

Marta Lisok

Marta Lisok (ur. 1983), absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i filozofii Uniwersytetu Śląskiego, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Autorka książki *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska* (2014) i licznych tekstów o sztuce. Redaktorka działu sztuki dwutygodnika „Artpapier” w latach 2006–2009. Kuratorka wystaw w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Bunkrze Sztuki w Krakowie, BWA w Tarnowie, BWA w Olsztynie, Galerii „Szara Kamienica” w Krakowie, Rondzie Sztuki w Katowicach, CSW Zamek Ujazdowski. W latach 2018–2021 kierowniczka Działu Programowego w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Odzyskiwanie słuchu

– krytyka instytucjonalna

w twórczości

Katarzyny Krakowiak

Formułując krytykę minimalizmu Michael Fried pisał o reakcji na pozbawione śladów dłoni autora, geometryczne obiekty, wywołujące u odbiorcy wrażenie dyskomfortu, spowodowanego jego własnym przedmiotowym wystawieniem w niemal pustym wnętrzu galerii¹. Kontakt z minimalistycznymi obiektami miał według niego przypominać niepokojącą obecność milczącej osoby przebywającej w tym samym pomieszczeniu². To porównanie nasuwa widmowe skojarzenia, które towarzyszą nie tylko kanonicznym pracom minimalizmu, ale również realizacjom Katarzyny Krakowiak, powstającym pół wieku po pułapkach zastawianych na odbiorców w latach 60. przez Roberta Morrisa, Donalda Judda czy Carla Andre.

Jedną ze stosowanych przez artystkę praktyk jest uwyrażnianie czy przeskalowywanie audiosfery budynków, tworzenie zbioru dźwięków tła, które możemy w nich usłyszeć, a na które zwykle nie zwracamy uwagi, nagłaśnianie naturalnych dźwięków danej przestrzeni, przy pozostawieniu źródła ukrytego przed wzrokiem. Tak ujęta praca ze środowiskiem dźwiękowym tworzy tło do eksponowania obecności odbiorców, których cielesność i zachowanie stają się spektaklem, z jednej strony inicjowanym ingerencją artystki, z drugiej – samą pustką przestrzeni wystawienniczej, drażniącej przez swoją wizualną nieatrakcyjność. Zwiedzający stają się obiektem oglądu innych, żywymi eksponatami. Według artystki udźwiękowanie architektury jest jak otwarcie okna, zabieg ten zmienia formę pomieszczenia³. Pozornie pusta przestrzeń przekształca się w ten sposób

» 1 A. Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Toruń 2017, s. 192.

» 2 M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago–London 1998, s. 155.

» 3 K. Krakowiak, M. Libera, *What makes a sound sculpture, [w:] Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Warszawa 2012, s. 323.

nie tylko w rzeźbę, ale też scenografię, na tle której nieświadomie perforują odbiorcy.

Idąc za rozwijanymi od XIX wieku wyobrażeniami dźwięku, przez m.in. Hermanna von Helmholtza, niemieckiego fizyka i fizjologa, jawi się on jako forma wibracji rezonującej w ciele słuchacza. Modele te powstają w orbicie analizowanych przez Jonathana Crary'ego⁴ zjawisk, towarzyszących narodzinom pojęcia *uważnego podmiotu*, który jest nie tylko biernym odbiorcą bodźców płynących z otoczenia, ale współtworzy je w odpowiedzi na trafiające do niego sygnały z zewnątrz. W tym kontekście dźwiękowe prace przypominają o falowej budowie materii, jednocząc ciała odbiorców z przestrzenią, w której się znajdują, splatając je ze sobą w całość. Odsyłają do holistyczności doświadczenia audytywnego opisywanego przez Waltera Onga, polegającego na nakładaniu się i przenikaniu sygnałów, docierających do ucha⁵. Wskazują na relacje pomiędzy zjawiskiem akustycznym a jego uczestnikami⁶.

Dźwięki w pracach Krakowiak wyznaczają formę, kształt, granice pomieszczenia, będąc przykładem topografii bazującej na niewizualnej percepcji⁷. Ich brzmienie związane jest z pozycją odbiorcy, jego potencjalnym ruchem, jak i echem dyktowanym przez architekturę, jej dynamiką, rodzajem materiału, z którego zbudowane zostało dane pomieszczenie⁸. Są namową do słuchania dogłębnego, w którym niemożliwe jest zdystansowanie się od własnego ciała, jak i otoczenia⁹. Przypominają zaproponowaną przez sytuacjonistów taktykę dryfu, będącego sposobem gry z przestrzenią, uwrażliwieniem na daną sytuację¹⁰, są próbą wyjścia poza strategię spektaklu, polegającą na „przekształcaniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma postać płynną, w zakrzeplę rzeczy, które jako negatyw bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną”¹¹.

