

Wojciech Sternak

Doktor habilitowany sztuki.
Kulturoznawca, fotograf, artysta
wizualny. Autor m.in. pierwszego
polskiego albumu o katastrofie
czarnobylskiej *Cień Czarnobyla*
(2006), albumu *Siedem dróg* (2019,
ASP w Łodzi). Ważniejsze wystawy:
Dopóki. Wisła (m.in. Państwowe
Muzeum Etnograficzne, 2013; toruńska
Wozownia, 2021), *Siedem dróg*
(galeria „Kobro”, Łódź, 2019; Galeria
Katowice Miasto Ogrodów, 2019).
Adiunkt w Katedrze Fotografii WDIB na
Uniwersytecie Warszawskim. W latach
2016–2020 dyrektor Studium Fotografii
ZPAF w Warszawie. Zajmuje się teorią
fotografii jako medium, praktyką sztuk
wizualnych, czasem kuratorstwem.

Field recording **a dokumentaryzm** **w fotografii.** **Szkic z natury mediów**

Wydawać się może swoistym paradoksem, że mimo scalenia w jedno medium kinematograficzne na początku XX wieku, zarówno fotografia jako technika zatrzymywania ułamka sekundy w kadrze, jak i field recording jako pochwycenie wycinka audialnej przestrzeni na ścieżce dźwiękowej wciąż nie straciły na popularności jako samodzielne formy komunikowania, a wręcz stanowią stały poligon doświadczalny dla badaczy mediów. O ile pierwsze oddziałuje jedynie obrazem, zaś drugie dźwiękiem, to właśnie zredukowana formuła przekazu informacji o świecie, a jednocześnie dobre umocowanie w mediach masowych (fotografia w prasie, field recording w radiu) nadają im wspólny rys, charakteryzujący ich obecność we współczesnym dyskursie społecznym. Mimo że klasyczne, to jednak awangardowe. Dobrze znane i upowszechnione, a jednak pozostające niezwykle elastyczną przestrzenią dla działań eksperymentalnych i pionierskich. Obserwowane w późnym modernizmie odejście od kultury pisma na rzecz mediów sensorycznych domaga się próby wypracowania koncepcji i formuł, które umożliwiłyby badanie obydwu mediów w sposób transdyscyplinarny¹.

W poniższym szkicu omówione zostaną wybrane podobieństwa i różnice pomiędzy obydwoma mediami oraz wynikający z nich potencjał teoretycznych działań i awangardowych praktyk wobec/na nich. Zestawiając ze sobą te formy komunikacji, wskażę na wspólne obszary i pojęcia, które mogłyby być stosowane crossowo, co otwiera nowe perspektywy refleksji nad nimi.

» 1 Więcej o koncepcji zwrotu *sensorycznego* i usytuowania w nim interesującego nas fenomenu pisze m.in.: A. Stanisławski, *Field recording jako metoda etnografii poprzez dźwięk*, „Przegląd kulturoznawczy” 2017, nr 1.

Który field recording?

Na potrzeby niniejszego wywodu traktuję field recording w możliwie szerokim rozumieniu, mimo że orbitą rozważań będą działania artystyczne. Odniesieniem mogą tu być współczesne rozumienia fotografii (przytaczane poniżej), które mimo że często wywodzą się z analiz fotografii jako podobszaru sztuk wizualnych, częstokroć wyprowadzają (lub przeciwnie: opierają) swe konkluzje daleko poza tymi praktykami i odnoszą się chociażby do zdjęć w praktyce administracyjnej (np. działania performatywne Kjartana Slottemarka) czy nauk biologicznych. Pomimo zatem, że field recording traktujemy zazwyczaj jako zespół działań skupionych wokół takich klas muzycznych jak alternatywa, awangarda, eksperyment czy sytuująca się w II połowie XX wieku muzyka konkretna, proponuję, abyśmy przyjęli jego definicję jako wszelkie rodzaje nagrań audialnych, których głównym celem nie jest zarejestrowanie ustrukturyzowanych przez język ludzki przebiegów (jak muzyka, teatr, przemówienia itp.), lecz raczej koncentracja na audiosferze, a zatem wzajemnym przenikaniu dźwięków tła, dźwięków aktantów/aktorów, których źródłem mogą być zarówno dźwięki klasycznie rozumianej natury (las, ptaki, szum wody: oceanu, rzeki, wodospadu), ale także np. odgłosy miast (stukot pojazdów szynowych, dźwięki industrialne, ale też głosy ludzkie)², oraz relacji przestrzennych i czasowych zachodzących między nimi.

