصيف
ميناء كريبيلي

189 سرعات الوقت

183 الجسر الموسيقي

175 أصداء صامتة

169 الصوت الأبيض: المشهد البحري الحضري

163 الرؤى الصوتية لجسر ”غولدن غيت“

159 دراسات حول المشهديات والصوتيات الخاصة
بـ”الرؤى الصوتية لبرج إيفل“

155 الأصوات الكامنة في الصحراء،
والموسيقى الكامنة في جسر: أصداء الصحراء
والأصوات الرديفة

الشريك الاستراتيجي



UNITED ARAB EMIRATES
MINISTRY OF CULTURE YOUTH &
COMMUNITY DEVELOPMENT



الإمارات العربية المتحدة
وزارة الثقافة والشباب
وتنمية المجتمع

ISBN 978-9948-20-856-3

الحقوق الخاصة بالصور

© مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون

تم إصدار النسخة الأولى من الكتاب من قبل مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون في مارس 2013 بمناسبة الذكرى الحادية عشرة لتأسيس مهرجان أبوظبي الذي يقام في الفترة من 2 لغاية 31 مارس 2014 بتنظيم من مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون.

تنظّم مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون معرض "رؤى صوتية وأصداء الصحراء". مترافقا مع إصدار هذه الطبعة المحدودة من الكتاب. في الفترة من 21 مارس لغاية 20 أبريل 2014 في أبوظبي. الإمارات العربية المتحدة..

مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون
ص.ب: 47488

أبوظبي
الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 6400 333 2 (0) 971+
www.admaf.org

تتقدم مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون بجزيل الشكر لكل من الأفراد والجهات والهيئات التالية، تقديراً لدورها في تقديم التسهيلات التي أسهمت في إنجاز تنظيم معرض "رؤى صوتية وأصداء الصحراء":

وزارة الداخلية

المجلس الوطني للإعلام

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة

جامعة نيويورك أبوظبي

مهندس الصوت، سكوت جورج، من شركة أوتوغراف للتسجيلات الصوتية، لندن

©مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون، الصفحات: 8,6-18,9-28,26,19-70,71, 74-75, 78-147, 150-151, 154-155, 196-197, 199, 206-207, 216-217, 219, صورة الغلاف والغلاف الداخلي الأمامي
© بيل فونتانا، الصفحات: 21-23, 33-41, 45-49, 52, 54, 58, 64, 69, 78, 147, 156, 161, 167, 171, 173, 180-176, 184-193, 202-204
© كلاوس شونينغ، الصفحات 24, 201
© صوفي جاميس / شاترستوك، الصفحات 92-93, 139
© سوباكيج 1017 / شاترستوك، الصفحات 32-33, 194-195
© مكتبة ويلكوم، لندن، الصفحات 60, 165
© فيليب لانغ / شاترستوك، الصفحات 75, 152
© إيستوك فوتو/ 35007، الصفحات 62-63, 162-163
© إيستوك فوتو/ أرياد بينديك، الصفحات 66-67, 158-159
© إيستوك فوتو/ ريساماي، الصفحات 68, 157
© إيستوك فوتو/ فرجار وكاميرا، الصفحات 42-43, 182-183
© إيستوك فوتو/ السيد توم-الملكمة المتحدة 56-57, 168-169, الغلاف الداخلي
© إيستوك فوتو/ إيدوياهيرو، الصفحات 50-51, 174-175
© قصر الإمارات، أبوظبي، الصفحات 108-109
© سمبل، الصفحة 177

الصور مستخدمة بإذن خاص. جميع الحقوق محفوظة

جميع المؤلفين أصحاب الأعمال الواردة ضمن هذا الإصدار يحتفظون بحقوقهم القانونية المراجعة الإجراء كمؤلفين ضمن الكتاب.

تتوفر نسخ من هذا الإصدار في المكتبة البريطانية، مكتبة الكونغرس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مكتبة الإسكندرية، مكتبة النور، ومكتبات أخرى عديدة.

كل الحقوق محفوظة. لا يجوز استخدام أو خزن أو نشر، أو إعادة استخدام أي جزء من مادة هذا الإصدار، بأية طريقة من الطرق، أو أي شكل من الأشكال، إلكترونياً، أو ورقياً، أو بالنسخ، والتسجيل وغير ذلك، إلا بإذن خطي من الناشر.

