
(ur. 1984) – doktorant Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW, kurator i producent. Jego zainteresowania wyznaczają relacje dźwięku i sztuk wizualnych, sztuka w przestrzeni publicznej w Polsce w latach 60.–70. ubiegłego wieku oraz związek sztuki z kontrkulturą. Pomysłodawca festiwalu muzycznego podczas Festiwalu Przemiany w Centrum Nauki Kopernik, organizator kilkudziesięciu koncertów muzyki improwizowanej i eksperymentalnej w Warszawie, związany z pismem „Glissando”. Wydawca płyt z polską archiwalną muzyką awangardową.

Sound art

Zjawiska na granicy estetyk

Zestawienie pojęć sacrum i estetyka rodzi pytanie o najgłębsze i ostateczne podstawy jakiegokolwiek prawdziwej sztuki.

Brandon LaBelle

Tematem przewodnim niniejszego artykułu będzie analiza praktyk i postaw artystycznych, których praktyczne i teoretyczne horyzonty wyznacza sound art. Obszar ten rości sobie pretensje do autonomii wobec zarówno muzyki eksperymentalnej, jak i sztuki wizualnej. Ta modna, choć nieco niezrozumiała zbitka pojęciowa przywędrowała do Polski z niejakim opóźnieniem. Pojęcie sound artu powstało bowiem w połowie lat 80. XX wieku, a ukuł je prawdopodobnie Dan Lander¹, kanadyjski artysta i kurator. Sound art jako zjawisko stał się na tyle pojemny i atrakcyjny, że próbuje się mu przypisywać działania wcześniejsze, zdecydowanie bardziej rozciągnięte w czasie, na przykład prace powstające co najmniej od lat 60. ubiegłego wieku. W Polsce popularność tego pojęcia można dostrzec od kilku lat, o czym świadczą wybrane wystawy odbywające się w największych instytucjach sztuki (np. w warszawskiej Zachęcie), reprezentowanie naszego kraju przez artystów dźwiękowych na Biennale sztuki bądź architektury w Wenecji (Konrad Smoleński, Katarzyna Krakowiak) czy coraz częstsze festiwale poświęcone wyłącznie temu zagadnieniu (The Artist, Survival).

Sound art

Sformułowanie *sound art* można intuicyjnie tłumaczyć jako sztukę dźwięku – czyli swoistą hybrydę warstwy audialnej i sztuk wizualnych. Uwidacznia się tutaj podstawowy paradoks: wizualizacja dźwięku, wizualna próba jego reprezentacji. Problem ten będzie rdzeniem wielu później-

» 1 A. Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York 2007, s. 11.

szych prac artystów. Jest to zatem idealna egzemplifikacja zjawiska sytuowanego na granicy sztuk. Starając się przezwyciężyć hegemonię okulo-centricznej wizji świata, sound art uwidacznia napięcia pomiędzy okiem a uchem. Czy możemy zatem mówić o nowej wrażliwości wynikającej z tego zderzenia odmiennych gramatyk? Dzięki niektórym przykładom z pola sztuki dźwięku jesteśmy w stanie usłyszeć architekturę, widzieć pola magnetyczne, płynnie przechodzić pomiędzy wymiarami. Rodzi to jednak pytanie, w jaki sposób opisywać takie zjawiska? Czy aparat pojęciowy nadąża za praktyką?

Na przykładzie wybranych prac (Christina Kubisch, Michael Asher) prześledzę relacje dźwięku i obrazu, nową wizualność, czasem również tę ukrytą – słyszenie nie tylko tego, co niesłyszalne, ale i tego, co niewidoczne. Sound art to nie tyle synteza sztuk, suma dwóch światów, ile nowa, amorficzna struktura posiadająca swoje pole odniesień, znaczeń i praktyk. W swoim artykule chciałbym odpowiedzieć na pytania: czy powstał nowy rytuał, starający się przełamać alienację sztuki i poszerzający pole, czy jest to przejaw chwilowego przesytu wizualnością art worldu? Czy to jednak prawidłowe tropy? Na czym tak naprawdę opiera się dystynkcja sound artu? Spróbujmy pochylić się nieco nad samą definicją i zastanowić się, dlaczego jej interpretacje generują tyle problemów. Jedną z tych popularniejszych przytacza krytyk Alan Licht, budując ją przede wszystkim na opozycjach, czym ów sound art nie jest: „Sound art przynależy bardziej do świata sztuki niż do performansu”².