Klasycznie przyjmujemy, że field recording odbywa się poza studiem – takie podejście wymagałoby jednak krytycznego przededefiniowania tego, co obecnie – w erze, gdy smartfon może stanowić jednocześnie rejestrator, stół mikserski i źródło transmisji online lub offline – moglibyśmy rozumieć pod tym pojęciem. Wydaje mi się, że zdroworozsądkowe odniesienie do analogicznej sytuacji kwestii światła zastanego w fotografii (pejzażowej, ulicznej, tzw. środowiskowej) wydaje się tu być wystarczające.

Media a antropologia (o) magii

Gdy sięgamy do źródeł fotografii dokumentalnej i field recordingu, szybko znajdziemy się w orbicie refleksji antropologicznej oraz pierwszych obserwacji tychże badaczy wobec użycia obydwu mediów. Samo pojęcie medium odwołuje nas do fenomenu pośredniczenia między dwoma rzeczywistościami, najczęściej przekazując niezwykle ograniczony wycinek jednej w domenę drugiej. U podstaw medium leży jednak wytwarzanie

» 2 Kwestia field recordingu w przestrzeni miejskiej jest tematem numeru AVANT, a w nim wywiadu z E. Coniglio: M. Jeziński, *Szukając miejskich dźwięków. Wywiad z Enrico Coniglio*, [w:] *Nasłuchiwanie urbanocenu. Ludzie – dźwięki – miasta*, red. M. Jeziński, E. Lorek-Jezińska, Toruń 2021, <http://avant.edu.pl/urb> [dostęp: 2.11.2021].

poczucia u odbiorcy, że mimo wycinkowości otrzymanej informacji ma on dostęp do całego rezerwuaru źródłowego³.

Wprowadzenie fonografu do repertuaru narzędzi antropologów zawoocowało wypracowaniem wielu analogii. Edward Tylor określił reakcję przedstawicieli mieszkańców południowego Pacyfiku na zarejestrowany dźwięk jako reakcję na magiczną „gadającą deskę”. Sam wynalazek przez to nie był dla nich wielkim zaskoczeniem i wpisywał się w ich opis świata. Podobnie fotografia traktowana była przez nich bardziej jako wytwór działań magicznych niż racjonalnego triumfu myśli nad materią⁴. W stworzonym kilkadziesiąt lat później klasyku filmu dokumentalnego *Nanook of the North* głównemu bohaterowi przypisane zostaje „dziko niedowierzające spojrzenie w reakcji na usłyszenie dźwięków dobywających z fonografu białego człowieka”. Nanook, nie mogąc się uporać z tym dysonansem poznawczym, reaguje nieustanną próbą zjedzenia urządzenia⁵. Zachowanie wątpliwe, zwłaszcza w kontekście uprzednio przedstawionego trafniejszego opisu, jak ludy prymitywne mogły traktować urządzenia automatycznej rejestracji, zwłaszcza gdy jesteśmy dziś świadomi wielu ustawek i sztucznego reżyserowania scen w *Nanooku*.

Zarówno fotografia, jak i zapis fonografem były łatwo wciągane w orbitę zjawisk magicznych, mediowały bowiem (niejako na skrót) między terażniejszością a przeszłością, a także re/prezentowały widma osób będących daleko od miejsca oglądania. Obydwie technologie w oczach ludzi spoza kręgu kultury zachodniej „re/aktualizowały” zarejestrowaną rzeczywistość w miejscu ich eksponowania.