التصميم الفني بواسطة French Vision

الإعداد والتحرير: ليسا بالشغفار وسامح كعوش

الشركاء الرسميون

الشريك المجتمعي/ التعليمي

الناقل الرسمي

الشريك التعليمي

الشريك الإعلامي



الشريك التلفزيوني الرسمي

شبكة الأخبار الرسمية

راعي الجوائز

موقع الفعاليات الرسمي

الداعمون



نبذة عن مهرجان أبوظبي

راعي المهرجان

معاليّ الشيخ نهيان مبارك آل نهيان
وزير الثقافة والشباب وتنمية المجتمع

بات مهرجان أبوظبي. بما يمثّله من قوة الإبداع وروحية الابتكار الخلاق. لاعباً رئيسياً في مشهد الثقافة العالمية، وواحدةً من أبرز الفعاليات الفنية والثقافية في المنطقة العربية. وهو يحتفل كعادته كل عام، منذ انطلاقاته في العام 2004، بكونية الثقافة وكونه الحاضنة الجامعة للمبدعين على اختلاف لغاتهم وثقافتاتهم. حاشدا العدد المتزايد من الجمهور حياً بعد جيل، في أرض الإمارات العربية المتحدة. وعاصمتها أبوظبي، منارة عالمية للفنون.

إن شعار مهرجان أبوظبي في دورته الحادية عشرة "روح الدار إبداعً وابتكار". وقد علمنا التاريخ أنّ الابتكار نادراً ما يحدث في الأماكن التي لا تتوفر بها أدوات الثقافة من موسيقى ومسرح وأدب وفنون. فالمجتمعاتُ تحتاجُ إلى الابتكار والثقافة ليس فقط من أجل البقاء، ولكن أيضاً لكي تنموَ وتتطور، فتتفجر الطاقات الخلاقة لدى الشعب، وتبرز روح الابتكار لديه.

يقدم برنامج مهرجان أبوظبي للعام 2014، ترجمةً حيةً لشعار دورته الحادية عشرة "روح الدار إبداعً وابتكار". حيث تتجلى روحية الابتكار، بما يقدمه المهرجان من فعاليات استثنائية تخطف الأنفاس وتبهر الجمهور، متضمنةً الأمسيات الموسيقية وعروض الأداء والمعارض الفنية. كما يبرز المهرجان دوره كمهرجان المهرجانيات، عبر مجموعة من أعمال التكليف الحصري، وأعمال العرض الأول محلياً، عربياً وعالمياً، والتي بينها عروض أوركسترا سيمون بوليفار السيمفونية الفنزويلية، هيربي هانكوك، رينيه فليمنغ، أوركسترا درسدن الفلهارمونية، أوركسترا الاتحاد الأوروبي للشباب، مسرح الباليه الأمريكي، مجموعة أصيل للموسيقى العربية المعاصرة، ميلوش كاراداغليتش، وميشال فاضل، إضافةً إلى أعمال التكليف الحصري للفنان العالمي بيل فونتانا، والفنان التشكيلي الإماراتي الرائد محمد كاظم، والألبومات الموسيقية للنجمتين هبة القواس ومكادي نحاس، وأعمال توثيق الموسيقى العربية من مؤسسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربية، بما يعكس التزام المهرجان بدعم منجز الفنون العربي والعالمي.

لأكثر من عقدي من الزمن، أسهم مهرجان أبوظبي في إثراء التجربة الإبداعية لدى جميع شرائح وأفراد المجتمع الإماراتي، عبر رحلة الاكتشاف والابتكار، وقد

قال المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، رحمه الله: "الأجيال القادمة ستعيش في عالمٍ مختلفٍ للغاية عن هذا العالم الذي ألفناه، لذا فيمن المهم أن نُجهّز أنفسنا وأطفالنا للعيش في ذلك العالم الجديد". وانسجاماً مع هذه المقولة، يقدم مهرجان أبوظبي الفعاليات التعليمية والمجتمعية من ورش العمل وعروض الأداء، بمشاركة آلاف الناشئة من الطلبة والشباب، عبر الإمارات السبع، حفيزاً للإلهام في تجربة ملؤها التشويق والفائدة.

لعبت الفنون التشكيلية الدور الرئيس في مسيرة مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون التي تمتد على 18 عاماً، منذ تأسيسها في العام 1996، باعتبارها الأداة الهامة في التنمية المستدامة عبر التعليم، وحفيز الإبداع في المجتمع، وترسيخ منصات التعبير الفني وآلياته.