» 4 J. Crary, *Techniques of Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London 1992.

» 5 W. Ong, *Oralność i piśmienność, Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

» 6 A. Regiewicz, *Między ustami a brzegiem klozetu, czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia. Kilka uwag natury metodologicznej* [w:] *Od-Głosy Jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015, s. 16.

» 7 Innym przykładem topografii opartej na niewizualnej percepcji jest teoria tzw. linii śpiewu australijskich Aborygenów, gdzie informacje o drogach wyznaczonych przez duchy przodków przechowuje się w pieśniach, za: B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, tłum. J. Ruskowski, Poznań 1998. Oznaczanie przestrzeni przez śpiew występowało również u Saamów w śpiewie *joik*, por. *Yoik: A Presentation of Saami Folk Music*, red. M. Arnberg, I. Ruong, H. Unsgaard, Sztokholm 1997.

» 8 D. Ihde, *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*, Ateny 1976.

» 9 F. Lopez, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, tłum. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 117.

» 10 J. Stasiowska, *Przećyś uszy, przetrzyj oczy, przewietrz mózg – ekologia akustyczna, soundscape studies, sound studies*, „Glissando” nr 26, 2015, s. 55.

» 11 G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 45.

W przeciwieństwie do środowisk wirtualnych i typowego dla nich odmiejszczenia, inicjowane przez Krakowiak w przestrzeniach galerii doświadczenia audialne przypominają o fizycznym osadzeniu ciała, jego gęstości, ciężarze i formie. Ingerencje artystki podkreślają jego materialny status, wikłając je w sieć relacji dźwiękowych definiujących miejsce. Ciała odbiorców są przez artystkę traktowane jako przewodniki dla fal akustycznych i wibracji. O tych relacjach ciała reagującego na dźwięki i wywołującej je struktury budynku pisał Steen Eiler Rasmussen, który rozpatrywał architekturę jako angażującą wszystkie zmysły: „Nie wystarczy widzieć architektury, trzeba jej jeszcze doświadczać (...) Trzeba zamieszkać w pokojach, czuć, jak się wokół zamykają, jak w naturalny sposób przechodzi się z jednego do drugiego”¹². Architekt analizował szczegółowo procesy słuchania architektury, opierające się na zjawiskach akustycznych uwarunkowanych odbijaniem dźwięków od różnych materiałów¹³.

Czerpiąc z rozważań Rasmussena o budynku jako przeżyciu dźwiękowym, Krakowiak zadaje pytanie o znaczenie badań akustycznych w projektowaniu przestrzeni w czasach, kiedy zgodnie z założeniami ekologii akustycznej cisza staje się luksusem. Jak mówi:

Architektura kształtuje nasze doświadczenie dźwięku. Za jej pomocą możemy odczuwać go w inny sposób. Kiedy zaczniemy słuchać budynków, które nas otaczają, nagle okaże się, że bardzo niewiele z nich gwarantuje nam przestrzeń prywatną. Pytanie, które stawia temat dźwięku i architektury, brzmi: w jaki sposób uczestniczymy w przestrzeniach prywatnych innych ludzi? Szalenie interesującym pytaniem, które sobie zadajemy, jest to, z jakiego powodu relacja dźwięku jest pomijana w projektowaniu. Czy decyduje o tym fakt, że jest niewidzialna?¹⁴.

I dalej:

Dla mnie jest to interesujące w kategoriach przestrzeni: jak przestrzenie dźwiękowe się wzajemnie przenikają, jak konkretna architektura je dzieli, wyznacza, ogranicza. Chcę dyskutować o sposobie zaprojektowania systemu, który umożliwi przenoszenie dźwięków. Niewidzialny dźwięk jest w stanie pochłonąć przestrzeń, wypełnić cały budynek¹⁵.

» 12 S.E. Rasmussen, *Słyszanie architektury*, [w:] *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Kraków 2015, s. 35.

» 13 *Ibidem*, s. 250.

» 14 A. Gruszczyński, *Słuchanie przez architekturę*, „Dwutygodnik” nr 89, 8/2012, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3373-sluchanie-przez-architekture.html> [dostęp: 2.12.2021].

» 15 *Ibidem*.

Jedną z takich nawiedzających architekturę działań Krakowiak jest praca *Powstanie i upadek powietrza*¹⁶ z 2013 roku, ingerencja polegająca na wydobyciu uśpionych dźwięków sal wystawienniczych Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, poprzez odsłonięcie stłumionych odgłosów generowanych przez architekturę tego budynku, a dokładniej niedostępnych dla odbiorców nieużytków architektonicznych, szybów wentylacyjnych, przestrzeni nad świetlikami, korytarzy i zaułków.