Dalsze wyliczenia Lichta, czym na pewno nie jest sound art, opierają się przede wszystkim na kontraście wobec muzyki współczesnej (akademickiej, zachodniej itd.). Kłopot jednak w tym, że sound art jest niejako dialektycznym dzieckiem ewolucji właśnie muzyki akademickiej, nawet jeśli powstawał w opozycji, to jest z nią silnie, relacyjnie powiązany, a niektóre prace zachodzą na oba pola teoretyczne, zatem wyodrębnianie ich może być co najmniej problematyczne. Kolejne supozycje Lichta stają się aż nadto poetyckie: „Sound art rzadko próbuje stworzyć i uchwycić ducha ludzkiej kondycji czy też wyrazić coś na temat międzyludzkich interakcji – jest bardziej skupiony na samym dźwięku jako fenomenie natury i/lub technologii”³.

Te wybrzmiewające echa tautologiczności to powracający wątek analityczny: autoreferencjalność sound artu czy muzyki w ogóle, skupienie się na sobie samej, na relacjach w obrębie danego pola. Interpretacje te nawiązują do XIX-wiecznej idei muzyki absolutnej, beztreściowej, tego ponoć największego osiągnięcia muzyki jako takiej. Próbując jednak podsumować, czym właściwie ów sound art jest, możemy przyjąć, że to: „dźwięk

» 2 A. Licht, *Sound Art...*, s. 14.

» 3 Ibidem, s. 15.

umieszczony w środowisku, determinowany bardziej przez zdefiniowaną przestrzeń (i/lub akustyczną przestrzeń) niż czas. Może być wystawiany w galeriach jak prace wizualne. To również prace wizualne mające funkcje dźwiękowe, takie jak rzeźby muzyczne”⁴.

Już te kilka wyimków z książki Lichta świadczy o tym, że konstruowanie definicji odbywało się mocno intuicyjnie, bez rzetelnego osadzenia w teorii i ze zbyt małym powiązaniem z pojęciem *art*. Innym istotnym zarzutem wobec Lichta była mocno forsowana ekskluzywność jego interpretacji, lokowanie sound artu w kontekście galleryjnym, a więc z gruntu bardziej elitarnym. Krytycy tego podejścia, na przykład Matthew Mullane, zwracają również uwagę na niedostateczną wiedzę Lichta na temat sztuk wizualnych, implikującą błędne odnoszenie się do nich⁵. Wydaje mi się, że opisy Lichta nie tylko nie odkrywają, ale wręcz zaciemniają to, czym jest lub może być sound art, w dodatku dając argumenty krytykom zarzucającym, że ta nowa estetyka petryfikuje akademizm i niepotrzebną klasowość⁶. Czy zatem nie ma innych, bardziej szerokich i niewykluczających propozycji? Gdzie jest miejsce na zbudowanie relacji pomiędzy dźwiękiem a przestrzenią, którą przywołuję w początkowym cytacie? Inna definicja, która próbuje zuniwersalizować jego możliwości, brzmi: „sound art – rodzaj sztuki, który tworzy obiekty dźwiękowe doświadczane w galeriach, przestrzeni publicznej oraz poprzez słuchawki [...]”⁷.

Z kolei cytowany we wstępie Brandon LaBelle zwraca uwagę na nieco inne akcenty i dystynkcje sztuki dźwięku: „sound art to gatunek sztuki [podkr. – Ł.S.], który tworzy obiekty dźwiękowe percypowane w galeriach, przestrzeni publicznej oraz poprzez słuchawki”⁸. Odsyła nas tym samym do refleksji zakorzenionej w dyskursie sztuk wizualnych – czy jesteśmy w stanie odseparować analizę od świata dźwięków? Aby dogłębniej zrozumieć konieczność potrzeby stworzenia nowego konstruktów pojęciowego, jakim jest sound art, przeanalizujemy pokrótce najważniejsze zdarzenia z historii muzyki eksperymentalnej XX wieku z uwzględnieniem jej związków ze sztukami wizualnymi.