Kwestia czasu

Zaświadczające role fotografii i field recordingu warto rozpatrzeć w kategoriach postrzegania czasu. W oczywisty sposób nagranie audialne odnosi się do przeszłości. Jeśli pominiemy transmisje w czasie rzeczywistym – liminalnie zbliżone do terażniejszości, zawsze bowiem pozostanie pewien margines opóźnienia sygnału (np. w wyniku kodowania AD/DA czy też w procesie przesyłu telekomunikacyjnego) – to, czego doświadczamy, jest echem sytuacji przeszłej. Podobnie jak z fotografią.

Należy jednak podkreślić pewną nieparalelność tych postaw, analogiczną do tej, na którą zwrócił uwagę już Roland Barthes w swym tekście

» 3 Koncepcja szeroko rozumianego medium omówiona jest szerzej w: W. Sternak, *Hipermodalność fotografii – niedokończony projekt medium*, [w:] red. J. Musiał, *Fotografia jako medium, intermedium, postmedium*, Katowice 2021 (w druku).

» 4 Por. Ch. Pinney, *Photography and Anthropology*, London 2012, s. 35.

» 5 Por. *ibidem*, s. 69.

Retoryka obrazu w kontekście filmu⁶. Zarówno obraz fotograficzny, jak i filmowy realizowane są jako techniczny zapis rzeczywistości i prezentowane są Spektatorowi (Odbiorcy). Fotografię odbieramy jednak najczęściej z przemożnym przeczcuciem barthes'owskiego noematu, iż obcujemy z *tym-co-było*⁷. W terażniejszości doświadczamy czasu przeszłego. To paradoks, na który Barthes wielokrotnie zwracał uwagę, swoiste splątanie czasoprzestrzeni. *Teraz* oglądam *to-co-było*, jak gdyby wydarzało się teraz, mam jednak świadomość, że widziana scena przynależy do przeszłości. Sztandarowy przykład stanowi dla Barthesa portret Lewisa Payne'a z 1865 roku. Patrzymy w oczy mężczyźnie (atrybut transparentności medium fotografii), który następnego dnia zostanie pozbawiony życia, jednak ten dzień minął *jednocześnie* ponad sto pięćdziesiąt lat temu.

Oglądając film – zarówno dokumentalny, lecz przede wszystkim aktorski – zdecydowanie bardziej jesteśmy skłonni wejść w pakt z twórcą, który wprowadza nas w dzieło w czasie terażniejszym. Przeżywamy go, tak jak gdyby działo się *teraz*, podczas gdy doświadczaniu fotografii niemal zawsze towarzyszy atrybut sentymentalnego spojrzenia wstecz.

Między ewokacją a kreacją

Własnością mediów automatycznego zapisu jest ich często domniemywana transparentność. Słuchamy nagrania, lecz słyszymy dźwięki otoczenia, w którym dokonano rejestracji. Patrzymy *nie na* zdjęcie, ale niejako *przez* fotografię na świat. Obydwa omawiane tu media poddają się jednak klasyfikacji, która nawet jeśli często zwodnicza, jest na tyle wyczuwalna zdroworozsądkowo, że nie sposób ją pominąć.

Mimo, że trudno byłoby wskazać ostre rozgraniczenie, dość sprawnie jesteśmy w stanie skategoryzować i odróżnić w szerszym polu sztuki (od filmu, przez teatr, po instalacje w przestrzeni galeryjnej) dźwięki stanowiące „efekty dźwiękowe” od field recordingu oraz rendery od fotografii. Te pierwsze nie kreują w odbiorze sytuacji doświadczenia artystycznego poczucia autentyczności, zanurzenia w reprezentacji rzeczywistości. Owszem, mogą budzić w nas emocje: te wyższego rzędu, ale również te najniższe, jak wzdrygnięcie się przy nagłym ataku dźwięku, lub ukojenie przy zapętłonej harmonijnej wiązance akordów. Mogą wreszcie tworzyć warstwę komunikacyjną lub perswazyjną, jak przysłowiowy „śmiej z puszki” w sitcomach, ale również ornamentującą kreowaną rzeczywistość, jak bzyczenie mieczy świetlnych czy niezwykle sugestywne odgłosy ciosów w filmach sztuk walki. Jedną z podstawowych funkcji field recordingu wydaje się być

» 6 Por. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik literacki” 1985, nr 76/3, s. 289 i nn.n

» 7 R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 129.

natomiast ewokowanie w odbiorcy przestrzeni audialnej, z której pochodzi nagranie, wytworzenie poczucia poświadczenia rzeczywistości.