Jako niewidzialna rzeźba praca została rozpisana na udźwiękowione zmagania z masą i grawitacją, wyrażone domniemanym trzeszczeniem budynku. *Powstanie i upadek powietrza* stwarzało okazję do kontemplacji wydobytych na zewnątrz dźwiękowych trzewi budynku, do wyobrażenia sobie przeskalowanych naprężeń jego konstrukcji, niosącej balast nieużytkowego poddasza ze świetlikami, labiryntowych, zakurzonych układów szybów wentylacji, nieczynnych korytarzy przebiegających tuż za ścianami znanych sal wystawienniczych, jak służba krążąca bezszelestnie po pałacach przeznaczonymi do tego tajnymi przejściami, które pozwalały na wykonywanie czynności, nie zakłócając jednak codzienności mieszkańców, czyniąc pokojówki i lokai niemal niewidzialnymi.

To podsłuchiwanie architektury w twórczości Krakowiak przywołuje postać Rene-Théophile-Hyacinthe'a Laenneca, który w 1816 roku wynalazł stetoskop. Przyrząd ten służył do diagnozowania chorób układu oddechowego poprzez tzw. auskultację pośrednią, metodę wsłuchiwania się w ciało pacjenta i wychwytywania niepokojących szmerów, rżenia, zbyt ciężkich oddechów¹⁷. Używając stetoskopu lekarz rekonstruował na podstawie doświadczenia słuchowego dynamikę wnętrza ciała pacjenta, w ten sposób docierał do płuc, miejsca, do którego nie sięga ludzki wzrok.

Na podobnych zasadach czułe zbliżenie do architektury i zanurzenie się w jej ukrytych dźwiękach, słuchanie oddychającego ciała budynku jest dla Katarzyny Krakowiak wyrazem buntu wobec sprowadzania przestrzeni do wizualności, definiowania jej głównie poprzez doświadczenie wzrokowe. Podobnie jak w zakłóconych przez nieznośny upał czy pragnienie towarzyszące osobom przemierzającym pustkowie, w poszukiwaniu land artowych realizacji Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Jenny Holzer czy Donalda Judda, dzieło, otoczenie i odbiorca stanowią tu jedność¹⁸.

» 16 K. Krakowiak, *Powstanie i upadek powietrza* (02.07–18.08.2013), kurator: Michał Libera, współpraca: Joanna Waśko, sound design: Ralf Mainz, akustyka wnętrz: Andrzej Kłosak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/katarzyna-krakowiak> [dostęp: 2.12.2016].

» 17 J. Stern, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London 2003, s.106.

» 18 A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010, s. 182–190.

Podobnie jak wtedy, kiedy Walter de Maria między 1974 a 1976 rokiem utrzymywał swoje *Świetliste pole*, na którym rozstawił elementy przyciągające pioruny – uwaga odbiorcy skupiała się nie tylko na tytułowych spektakularnych wyładowaniach atmosferycznych, ale przede wszystkim na miejscowej roślinności, spalonej słońcem ziemi, silnym wietrze – tak realizacje Katarzyny Krakowiak otwierają ucho nie tylko na odgłosy zasiedlające konkretny budynek. Wyczulają odbiorcę zarówno na dźwięki we wnętrzu, jak i te docierające do niego po wyjściu z galerii.

Wydają się w tym kontekście remedium na cywilizacyjne stępienie słuchu, wpisując się w zadania ustanowionej przez R. Murraya Schafera¹⁹ interdyscyplinarnej nauki o pejzażu dźwiękowym, której celem jest opis i analiza środowisk dźwiękowych, kładące podstawy pod rozwój dziedziny projektującej nowe oczyszczone środowiska audialne i inicjującej restrukturyzację tych, które zostały zanieczyszczone hałasem²⁰. Zakorzeniony w ruchu kontrkulturowym program edukacyjny, nazwany przez Schafera „czyszczeniem uszu”, miał na celu pobudzić wrażliwość słuchową mieszkańców miast, zastępując oparty na kategorii dystansu okulocentryczny charakter kultury Zachodu bardziej harmonijną wizją środowiska, postrzeżanego z perspektywy ucha²¹.

Badając bezpośrednio to zagadnienie, Krakowiak stworzyła w 2011 roku pracę *Who owns the air*. Emitując śpiew fałszujących ptaków próbujących zagłuszyć hałas miasta, opowiadała o braku możliwości ochrony przed nadmiarem opresyjnych dźwięków miasta. Ale wyczulenie na dźwięki w pracy artystki wydaje się tylko *pars pro toto* dla inicjowanego przez nią katarskiego doświadczenia percepcyjnego, niosącego obietnicę przemiany nastawienia do rzeczywistości poprzez sztukę. Ta przemiana zaczyna się razem z rozchwianiem szczelnej skorupy instytucji wystawienniczych, które najpełniej wybrzmiewa właśnie w *Powstaniu i upadku powietrza*.