Historia sound artu

Czy rzeczywiście jesteśmy w stanie jednoznacznie wyznaczyć początki tego związku, obustronnej relacji? Czy będą to pierwsze praktyki artystyczne

» 4 Ibidem, s. 16.

» 5 M. Mullane, *The aesthetic ear: sound art, Jacques Rancière and the politics of listening*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2/2010, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/viewFile/4895/5623> (13.02.2016).

» 6 Np. Michał Libera.

» 7 T. Pinch, K. Bijsterveld (red.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012, s. 168.

» 8 Ibidem, s. 161.

odwołujące się do dźwięku, jak miało to miejsce w ramach eksperymentów Marcela Duchampa? Na przykład praca *With Hidden Noise* – niepozorne, wyglądające coś, od-głos w pudełku, jakieś zawiniątko – która drążyła temat samej istoty sztuki dźwięku, jej nie do końca zdefiniowanej natury i rudymetarnego problemu jej opisu. Innym wczesnym przykładem wzajemnej korelacji będą happeningowe działania dadaistów czy manifesty futurystyczne. A może owa geneza zawiera się w podobnych doświadczeniach „przekroczeń” formalnych malarstwa i muzyki współczesnej? Wystarczy wspomnieć o wzajemnej stymulacji artystycznej pomiędzy Wassilym Kandynskim a Arnoldem Schönbergiem – co ciekawe, pierwszy był malarzem, drugi zaś – kompozytorem. Nie sposób nie uwzględnić synchronicznie rozwijającego się malarstwa i muzyki eksperymentalnej, poszukiwania nowych, rozszerzonych form wyrazu (vide: impresjonizm a atonalność), odchodzenia od mimetyzmu i figuratywności, które następowało mniej więcej w tym samym okresie (modernizm). Na obecny kształt sound artu miały z pewnością wpływ estetyka noise (szczególnie włoskich i rosyjskich futurystów) i rozwój technologii (fonograf, gramofon, zapis taśmowy). Oczywiście z dokonań tych korzystała również muzyka eksperymentalna, ale w pełni i z całą świadomością wykorzystał to dopiero sound art. Podążając za ową diachronią, należy przypomnieć także znaczenie muzyki konkretnej (przede wszystkim Pierre Schaeffer, Pierre Henry), która wniosła istotne rozumienie źródła dźwięku, tak zwanej akuzmatyki (w której pobrzmiwają echa Pitagorasa), oddzielenia dźwięku od jego nominalnego źródła i przeniesienie w zupełnie inne środowisko akustyczne, przez co materiał dźwiękowy zmienia swój pierwotny charakter – nabierze to nowego znaczenia w ramach instalacji dźwiękowych w przestrzeni. Najbardziej jednak znacząca intensyfikacja przemian w sztuce zaczęła się wraz ze zwrotem antymodernistycznym, postępującym uwikłaniem w język, kryzysem white cube, zmianami społecznymi i znaczącym przyśpieszeniem technologicznym lat 60. XX wieku – to one rzutowały na sound art. Oś nowych form wyznaczały praktyki site-specific, land art, minimal art oraz instalacje. To kolejny punkt stykowy pomiędzy światem sztuki a muzyki – oba pola próbowały wykroczyć poza utarte przestrzenie (odpowiednio: poza galerię/salę koncertową), obie poszukiwały nowych form ekspresji. W efekcie sztuka, podobnie jak dźwięk, stała się bardziej otoczeniem niż obiektem per se. Stanowi to istotny element sound artu, jego fundujący rdzeń. Ale ta symptomatyczna nieuchwytność, często brak zdefiniowanej formy, zasada się przede wszystkim na budowaniu opozycji wobec muzyki eksperymentalnej, która również uległa silnym modyfikacjom przez ostatnie stulecie. Rozwijała się ona najpierw homologicznie do narracji modernizmu, de facto wzmacniając go, potem nieudolnie próbowała go przekroczyć, powodując jeszcze większą alienację muzyki współczesnej.