وقد أسهم مهرجان أبوظبي، بدءاً من العام 2008، في احتضان تجارب الرواد من الفنانين التشكيليين من العالم العربي والشرق الأوسط، عبر تنظيم معارض فردية لهم، بينهم نجا المهداوي (تونس)، ضياء العزاوي (العراق)، برونز تانافولي (إيران)، آدم حنين (مصر)، رشيد قريشي (الجزائر)، وحسن المسعود (العراق). وقد توجّ مهرجان أبوظبي مسيرته في دعم التشكيل العربي ومنجزه المعاصر، عبر تنظيمه معرض "25 عاماً من الإبداع العربي" في العام 2013 بالتعاون مع معهد العالم العربي في باريس، احتفاءً بالذكرى العاشرة لانطلاقه، خت شعار "عقد من التميّز". وقد تمّ بالتزامن مع تنظيم هذه المعارض الفنية إطلاق إصدارات بطبعات خاصة، وتنظيم جولات للزوار وإجاز أعمال التكليف الحصري التي أسهمت بتعزيز منجز فن التشكيل العربي والإماراتي.

لمزيد من المعلومات، يرجى زيارة الموقع الإلكتروني www.abudhabifestival.ae

‘بيل فونتانا: رؤى صوتية وأصداء الصحراء‘

لأول مرة عالمياً، بتكليف حصري من مهرجان أبوظبي 2014

أقيم معرض "رؤى صوتية وأصداء الصحراء" في الغاليري بقصر الإمارات، في الفترة من 21 مارس لغاية 20 أبريل 2014، بالتزامن مع جولات الزوار على محتوياته والأعمال المعروضة فيه.



نبذة عن مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون

راعي ورئيس مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون
معالي الشيخ نهيان مبارك آل نهيان
وزير الثقافة والشباب وتنمية المجتمع

الرئيسان الفخريان

سمو الشيخة شمسة بنت حمدان آل نهيان - سمو الشيخة شيخة بنت سيف آل نهيان

تأسست مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون برعاية ورئاسة معالي الشيخ نهيان مبارك آل نهيان وزير الثقافة والشباب وتنمية المجتمع. العام 1996 كمؤسسة غير ربحية. انطلاقاً من إيمانها بأهمية العمل الثقافي في خدمة المجتمع. وتسعى مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون إلى احتضان وصقل المهارات الفنية. التعليمية. الثقافية. الإبداعية والارتقاء بالوسائل التعليمية لما فيه خير المجتمع بالشراكة مع مؤسسات عالمية ومحلية رائدة. وبما ينسجم مع الرؤية الثقافية للعاصمة أبوظبي.

وقد لعبت الفنون التشكيلية الدور الرئيس في مسيرة مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون إذ عملت على ترجمة التزامها تجاه هذا القطاع الهام والمبدع. وإسهامها في تنمية موارده المعرفية وكفاءته المهنية. من خلال إطلاقها مبادرة "رواق الفن الإماراتي" . التي سعت من خلالها إلى توفير منصة حاضنة لمنجز الفن التشكيلي الإماراتي. تقدّم للفنانين المكرّسين. كما الفنانين الواعدين من الشباب. المشورة والدعم المهني والمنح. وأعمال التكليف الحضري. وتنظيم المعارض الفردية والجماعية لهم. فضلاً عن قسم خاص بهم على الموقع الإلكتروني للمجموعة يضم توثيقاً إلكترونياً علمياً لمنجزهم وسيرهم وأعمالهم. وتطلق المجموعة المبادرات التعليمية الفنية العديدة والتي تتضمن جائزة الفنون التشكيلية من مهرجان أبوظبي. جائزة كريستو وجان كلود. وغيرها من المبادرات طوال العام. إسهاماً في تحفيز الإلهام والتشجيع على الابتكار والإبداع لدى الناشئة.

كما تقدّم المجموعة كل عام، إدراكاً منها لأهمية الفنون كأداة توعية مجتمعية. المعرض الرائد "تعبير صامتة" للأعمال الفنية التي تنجزها ضحايا العنف والإجثار بالبشر من مراكز إيواء النساء والأطفال. كما تسهم المجموعة في تعزيز التلاحم المجتمعي عبر مبادراتها "خيمة الفنون" التي تتضمن تقديم الورش الإبداعية للأبناء بمشاركة أولياء أمورهم. في مَتنزه العين للحياة الفطرية. كما تقدّم المجموعة مبادراتها "دار البر والفنون" تعزيزاً للسلوك الإيجابي والتعبير الفني وترسيخاً لقيم الهوية والابتكار لدى الأيتام من نزلاء جمعية دار البر. أما مبادراتها "أربعاء العجائب" فتقدّم إسهاماً رائداً في تعزيز آليات العلاج بالموسيقى عبر تحفيز القدرات الذهنية والبدنية لدى ذوي الاحتياجات الخاصة.

عبر الفنون التشكيلية. تسهم مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون في تعزيز المنجز الإماراتي وترسيخ النهضة الفنية الحاضنة لإبداع الفنانين الإماراتيين لأجل مستقبل مشرق.