Działanie Krakowiak projektowane było we współpracy z naukowcami na bazie wizualizacji sposobów, w jaki dźwięk rozprasza się w pomieszczeniach. Na symulacji towarzyszącej projektowi widać, jak dźwięk rozprzestrzenia się jak chmara owadów albo odpryski wybuchu. Anektuje

» 19 Soundscape można tłumaczyć jako ‘pejzaż dźwiękowy’, określenie to wyrasta na gruncie wzrokocentrycznych metafor. Schafer nadaje dynamicznemu dźwiękowi statyczne konotacje – pejzaż u niego to obraz, zamrożona w czasie reprezentacja, porządkowana przez matrycę przestrzeni, a nie czasu. W takim ujęciu badanie soundscape’u opiera się na zacerpniętych z pola fotografii widokach, planach, zbliżeniach, detalach, zob. R. Sirko, *Gry przestrzenne, gry z przestrzenią, gry poza przestrzenią*, „Glissando” 2015, nr 26; A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk i aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3(65).

» 20 K.B. Marciniak, *Ekopolityka ciszy*, „Glissando” 2015, nr 26, s. 6. Por. poświęcony słyszeniu bez możliwości wsparcia ze strony wzroku numer: „Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology” 2001, t. 2, nr 1 (pt. *Blind Listening*).

» 21 M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schaffera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” nr 26, 2005, s. 187.

sale, by błyskawicznie opadać, odbić się od podłogi i „rozbić” się na wszystkie strony. Stwarzając wrażenie, jakby przestrzeń nad świetlikami nagle zmaterializowała się i opadła na widza.

Zaaranżowana przez Krakowiak zmiana w strukturze budynku (niektóre drzwi i przejścia zostały zamurowane) wpłynęła na dynamikę dźwięku we wnętrzu, zmieniły się miejsca jego zanikania, obić i rozpraszania²². Niewizualny charakter pracy podbijany był chłodem nowej warstwy betonu położonej na ścianach i podłodze. Surowe ściany niepozwalające odbiorcy znaleźć punktu zaczepienia dla oka, poza naturalnymi plamami na betonie powstałymi w procesie jego wysychania, kierowały wzrok odbiorców ku górze, w kierunku szklanych sufitów. To zadzieranie głowy w kierunku kratownicy świetlików przez odbiorcę, budującego dysproporcje między swoją postacią a monumentalną salą, było częścią opowieści o tytułowym upadku powietrza, czyli o sile grawitacji, spadaniu we własne ciało, uświadamianiu sobie jego kruchości i zależności od środowiska.

W końcu nośnikami działania artystki w Zachęcie były nie tylko podłogi, sufity i ściany, ale przede wszystkim pojawiające się w tytule powietrze, któremu w przeciwieństwie do innych żywiołów nie poświęcano w kulturze zbyt wiele miejsca. Wydaje się, że znacznie bardziej niż twórców powietrze fascynowało filozofów. I tak Anaksymenes uznał je za *arché*, gdyż łatwiej niż jakakolwiek inna substancja podaje się przemianom. Powietrze było dla niego pierwotną siłą, przyczyną powstania wszystkich rzeczy, które według niego tworzą się z zagęszczania powietrza w poszczególnych rzeczach. Podobny wątek pojawia się również w ożywiającym tchnięciu boskiego powietrza w nozdrza Adama podczas aktu kreacji z Księgi Rodzaju²³. Dla Platona powietrze było podstawowym łącznikiem ciała z otoczeniem.

To wszystko odbywa się bez przerwy na kształt koła, które się obraca, ponieważ nie ma próżni. Gdy pierś i płuca wyślą na zewnątrz oddech, wypełnią się powietrzem, które otacza ciało i wdiera się przez otwory tkanki miękkiej i tak porusza się koło²⁴.

Według Lucy Irigaray, pomimo podkreślania znaczenia powietrza w tekstach starożytnych myślicieli, w późniejszych dziejach zachodniej myśli filozoficznej powietrze zostało zapomniane, ponieważ jest niewi-

» 22 Ł. Strzelczyk, *Making the walls quake, as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, „Glissando” 2015, <http://glissando.pl/en/tekst/making-the-walls-quake> [dostęp: 2.12.2016].

» 23 *Księga Rodzaju*, [w:] *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, tłum. J. Wujek, Warszawa 1950, s. 6. (rozdz. 2, 7).