Jest to zauważalne również w fotografii. Dokumentalna jej wartość przez całą swą historię przeplata się kreacyjnością tego medium. Fotografie, które utrwalają moment, są „lustrem z pamięcią”, świadectwem wydarzeń. Współistnieją w naszej ikonosferze ze zdjęciami, które są zainscenizowane, manipulują kontekstem bądź treścią (zarówno w momencie rejestracji obrazu, jak i jego późniejszej reprodukcji). Powyższy podział w refleksji późnego modernizmu, rzecz jasna, rozpatrywany jest coraz bardziej w kategoriach konwencji niż niematerializowanych bytów idealnych, choć *de facto* towarzyszy fotografii niemal od samego jej początku (np. *Autoportret topielca* Bayarda z 1840 roku). Przykładami wizualnego dialogu z taką konwencją są chociażby cykle Joana Fontcuberty *Fauna* czy *Herbarium*, a już na pewno *Constellations*⁸.

Archiwa planety

Modernistyczny projekt opisanego świata opierał się na założeniu masowości i automatyzmie zapisu oraz pozytywistycznym katalogowaniu. Od samych początków fotografia staje się z niedoścignionym liderem w tej monumentalnej budowie. Wyprawy Curtisa na zachodnie ziemie Ameryki, mające na celu uwiecznienie odchodzącej kultury indiańskiej, znikający Paryż na fotografiach Atgeta czy wielki projekt FSA, będący jednym z największych portretów amerykańskiej społeczności, to tylko jedne z klasycznych przykładów.

Na początku XX stulecia, w przededniu Wielkiej Wojny, Albert Kahn, francuski bankier, przywozi z podróży po Japonii serię kolorowych zdjęć prezentujących tamtejszą kulturę. Rok 1909 to czas, gdy fotografia barwna jest już dostępna masowo, jednak niezbyt chętnie używana ze względu na swoje techniczne ograniczenia. Autochrom – proces wynaleziony i upowszechniony przez braci Lumière, ojców kinematografu, wymagał znacznie dłuższych czasów naświetlenia, niż współczesne mu negatywy czarno-białe, był droższy, zaś rezultat można było oglądać jedynie w postaci barwnych przezroczy. Okazał się więc znacznie trudniejszy do reprodukcji, po to aby np. obdarować całą rodzinę pamiątką ze wspólnej uroczystości. Co jednak ciekawe, spotkał się z dużym zainteresowaniem zarówno amatorów fotografii z wyższych klas społeczeństwa, jak i etnografów.

Albert Kahn, zachwycony możliwościami technologii rejestrującej barwne obrazy, finansuje projekt, w trakcie którego zleca fotografom wyruszenie do najodleglejszych, ale i najbliższych zakątków globu i przywie-

» 8 Swoje podejście do medium fotografii J. Fontcuberta omawia szerzej m.in. w książce *Pandora's Camera*. Por. J. Fontcuberta, *Pandora's Camera*, London 2014.

zienie obrazów świata. Powstaje olbrzymia kolekcja, nazwana przez pomysłodawcę *Archiwa planety*, w skład których wchodzi ponad siedemdziesiąt tysięcy obrazów oraz kilometry taśmy z zapisem filmowym. Jak zauważa Giles Baud-Berthier: „to nie były cykle reportaży czy zdjęć etnograficznych, nie rościły sobie też pretensji do bycia dziełem sztuki. Ich celem był jedynie prosty zapis (...)”⁹. Ich główną funkcją miało być zatem współtworzenie kolekcji, wejście w olbrzymi zasób obrazów, które opiszą świat, na swój sposób wyczerpująco i przekonująco zarazem.