To, co miało stanowić o jej związkach z rzeczywistością społeczno-historyczną (np. przemiany kapitalistyczne, podział pracy, akumulacja kapitału a abstrakcyjność, atonalność i polifonia w muzyce), doprowadziło do kompletnej niszowości i braku jakiegokolwiek oddźwięku na linii muzyka nowa a społeczeństwo. Czy to z tego powodu sound art próbuje się odcinać od tej tradycji? Być może, ale jest w tym większy sens. Sound art stara się przede wszystkim odciąć od elementu performatywności, tak silnego dla muzyki komponowanej, obojętne, czy klasycznej, czy poszukującej. Zbliżyło nas do rozumienia obiektu sztuki, podobnie jak ma to miejsce w sztukach wizualnych⁹. Druga, chyba jeszcze bardziej znacząca dystynkcja referuje do czasu, trwania i ciszy – tę kategorię również próbuje podważać sztuka dźwięku. W jaki sposób? Tworząc zapętłone instalacje, stosując *reverb* (pogłos), badając zjawisko echa etc. Temporalność muzyki przywoływana była od zawsze jako cecha wyróżniająca wśród innych sztuk – na niej swoje rozumienie dyktomii widzenie–słyszenie budowali Fryderyk Nietzsche, Henri Bergson czy Edmund Husserl. Tym samym dochodzę do kluczowego problemu, czy sound art wzmacnia ową opozycję oko–ucho, czy też ją znosi? Warto zaznaczyć, że do połowy XX wieku przeważały stwierdzenia, że: „słyszenie jest inną formą widzenia, dźwięk ma znaczenie tylko o tyle, o ile zrozumiałe stanie się jego odniesienie do obrazu”¹⁰.

Echa takiego podejścia pokutują nawet w terminologii muzycznej (barwa, faktura dźwięku itp.). Hegemonię wizualności zaczęli podważać nie tylko artyści, ale także teoretycy. Wspomnieć należy z pewnością o Marshallu McLuhanie, Wolfgangu Welschu czy Alvinie Tofflerze. Przez stulecie został ugruntowany prymat wzroku, utrzymujący się w filozofii od Platona. W opozycji do destrukcyjnej kultury masowej, wykorzystującej obraz jako nośnik znaczeń i pragnień, powstała alternatywna narracja próbująca przywrócić zaburzoną proporcję. Szczególnie Welsch przyczynił się do zsyntetyzowania różnych, głównie niemieckich postaw, które można by określić jako prosluchowe. Widzenie rozumiane jest zatem jako opresyjne wobec świata, uprzedmiotawiające, i odwrotnie – słyszenie ma być bardziej egalitarne, powściągliwe, tolerancyjne: „stare formy organizacyjne były wzroko-porządkami, nowe będą słucho-organizmami”¹¹. Nie wchodząc głębiej w ocenę i możliwości takiej zmiany – czy nie prowadzi to do innego problemu, czy samo zastąpienie bodźców wzrokowych na rzecz słuchowych jest implicite dobra zmianą? Czy chcemy podważyć tę dystynkcję, a może ją obalić? Wartościować bodźce czy tylko je docenić? Łatwo popaść tu w pułapkę myślenia zero-jedynkowego. Oczywiście są różnice w recepcji

» 9 A. Licht, *Sound Art...*, s. 14.

» 10 M. Libera, *Doskonale zwyczajna...*, s. 74.

» 11 W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] E. Wilk (red.), *Przemoc ikonizacji czy nowa widzialność*, Katowice 2001, s. 56.

bodźców (długość fali, jej trwanie, niemożność schowania się przed dźwiękiem etc.), czy generują one jednak zupełnie inne postrzeganie świata? „Kultura słyszenia może być rozumiana dwojako: po pierwsze w wielkim, ambitnym i o charakterze metafizycznym sensie może zmierzać do generalnej zmiany w naszej kulturze, ze słyszeniem jako generalnym wzorem pojmowania świata; i po drugie – może mieć mniejszy, skromniejszy, całkowicie pragmatyczny sens. Wówczas zmierzałaby w pierwszym rzędzie do kultywowania sfery słyszenia, naszej cywilizacyjnej sfery dźwięku”¹².