» 24 Platon, *Timajos*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1986.

działne i jako takie nie ujawnia się jako byt²⁵. Tempo jego transformacji było zbyt szybkie dla rozumu, wpisana w nie zmienność spychała je na margines filozofii²⁶.

Jolanta Brach-Czaina pisze o oddychaniu jako bazowym sposobie obecności w świecie: „Nie jeść mogłabym tygodniami, nie nie pić przez kilka dni, nie oddychać zaledwie przez sekundy. A jednak często myślę o jedzeniu, prawie nigdy o oddychaniu”²⁷. Filozofka nazywa ludzi uczestnikami rzeczywistości powietrznej, w której oddech odciska się na stosunku do świata. Powietrze jest według niej jedynym stałym miejscem bytowania, a w akcie oddychania zawiera się ufność wobec otoczenia²⁸. Niewidoczność i nieuchwytność powietrza wydają się niepokojące dla kultury okulocentrycznej, bo, jak pisze Brach-Czaina: „w sprawach podstawowych wolimy pewność rzucającą się w oczy”²⁹. Każdy wdech i wydech jest osadzeniem w rzeczywistości fizycznej. „Trzymać się powietrza to znaczy być realistą”³⁰. Lotność powietrza okazuje się wzorem przemijalności ciał z wpisaną w nie ruchliwością i przemianą.

To akcentowanie mobilności ciała na tle architektury Krakowiak przepracowywała również na kuratorowanym przez Davida Chipperfielda Biennale Architektury w Wenecji w 2013 roku, odbywającego się pod hasłem „Common ground”. Artystka zrealizowała tam pracę *Iżby ściany drżały, pęczniejąc skrywaną wiedzą o wielkiej mocy*, której tytuł zaczerpnięty został z powieści Charlesa Dickensa³¹. Instalacja dźwiękowa została stworzona we współpracy z kuratorem Michałem Liberą, akustykiem Andrzejem Kłosakiem i reżyserem dźwięku Ralfem Meinzem. Jej osiłą była indywidualna relacja ciała odbiorcy z miejscem. Przechadzanie się, kładzenie na podłodze, uderzanie w ściany i gładzenie ich powodowało nasilanie się dźwięków, pozwalając każdemu z odwiedzających wydobyć tajemnice przestrzeni akustycznej pawilonu.

Artystka zmieniła budynek polskiego pawilonu w tymczasowe laboratorium przeskalowanych dźwięków, gigantyczny głośnik wzmacniający odgłosy w czasie rzeczywistym. Pomieszczenie stało się tymczasowym wielkim instrumentem, skłaniającym odbiorców do niecodziennej czujności zmysłów. Odgłosy powstawały pod wpływem ruchów zwiedzających i nieprzewidywalnych konfiguracji dźwięków rozlegających się w sąsiedztwie. Nagłośnienie wykorzystane w pracy Krakowiak polegało na precyzyj-

» 25 L. Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, Austin 1999, s. 14.

» 26 *Ibidem*, s. 164.

» 27 J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 13.

» 28 *Ibidem*, s. 32.

» 29 *Ibidem*, s.14.

» 30 *Ibidem*, s.32.

» 31 Ch. Dickens, *Sprawy firmy Dombey i Syn: hurt, detal, eksport*, tłum. Z. Sroczyńska, R. Adamski, Warszawa 1954.

nym sterowaniu falami dźwiękowymi, transmitowaniu ich na odległość, wzmacnianiu niektórych częstotliwości³². Inspiracją były dla niej m.in. eksperymenty Athanasiusa Kirchera, niemieckiego matematyka, fizyka, geologa, historyka, astronoma, jezuita, który w księdze *Phonurgia nova* przedstawiał zagadnienia z zakresu akustyki, echa i liczne modele urządzeń do przenoszenia dźwięków na duże odległości, architektonicznych mechanizmów do podsłuchiwania, projekty mówiących pomników czy samogrających instrumentów³³.

Przedśionek pawilonu został wygłuszony, a powstające w jego obrębie dźwięki za pomocą systemu czujników były przenoszone do centralnego punktu pawilonu – znajdującej się na wprost wejścia absydy. Odbiorcy dotykający ścian i słuchający płynących z niej dźwięków nie wiedzieli, gdzie znajduje się ich źródło. Warstwa wizualna w tej dźwiękowej rzeźbie zredukowana została do minimum, dyktowanego przez architekturę samego budynku. Odbiorca stykał się z szarością ścian, prostą drewnianą podłogą, przytłumionym światłem wpadającym do wnętrza przez szyby dachu i otwory wentylacyjne. „Gdy przyjechałam tu po raz pierwszy, tę piękną przestrzeń zastałam pomalowaną na czarno, smutną, nieżywą” – wspominała Krakowiak.