Patrząc na ogrom tego i wspomnianego wyżej projektu, łatwiej zrozumieć nam konstatację Susan Sontag, którą znamy wszyscy, a która głosi, że „wszystko już sfotografowano”, ale jednocześnie „zbierać fotografie – to zbierać świat”¹⁰. Niedalecy od tej kompulsji pozostają łowcy dźwięków: „artyści *field recordingu* nagrywają wszystko – od dźwięków ulic Istanbulu po fonosferę dawnych obozów zagłady czy miejsc masowych egzekucji” – zauważa Piotr Strzemieczny. „Dzięki czulej aparaturze można stworzyć intymny portret danego miejsca, niepowtarzalny, bo będący zapisem momentu. Niezależnie od tego, czy będzie to tropikalna wyspa, ruchliwa ulica czy szumy uchwycone w lesie lub łące”¹¹ – dodaje, jakże zbliżając *field recording* do estetyki wizualnej charakterystycznej dla klasycznych fotografii National Geographic.

Mimo że trudniejszy w upublicznieniu, jeszcze do niedawna nieoczywisty do wystawienia w przestrzeni galeryjnej czy muzealnej¹², nie tak łatwo trafiający pod strzechy, w postaci chociażby albumu fotografii *Rodzina człowieka* o wielomilionowym nakładzie, *field recording* już od połowy XIX również próbował uchwycić na powierzchni swych cylindrów, a później coraz nowszych urządzeń, odgłosy świata. Mimo że wiele z nich przepadło bezpowrotnie, wciąż dysponujemy nagraniami pieśni ostatnich wolnych Indian Ameryki Północnej (trzydzieści osiem nagrań w Bibliotece Kongresu)¹³.

Z dzisiejszej perspektywy do pionierów *field recordingu* zaliczyłibyśmy również Bêłę Bartóka czy Alana Lomaxa. Niewątpliwie, gdyby tylko urodził się kilkadziesiąt lat później, walory nagrywania doceniłby również Oskar Kolberg, etnograf, który przemierzając polskie ziemie, swoje notatki terenowe siłą rzeczy musiał wykonywać ręcznie na papierze. Jak zauważa Jacek Jaskowski, nagrania, nawet nieidealne technicznie, „ukazują to, cze-

» 9 D. Okuefuna, *The Wonderful World of Albert Kahn. Colour Photographs from a Lost Age*, London 2008, s. 7.

» 10 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 7 i nn.

» 11 P. Strzemieczny, *Wody szum, ptaków śpiew*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7031-wody-szum-ptakow-spiew.html> [dostęp: 31.10.2021].

» 12 O koncepcji eksponowania dźwięku w przestrzeniach społecznych ciekawie wypowiada się: R. Bromboszcz, *Środowisko, sztuka, dźwięk. Relacje dźwięku do sztuki ekologicznej*, „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2012, nr 1, s. 67–79.

» 13 Por. F. Lech, *Spoglądając na nagrania terenowe*, 2018, www.culture.pl [dostęp: 28.10.2021].

go Kolberg nie mógł precyzyjnie bądź w ogóle uchwycić w zapisach: styl, manieri, ornamentykę, realne brzmienie i wysokość, barwę, dynamikę, tempo, zmiany metryczne, swobodę rytmiczną itp. Słuchając niektórych przykładów, chwiejnych intonacyjnie i rytmicznie, uświadamiamy sobie, przed jak trudnym zadaniem stawał dokumentalista mający do dyspozycji jedynie ołówek¹⁴.

Między zapisem świata a kodem

Powraca zatem kwestia możliwości rejestracji i późniejszego odtworzenia rzeczywistości za pomocą medium foto- i fonografii oraz towarzyszących im pojęć wiarygodności i prawdziwości.

Zwróćmy uwagę na istotny fenomen związany z utworem dźwiękowym, odróżniającym go w dużej mierze od sztuk wizualnych. Doświadczając nagrania audialnego, znacznie trudniej jest nam rozpoznać ściegi montażu: zarówno w linii czasu, ale również w obszarze ścieżek, kanałów nakładających się na siebie. Niewątpliwie ma to związek z linearnością przekazu w domenie czasu – słuchając utworu nie możemy (bez zmiany jego istoty) dowolnie skupiać się na danym momencie, zwalniać lub zatrzymać się na danym fragmencie – w przeciwieństwie do fotografii, którą możemy oglądać dowolną ilość czasu, przybliżać się i oddalać, brać pod lupę (w przenośni, ale przecież i dosłownie) wybrane fragmenty. Detail w nagraniu nieustannie mija w swym tempie, nawet jeśli będziemy do niego po wielokroć wracać. Ta swoista nieuchwytność medium dźwiękowego prowadzi właśnie do złożoności dystynkcji pomiędzy wiarygodnością a prawdziwością.