Muzyka a architektura

Przejdźmy zatem do analizy tych obszarów wspólnych, które najwyraźniej uwidaczniają prace na „granicach” estetyk, zaczynając od naświetlenia relacji muzyki i architektury. W książce *Odczuwanie architektury* Steena Eilera Rasmussena pojawia się pytanie: czy architekturę można (u)słyszeć? Większość zapewne odpowie, że nie. Ale czy w takim razie możemy ją zobaczyć? Proces postrzegania rzeczywistości jest analogiczny do procesu słyszenia, w końcu trafiają do nas tylko odbite od przedmiotów fale świetlne, tak samo jak fale dźwiękowe.

Początki związku muzyki i architektury widać najlepiej w średnio-wiecznych kościołach, gdzie relacja pomiędzy formami muzycznymi a możliwościami oddziaływania, jakie dawała architektura, była najbardziej czytelna. W gotyckich katedrach to dźwięk prowadził przestrzeń, którą definiowała akustyka. Dopiero modernistyczna architektura zapominała o roli dźwięku. To właśnie artyści wywodzący się z kręgu sound artu upomnieli się o dowartościowanie znaczenia akustyki w przestrzeni. Wcześniej muzyka nie oferowała zbyt wiele architektury: „[...] normalna muzyka (*regular music*) nie zawiera żadnych modeli przestrzennych aspektów muzyki. Zwykle wykonawcy są na scenie albo muzyka znajduje się na płycie, więc nie można usłyszeć tego, co jest daleko lub blisko; czegoś, co się pojawia ani czegoś, co znika”¹³.

Oczywiście można polemizować, czy rzeczywiście dopiero sound art odkrył przestrzenność muzyki, tak jak na przykład robi to Michał Libera, przywołując instrukcje odnośnie miejsc wykonywania, wydane przez Bacha czy Mozarta, ale nie da się ukryć, że były to raczej marginalne i odosobnione przykłady. Sound art skupia się na czymś więcej, to nie tylko wskazówki odkompozytorskie, ale ustanowienie zupełnie nowej relacji z miejscem, otoczeniem, w pewien sposób decentralizujące te relacje.

Jednym z zaimplementowanych pojęć z pola sztuk wizualnych, które w istotny sposób wpłynęło na charakter sound artu, jest *site-specific*.

Ta dziedzina sztuki jest wypadkową rozważań nad pojęciami *space* (prze-strzeń) i *site* (miejsce). Problematykę tę podejmował na przykład Robert Smithson, który jako pierwszy zaczął używać terminu *site* w opozycji do przestrzeni. I nie chodzi tu wyłącznie o kategorię zawężającą, ale bardziej o podkreślenie związku z konkretną przestrzenią, ukonkretnieniem lokalizacji. Miejsce stało się elementem pracy. W ten sposób powstała silna relacja pomiędzy obiektem a miejscem z nim związanym – to proces indywidualizacji przestrzeni związany z początkami *land artu*. *Site-specific* to zatem „związek ze specyfiką miejsca”¹⁴. Co ważne, były to miejsca zarówno wewnętrzne, miejskie, jak i zewnętrzne, środowiskowe – to kategoria ogólna. Nacisk położony jest na kontekst miejsca, które stało się częścią danej pracy. Redefinicja roli przestrzeni, maksymalne zakotwiczenie w ściśle określonej lokalizacji i jej kontekście mają ogromne znaczenie dla prac soundartowych wykorzystujących możliwości przestrzeni publicznej.