Gdy obstukałam ją wokół, pośrodku znalazłam głuchy, pusty punkt. Wzięłam więc młot czy raczej kawał drzewa i rozwalłam nim ścianę. Pod spodem była ukryta półkolista nisza, w jakich kiedyś ustawiano rzeźby. Jej odsłonięcie zmieniło akustykę i nastrój wnętrza. Pracowałam też z usytuowaniem samego pawilonu, na który często narzekano: że za kanałem, niewielu osobom chce się przychodzić, że jest za mały... Większość ekspozycji biennale gra fasadą, ja zainteresowałam się *backstage* i właśnie z tyłu, gdzie mieszkają ostatni Wenecjanie, umieściłam mikrofony³⁴.

System nagłośnienia pawilonu zarówno wydobywał rozlegające się w nim rozmowy, dudnienia, drżenia ścian i podłogi, jak również przekazywał dźwięki z sąsiednich pawilonów: egipskiego, serbskiego i rumuńskiego. To słuchanie innych przestrzeni poprzez architekturę przywoływało twórczość Gordona Matta-Clarka i soniczny wymiar jego interwencji, zakładających tworzenie nowych kanałów komunikacji między wnętrzem a zewnątrz, rozpracowywane w takich realizacjach artysty jak: *Split-*

» 32 E. Szczecińska, *Pawilon dźwięków*, „Dwutygodnik” 2012, nr 89, <http://dwutygodnik.com/artukul/3912-pawilon-dzwiekow.html> [dostęp: 2.12.2016].

» 33 L. Tronchin, *Athanasius Kircher's Phonurgia Nova: The Marvelous Sound World of the Seventeenth Century*, [w:] *Making the walls quake...*, op.cit., s. 125–137.

» 34 *Zamieszkać w dźwięku*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/zamieszka-c-w-dzwieku,95636,1,1.html> [dostęp: 13.12.2016].

ting the Humphrey Street Building (1974) czy *Conical intersect* (1975)³⁵. Gordon Matta-Clark jako jeden z kontestatorów jasnych granic pomiędzy sztuką a rzeczywistością pozwalał na ich swobodne przenikanie, dokonując monumentalnych nacięć w strukturach budynków, które fizycznie wpuszczały do wnętrza światło i widok otoczenia, ale przede wszystkim na płaszczyźnie symbolicznej rozszczelniały przestrzeń prywatną i scalały ją z tkanką miasta, okolicy.

Ta symbioza z sąsiedztwem, czujność wobec przestrzeni w przypadku obu realizacji Krakowiak (z Zachęty i pawilonu polskiego na Biennale) zyskują dodatkowy wymiar. Towarzyszy im atmosfera nawiedzenia, zaczerpnięta z estetyki horrorów, w których pojawienie się obcego, intruza czy niespodziewanego gościa zwiastuje zawsze zestaw odgłosów wprowadzających niepokój: szelesty, skrobienia, postukiwania, skrzypienie podłogi, otwierających się drzwi, trzaskanie okiennic, gałęzi uderzających w okna itd. Ucho jest strażnikiem otoczenia, czujnym na każde dźwiękowe wtargnięcie. Bezbłędnie sygnalizuje to, co poza zasięgiem wzroku, niewidoczne, a jednocześnie niebezpieczne. Tak jak niemowlęta nie są obserwowane przez rodziców przez całą dobę, tylko raczej czujnie dosłuchiwane, nowe dźwięki w dobrze znanym otoczeniu stanowią sygnał stawiający na baczność, znacząc potencjalne zagrożenia³⁶. Dla tropiciela każdy trzask gałęzi jest cenną wskazówką na temat zachowania zwierzęcia, każdy gatunek drzew posiada dla niego swój własny odgłos, wydawany pod wpływem naporu wiatru, zgodnie z tym dźwiękowym alfabetem: ostrokrzew pogwizduje, drzeniu jesionu towarzyszy syczenie, buk szeleści itd³⁷. Świadoma przestrzennego znaczenia dźwięku, Krakowiak aktywizuje zmysł słuchu, bazując na nieuchwytej naturze odgłosów, na granicy percepcji, na krawędziach racjonalności. Budynki, z którymi pracuje, zostają wypełnione nienaturalnie głośnymi dźwiękami, jakby ożyły w ramach seansu spirytystycznego, przemówiły nowymi, tłumionymi wcześniej głosami. Zostały wypełnione przez głosy z przeszłości, które powróciły, by niepokoić współczesnych.