Przykładem dobrze ilustrującym ten problem może być krótka forma Pierre'a Shaeffera, twórcy muzyki konkretnej, zatytułowana *Étude aux chemins de fer* z 1948 roku. Mimo że odczytujemy zabiegi kompozycyjne: dobór rytmicznych sekwencji, wyciszenia i zmiany audialnych perspektyw, mimo wszystko jesteśmy odtworzyć w umyśle przedmiot kompozycji – kolej żelazną. Jak zauważa Justyna Tuszyńska, autor „nie tworzy reprezentacji jednego, konkretnego pociągu, ale pociągu możliwego, potencjalnego, idealnego. (...) »Uobecnienie« nie oznacza »wierności« utrwalonej reprezentacji wobec rzeczywistości świata reprezentowanego¹⁵. Maszyna „wysłuchana” w utworze przez odbiorcę brzmi więc wiarygodnie, co nie musi pociągać za sobą wniosku, że jest prawdziwa. Może być ona (i najczęściej jest) amalgamatem wielu pociągów, ich działań i lokalizacji, jednak złożona w utwór ewokuje w słuchaczu przekonujące wyobrażenie tejże maszyny.

» 14 *Ibidem*.

» 15 J. Tuszyńska, *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 66.

Wiarygodność byłaby więc bardziej związana ze zdolnością rezonowania z uprzednimi doświadczeniami adresatów i w sposób intersubiektywny wskazywałaby na skonkretyzowanie w ich jaźni tematu kompozycji.

Odnosząc to do konwencji fotograficznych, łatwo dostrzegamy, że analogiczne działania w obrębie kadru uznane zostałyby za zerwanie konsensusu autentyczności zdjęcia¹⁶. Co więcej, takie działania przesuwają zazwyczaj interpretację obrazu w stronę nadrealizmu¹⁷. Wiarygodność fotografii zasadza się na nienaruszalności treści wewnątrz kadru, co oczywiście wydaje się jedynie warunkiem koniecznym, nie zaś ostatecznym kryterium. W tak postrzeganej fotografii ogromne pole interpretacyjne rzeczywistości pozostaje w zarówno w przestrzeni pozakadrowej (domysły, sugestie wysuwane pod adresem odbiorcy), ale również w obszarze retorycznej funkcji kompozycji całego cyklu zdjęć jako zamkniętej wypowiedzi.

Cechą wspólną fonografii i fotografii pozostaje wspomniany wyżej barthes'owski noemat *to-co-było*. Mimo że klasycznie (również przez samego autora pojęcia) przypisywany był on technicznym obrazom, jego trafność przykuwa uwagę również w obszarze dźwięku, zwłaszcza w kontekście muzyki konkretnej, zaproponowanej przez Shaeffera. Zwraca on uwagę na odwrócenie wektora tworzenia tej formy (określanej przez niego jako „nowej”) w stosunku do muzyki „dotychczasowej”.

Klasyczne rozumienie muzyki opiera się na procesie prowadzącym od abstraktu (Faza I – koncepcja, pomysł) poprzez wyrażenie w formie zapisu (np. nutowego, Faza II), a kończy się przy/wywołaniem abstrakcji w konkretnej realizacji (Faza III, np. wykonanie instrumentalne)¹⁸. To działanie analogiczne do klasycznie pojmowanych sztuk wizualnych, jak rysunek lub malarstwo, gdzie dzieło powstaje z koncepcji, zaś patrząc materialnie *ex nihilo*, np. na bieli papieru bądź podobrazii.