لمزيد من الاطلاع يرجى زيارة الموقع الإلكتروني: www.admaf.org

المؤسس

سعادة هدى الخميس كانو

المستشارون

معالي صقر غباش

معالي خلدون المبارك

سعادة د. زكي أنور نسيبة

سعادة محمد خلف المزروعى

سعادة نورة الكعبي

سعادة رزان المبارك

سعادة ريم الشمري

د. مهي تيسير بركات

الشيخة نور فاهم القاسمي

الأميرة أيرينا ويتجينشتاين

السيد يان ستوتزكر CBE

السيد تيرنس د آلن

السيد سعيد البلوشي

السيد سالم براهمي

السيدة ماري كورادو

السيد بشير الحسكوري

د. فراوكة هيرد بي

السيد محمد عبد اللطيف كانو

شيخة المسكري

السيدة زهرة المسعود



مجموعة أبوظبي
للثقافة والفنون

ADMAF

بيل فونتانا

رؤى صوتية
وأصداء الصحراء



كلمة مؤسس مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون

وزير الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، راعي مهرجان أبوظبي، ورئيس وراعي مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون، على دوره المهم في استمرار رسالتنا لتعزيز الرؤية الثقافية لإمارة أبوظبي من خلال دعم المجتمع عن طريق الفنون، والتعليم، والثقافة، والإبداع. كما لا يفوتني أن أخص بالشكر كل الشركاء والداعمين في جميع أنحاء العالم.

سعادة هدى الخميس كانو

في كل عام، يؤكد مهرجان أبوظبي على روح المودة والترحاب التي تتميز بها دولة الإمارات العربية المتحدة بأن يجمع الفنانين والجمهور من مختلف أنحاء العالم في مكان واحد. ومن خلال العديد من الأعمال الفنية المختلفة، نكتشف معاً ثراء وإبداع وتنوع التعبير الفني ونتحّد معاً في الاحتفاء بالثقافة.

الصوت، كتعبير فني في حد ذاته، يعد أحد الجوانب المهمة التي تحدد هويتنا كأفراد، ومجتمعات، وشعوب. فما بين دقات قلوبنا، وإيقاعات المدن الكبرى، مروراً بهمسات الطبيعة البعيدة عنا، تتشكل هويتنا من هذا المشهد السمعي المتغير باستمرار.

يساعد التكليف الحصري من مهرجان أبوظبي 2014 للفنان بيل فونتانا على توثيق الأصوات المختلفة والمتشعبة لإمارة أبوظبي. ولاستكمال عمله الفني "أصداء الصحراء"، سبر فونتانا أغوار جغرافية هذه الأرض ليرسم لنا صورتين متباينتين لهذه الأمة، ووسط السكون البادي في صحراء "الغريبة"، يستخدم فونتانا أحدث التقنيات ليس لينقل صوت الطبيعة ويعكس جذور تراثنا الأصيل فحسب، وإنما لإحياء الرغبة في الابتكار، تلك الرغبة التي دفعت بعاصمة دولة الإمارات إلى القرن الحادي والعشرين. وتعكس الإبداعات الناجمة روح الطموح التي مكّنت أبوظبي من أن تتبوأ مكانتها على الساحة العالمية اليوم. لقد استخدم فونتانا براعته الفنية وفضوله الفكري لإبداع اثنين من أعماله المتألقة في أصالتها والتميزة في فرادتها.

منذ بداياته المتواضعة، يقف مهرجان أبوظبي كمنارة للابتكار والإبداع. شاهداً على دور الفن كسفير عالمي للتوافق والتفاهم، حيث يصل مدى تأثيره إلى ما هو أبعد من مجال الثقافة بكثير. فالفن يساعد على الوحدة وعلى التمكين. وقبل كل شيء هو مصدر إلهام، وهذه هي العناصر التي يعتمد عليها المجتمع حتى يتمكن من الازدهار.

أود أن أغتنم هذه الفرصة لأتقدم بجزيل الشكر إلى الفريق أول سمو الشيخ محمد بن زايد آل نهيان، ولي عهد أبوظبي، ونائب القائد الأعلى للقوات المسلحة على دعمه المستمر. كما أتقدم بالشكر إلى معالي الشيخ نهيان مبارك آل نهيان.



تحت رعاية
معالي الشيخ نهيان مبارك آل نهيان
وزير الثقافة والشباب وتنمية المجتمع





2 - 31 مارس 2014

www.abudhabifestival.ae

جهاز الشؤون التنفيذية
EXECUTIVE AFFAIRS AUTHORITY



بيل فونتانا

رؤى صوتية
وأصداء الصحراء