W Powstaniu i upadku powietrza Katarzyna Krakowiak starała się zdemitologizować budynek Zachęty. Odbrać go i rozszczelnić, uwyraźnić to, co kryje się za sterylnymi przestrzeniami wystawienniczymi. Ta potrzeba napędzała już wiele pokoleń twórców. Prekaryjne warunki, trudny egzystencji artysty, propaganda środowisk sponsorów i politycznych, odsłanianie tego, co ukryte w muzealnej narracji, nurtowało artystów uprawiających krytykę instytucjonalną. Do grona kontestatorów zaliczyć

» 35 L. Klein, *Getting Buildings to Talk: The Sonic Dimension of Gordon Matta – Clark's buildings cuts*, [w:] *Making the walls quake*, op.cit., s.17–19.

» 36 K.B. Marciniak, *Ekopolityka ciszy*, „Glissando” 2015, nr 26, s. 4–5.

» 37 H. Westerkamp, *Spacery dźwiękowe*, tłum. K. Kijowska, „Glissando” 2015, nr 26, s. 29.

można m.in.: zmuszającego odbiorców do wypowiedania się w kwestiach politycznych Hansa Haacke’ego, buszującego w magazynach i przedstawiającego eksponaty na wystawie Freda Wilsona, wsypującego do galerii tony ziemi Waltera de Maria, burzącego jedną ze ścian galerii Michaela Achera, Francisca Alÿsa, wpuszczającego do nobliwej galerii portrety lisa, rozlewającą w galerii silnie pachnące detergenty Catrine Bohmer, nawaniającą galerię wodą z meksykańskich kostnic Teresę Margolles, rekonstruującą zapach potu Sissel Tolaas, wprowadzającego do przestrzeni galerii cuchnące ubrania osób w kryzysie bezdomności Franciszka Orłowskiego. Wszyscy oni wskazywali wstydlive miejsca instytucji, uwidaczniali to skrętnie ukrywane, przemilczane, uznawane za nieważne, prawnie nieistniejące, niebrane pod uwagę, nieme.

Czego więc według Krakowiak nie słyhać w Zachęcie? Pomocny może okazać się fragment z tekstu kuratorskiego:

Pustki, z których zbudowała swoją architektoniczną rzeźbę Krakowiak, akustycy nazywają „pomieszczeniami w pomieszczeniach”. Ponieważ nawet kilka centymetrów wolnej, szczelnej i niedostępnej przestrzeni izoluje lepiej niż jakiegokolwiek ściany, ich funkcja jest całkowicie jednoznaczna – tłumienie dźwięku. Nie przekazywać go dalej; zatrzymać go w sobie; osłabić i wygłuszyć – oto podstawowe zadania „pomieszczeń w pomieszczeniach”. Decydują one o tym, że „budynek w budynku”, Zachęta w Zachęcie, jest architektonicznym odpowiednikiem pompy powietrznej; jest maszyną do przesuwania powietrza. Pochłania dźwięki i sprawia, że nic z tego, co dzieje się w Zachęcie, nie wydostaje się na zewnątrz; zatrzymuje je do momentu ich ostatniego wybrzmienia lub przenosi w górę, do tego gigantycznego pojemnika zbierającego i zatrzymującego wszystko – świetlików. Ten właśnie proces, owa izolująco-wyciszająca praca pustki w architekturze jest tutaj kluczowa – fakt, że architektura może służyć „jako ostatnia”, że może pozbyć się naszych dźwiękowych śladów, że może nas wygłuszyć. I wreszcie – fakt, że proces ten może być nagłośniony w taki sposób, iż niedostępne pustki wypełnią cały budynek³⁸.

Wyobrażenie budynku jako szczelnego termosu, który przechowuje i konserwuje w sobie narrację, nie wprowadza rezonansu na zewnątrz, jest obiegiem zamkniętym, wyizolowanym laboratorium do prezentacji autoreferencyjnych obiektów sztuki, zostaje przełamane dźwiękową ingerencją Krakowiak. Poprzez zabieg nagłośnienia powietrza z nieużytków architektonicznych artystka nadaje mu nową dynamikę, uruchamia proces

» 38 K. Krakowiak. *Powstanie i upadek powietrza*, 2013, tekst ze strony artystki: <http://katarzyna-krakowiak.com/pl/powstanie-i-upadek-powietrza-2/> [dostęp: 6.10.2021].

wietrzenia, ożywczy przeciąg. Dźwięki pustek z Zachęty przypominają odgłosy remontu, zapowiadając zmianę, obietnicę nowego.

Poprzez wykorzystanie nieczynnego systemu wentylacyjnego – uległa rozmyciu kategoria wnętrza i zewnątrz, scalenie cyrkulacji powietrza w budynku z otoczeniem. To podsłuchiwanie systemu oddechowego budynku, który nabiera i wypuszcza powietrze będące w nieustannym ruchu, ciągłym przepływie, w procesie ciągłej transformacji energii, łączącym wszystkie organizmy i tworzącym kolektywny, ponadgatunkowy zbiór oddychających, wpisuje się w nowy paradygmat sztuki, krytycznej wobec tradycyjnie rozumianego muzeum, jako izolowanego od otoczenia pojemnika na obiekty.