Interesującym przykładem wykorzystywania tego potencjału jest praca Michaela Ashera, zaprezentowana w 1969 roku w Whitney Museum na wystawie zbiorowej *Spaces*. Asher zwrócił się do wewnętrznych możliwości miejsca, wyeliminował echo, pogłos i inne, niepotrzebne dźwięki. Artysta zaprojektował przestrzeń wystawienniczą, która jest sterylna, nie uwidacznia niczego, sugeruje skupienie się na samym dźwięku, który nie jest rozpraszany zbędnymi elementami. Pozwala to także odbiorcom na lepsze percypowanie dzieła, obiektu. Tylko co nim *de facto* jest? Sam dźwięk? Źródło, które je emituje? Przestrzeń w której się znajduje? A może suma tych wszystkich elementów? Poprzez tę pracę, jak i inne swoje realizacje, Asher zadawał pytania o strukturę przestrzeni, w których pojawiał się dźwięk, o jej status i wewnętrzną logikę. Artysta skupia się zatem na nie do końca uświadomionych strategiach wystawienniczych i sposobach ich recepcji. Jego realizacje nie tyle powstają przy uwzględnianiu założeń *site-specific*, ile są ufundowane na konkretnych przestrzeniach, na ich specyfice i złożonym kontekście, dźwięk zaś stanowi tu element diagnostyczny, ułatwiający analizę tej złożonej struktury.

Muzyka a przestrzeń

Manipulowanie przestrzenią, zarówno wizualną, jak i akustyczną, to również domena artystki Christiny Kubisch, która od 2004 roku prowadzi cykl *Electric walks* (dwa razy odwiedziła z nim Polskę: krakowski festiwal Audio Art w 2007 r. oraz gdański Sound Play w 2014 r.¹⁵). Jest to idealny przykład rozmywania się, nieadekwatności kategorii opisowych,

» 14 Ł. Guzek, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007, s. 125.

» 15 Więcej na: *Electrical Walks*, http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks (16.02.2016).

» 12 T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 83.

» 13 M. Libera, *Doskonale zwyczajna...*, s. 75.

ale do tego jeszcze powrócę. Celem projektu Kubisch jest odkrywanie pól elektromagnetycznych, które otaczają nas zewsząd, których nie możemy zobaczyć. Nietypową jest forma tego działania, ponieważ Kubisch zaprojektowała specjalne słuchawki, które mają zainstalowane detektory pól magnetycznych zmieniające je w fale dźwiękowe. Dokonuje się zatem niesamowita transformacja nie tyle języków, ile systemów: słyszymy coś, czego nie tylko nie moglibyśmy zobaczyć czy usłyszeć, ale też doświadczyć w żaden inny sposób: „postrzeganie codziennej rzeczywistości zmienia się za każdym razem, gdy słyszymy jej pola elektryczne; to, co jawi nam się w innym kontekście”¹⁶.

W jaki sposób zmienia to naszą codzienną recepcję rzeczywistości? Czy bankomat, automat telefoniczny, którego dźwięki słyszymy, już nigdy nie będzie taki sam? Poruszone zostaje tu co najmniej kilka innych zagadnień: znaczenia i dostępności sfery publicznej, naszego wpływu na otoczenie, ekologii muzycznej, zanieczyszczenia fonosfery etc. „Nothing looks the way it sounds. And nothing sounds the way it looks”¹⁷. Opisane powyżej poszerzenie pola możliwości stało się jedną z cech sound artu. Istnieje wiele przykładów na odkrywanie dźwięków, które wydają pojedyncze atomy, dźwięki naszego ciała (komora bezodbićowa, zwana też komorą cisy), kosmosu etc. Poziom abstrakcji i możliwości nie został jeszcze do końca wyczerpany. Istnieje na przykład Radioactive Orchestra, grupa naukowców, muzyków i pedagogów, którzy tworzą muzykę, używając w tym celu radioaktywnych izotopów. Ich ambicją było eksplorowanie niezbadanych rejonów nauki, które w efekcie stały się również dziełem sztuki¹⁸. Rodzi się jednak pytanie, czy te wszystkie procesy odkrywania, uświadamiania, pracy z określonym kontekstem w jakiś sposób nas autonomizują, poszerzają pole działania i interpretacji, czy raczej zostają zagospodarowane przez wewnętrzne strategie rynkowe, kierujące art worldem? Zagrożenie to staje się coraz poważniejsze, ów demoniczny art world kolonizuje wszystkie możliwe aberracje i nisze, analogicznie jak jego większa i najdoskonalsza emanacja – późnonowoczesny kapitalizm. Im bardziej coś zostanie opisane, uporządkowane i skatalogowane, tym bardziej traci to ewentualny potencjał subwersywny. W końcu to właśnie przestrzeń akustyczna, a nie wizualna miała generować bardziej egalitarne relacje pomiędzy społecznymi aktorami. Muzyka miała stać się nowym językiem konstytuującego się podmiotu, przewyżczać prymat linearności świata, wyznaczany przez pismo/druk.