Muzyka „nowa”, jak określał ją Shaeffer, odwraca tę kolejność. Punktem wyjścia jest konkret (zebrany materiał, Faza I), który następnie jest poddawany empirycznym próbom (eksperymenty, Faza II), by w ich wyniku wypracować w postprodukcji i montażu finalną kompozycję (w postaci zapisu jako kod analogowy, cyfrowy, a zatem abstrakcji)¹⁹. Zaproponowany opis niezwykle dobrze przylega do modelu tworzenia fotografii. Z jednej strony wskazuje to na strukturalną bliskość mediów opartych o zapis automatyczny/techniczny. Z drugiej jednak, co znacznie poszerza pole intelek-

» 16 W przypadku większości konkursów fotografii prasowej, np. World Press Photo, Grand Press Photo, jakkolwiek ingerencja w zawartość treściową kadru (a więc zarówno dodanie poprzez montaż, jak też odjęcie poprzez np. retusz) pociąga za sobą jednoznaczną dyskwalifikację zdjęcia.

» 17 Dobrym przykładem takiej twórczości wydają się chociażby fotografie (grafiki?) Erica Johanssona.

» 18 Por. W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2002, s. 23 i nn.

» 19 *Ibidem*.

tualnych peregrynacji, uzasadnia spojrzenie na field recording i fotografię dokumentalną poprzez (*nomen omen*) aparaty i instrumenty teoretyczne przynależne drugim dziedzinom, co obiecująco zapowiada wyjście ku nowym perspektywom.

Zaproponowane tu wspólne ścieżki refleksji teoretycznych w szerszym ujęciu należałoby usytuować w szeroko rozumianych *sound studies*. Jak zauważa Tomasz Misiak:

badania takie mają na celu krytyczny opis różnorodnych sfer kultury, w których istotną rolę odgrywa dźwięk. Interdyscyplinarność tego rodzaju analiz podkreślona zostaje przez wielowątkowość prowadzonych dyskursów, które problematyzują i komplikują współczesną audiosferę²⁰.

W niniejszym szkicu wybrano z tej wielości jeden, zdaniem autora, niezwykle obiecujący poznawczo. To dostrzeżenie podobieństw strukturalnych pomiędzy obydwojema mediami i modusami, w jakich komunikują nam rzeczywistość, a następnie idąca za tym zachęta do implementacji aparatów teoretycznych pomiędzy tymi polami refleksji. Transdyscyplinarny charakter takich eksperymentów myślowych może w mojej ocenie zaowocować nowymi jakościami w interpretacji i rozwoju zarówno działań fotograficznych, jak z obszaru field recordingu. ●

Bibliografia

- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik literacki” 1985, nr 76/3.
- Barthes R., *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bromboszcz R., *Środowisko, sztuka, dźwięk. Relacje dźwięku do sztuki ekologicznej*, „Kultura współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2012, nr 1.
- Fontcuberta J., *Pandora's Camera*, London 2014.
- Jeziński M., *Szukając miejskich dźwięków. Wywiad z Enrico Coniglio*, [w:] *Nasłuchiwanie urbanocenu. Ludzie – dźwięki – miasta*, red. M. Jeziński, E. Lorek-Jezińska, Toruń 2021, <http://avant.edu.pl/urb> [dostęp: 2.11.2021].
- Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2002.
- Misiak T., *Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna”, 2012, nr 1.
- Lech F., *Spoglądając na nagrania terenowe*, 2018, www.culture.pl [dostęp: 28.10.2021].
- Okuefuna D., *The Wonderful World of Albert Kahn. Colour Photographs from a Lost Age*, London 2008.

» 20 T. Misiak, *Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna”, 2012, nr 1, s. 7.

Pinney Ch., *Photography and Anthropology*, London 2012.

Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magała, Warszawa 1986.

Stanisz A., *Field recording jako metoda etnografii poprzez dźwięk*, „Przegląd kulturoznawczy” 2017, nr 1.

Sternak W., *Hipermodalność fotografii – niedokończony projekt medium*, [w:] red. J. Musiał, *Fotografia jako medium, intermedium, postmedium*, Katowice 2021 (w druku).

Strzemieczny P., *Wody szum, ptaków śpiew*, „Dwutygodnik”,

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7031-wody-szum-ptakow-spiew.html> [dostęp 31.10.2021].

Tuszyńska J., *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