Inną drogą kroczy tak zwana ekologia dźwięku, która również skierowała swoje zainteresowanie w stronę przestrzeni. Unika jednak za-

» 16 Ibidem.

» 17 Ibidem.

» 18 <http://www.radioactiveorchestra.com> (16.02.2016).

właszczania przez art world, stara się nie wpaść w sidła zastawiane przez system kapitalistyczny. Wraz z rozwojem ruchu soundscape, zainicjowanego przez kanadyjskiego pedagoga i popularyzatora Raymonda Murraya Schafera¹⁹, nieco przewrotnie zwrócono się ponownie do relacji oko–ucho. Metoda pracy z dźwiękiem nagrywanym w przestrzeni, zwana potocznie *field recording*, spowodowała, że słuchanie stało się poniekąd nowym partrzeniem. Schaferowi przyświecał cel, by zwrócić uwagę na wszechobecne zanieczyszczenie fonosfery niepotrzebnymi śmieciami, czyli szumami. Analizował on historyczne przejście od kultury słuchania hi-fi do lo-fi, czyli od selektywnego, wyabstrahowanego słuchania, które umożliwia wyróżnianie poszczególnych źródeł dźwięku, do naszej obecnej fonosfery, przeładowanej niezliczoną ilością dźwięków, które męczą zarówno nas, jak i nasze otoczenie. Pomijając jednak te oczywiste efekty, prosty gest zwrócenia mikrofonu w dowolnym kierunku stał się doskonałą analogią zwrócenia oczu w konkretnym kierunku. Dzięki temu następuje ta sama koncentracja na pewnym polu recepcji, prymarny poziom synestezji.

Podsumowanie

Czy można zatem pokusić się o własną, choćby operacyjną definicję sound artu? Dzięki przytoczonym przykładom możemy się przekonać, jak delikatna zmiana akcentów wpływa na zupełnie inne postrzeganie nie tylko roli, ale i zakresu tego zjawiska. Można sytuować sound art jako formę pośrednią, pole niczyje pomiędzy wizualnością a muzyką eksperymentalną, tak jak czyni to Alan Licht, którego *clou* podejścia zawarte jest już w tytule jego pracy: ponad muzyką, pomiędzy kategoriami. Tworzy zatem rodzaj transcendentalnej przestrzeni, będącej pomiędzy²⁰. Można też wskazywać na jego subwersywne możliwości, podkreślając wszelkie autonomizujące i wykluczające narzędzia. Albo gdzieś pośrodku, zwracając uwagę na aktywizację społecznego charakteru tej sztuki, chociażby poprzez wykorzystanie architektury czy przestrzeni publicznej. Opisane prace najlepiej problematyzują dyskurs, ukazując różne spektra rozumienia i twórczości na granicy estetyk. Nie można odseparować sound artu ani od sztuk wizualnych, ani tym bardziej od muzyki eksperymentalnej (sfery audialnej, sonicznej), jest to bowiem idealne spełnienie marzeń o korespondencji sztuk. Badacze starający się podważyć nową jakość w sztuce (czy aby na pewno nową?), popadają w skrajność, próbując na siłę autonomizować to pole sztuki. Z racji środków artystycznych sound art charakteryzuje się wprawdzie nieco innymi językami, które są zawsze spóźnione wobec prak-

» 19 R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, [w:] Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty u muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2012, s. 52–63.

» 20 M. Mullane, *The aesthetic ear...*

tyki. Jeśli skupić się na cechach dystynktywnych, to warto podkreślenia jest w tych pracach znaczenie przestrzeni, bez różnicy, czy dotyczy to instalacji zamontowanej w galerii, czy niewidocznego obiektu zanurzonego w przestrzeni publicznej. To właśnie przestrzeń/lokalizacja (trochę niczym rozróżnienie *site/space*) definiuje i konstytuuje te prace, nadając im zupełnie nowego znaczenia. ●