Ruch powietrza jako elementu wsączającego się do budynku Zachęty z zewnątrz i odprowadzonego szybami wentylacyjnymi na zewnątrz uwyraźnia w pracy Krakowiak poszukiwanie nowego modelu porowatej instytucji, pozwalającej na przesączenie się wnętrza na zewnątrz, budowanie relacji z otoczeniem, symbiotyczny układ muzeum wtopionego w kontekst, instytucji osadzonej w lokalności, horyzontalnej. *Powstanie i upadek powietrza* zwraca uwagę na odbiorców, ich ciała, ruchy, wydawane przez nich szelesty, ich prywatne historie, wnoszone do galerii jako surowy materiał, który może być początkiem wspólnego działania. Wizualna, programowa nieatrakcyjność pracy Krakowiak, która staje się ekranem dla odbiorców, wpisuje się w wizję sztuki ucieleśnionej zastępującej koncentrację na wizualnym obiekcie, zaś stabilność dzieła podanego prawom rynkowym – długofalowym procesem, efemerycznością, współbyciem.

Filozofowanie przez słuchanie, czyli w przypadku Krakowiak czerpanie nauki z lepkości powietrza jako nośnika dźwięku, to akceptacja przylegania, zamazywania granic, wtapiania się w środowisko, rozplywania w nim. Instytucje wystawiennicze udźwiękowione przez artystkę jawią się w tym kontekście jako ekosystemy będące w osmozie z otoczeniem. Ruch powietrza jako nośnika dźwięków jest tu znakiem płynności i przepływu, zamiast sztywnych podziałów i krystalizacji. W tę mechanikę wpisane jest rewidowanie statusu i zadań muzeów przez ponawiane pytania o rolę sztuki i umiejscawianie jej w rozszerzonym polu, zacierające granice i hierarchie pomiędzy nadawcami i odbiorcami komunikatu sztuki.

Ten aspekt pojawił się również w ostatniej pracy Krakowiak, zrealizowanej w 2020 roku w modernistycznym Pawilonie Miesa van der Rohe w Barcelonie *It begins with one word. Choose your one*, która polegała na stworzeniu globalnej bazy ważnych słów. Artystka prowadziła zbiorczą wyrazów, z których stworzyła polifoniczną kompozycję dźwiękową, symfonię głosów nagranych najprostszymi metodami i przysłanych z różnych zakątków świata, rozbrzmiewającą później w pawilonie. Zamiast modernistycznego *gridu*, gwarantującego zdystansowany ogląd geometrycznie zdy-

scypolinowanej przestrzeni, można było w pawilonie Miesa van der Rohe wsłuchiwać się w mnogość słów, wypowiedzianych w różnych językach, skondensowanych w nich wspomnień i historii. Budynek został nawiedzony emocjami, wypełniony nowym życiem. Podobnie jak w poprzednich pracach artystki, granice dzieła jawiły się tu jako zamglone, nie wpisując się w pojęcie sztuki skoncentrowanej na wytworach i osobie artysty, ale rozszerzając o odbiorcę – jako tego/tej, która nie tylko patrzy, ale też uważnie słucha i bierze odpowiedzialność za wypowiedzane słowa. ●

Bibliografia

- Brach-Czaina J., *Blony umysłu*, Warszawa 2003.
- Crary J., *Techniques of Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London 1992.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Dickens Ch., *Sprawy firmy Dombey i Syn: hurt, detal, eksport*, tłum. Z. Sroczyńska, R. Adamski, Warszawa 1954.
- Fried M., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago–London 1998.
- Gruszczyński A., *Sluchanie przez architekturę*, „Dwutygodnik” nr 89, 8/2012.
- Ihde D., *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*, Ateny 1976.
- Irigaray L., *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, Austin 1999.
- Kapelański M., *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schaffera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” nr 26, 2005.
- Klein L., *Getting Buildings to Talk: The Sonic Dimension of Gordon Matta – Clark’s buildings cuts*, [w:] *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Warszawa 2012.
- Krakowiak K., Libera M., *What makes a sound sculpture*, [w:] *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Warszawa 2012.
- Księga Rodzaju*, [w:] *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, tłum. J. Wujek, Warszawa 1950, s. 6. (rozd. 2, 7).
- Lopez F., *Sluchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, tłum. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
- Marciniak K.B., *Ekopolityka ciszy*, „Glissando” nr 26, 2015.
- Markowska A., *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010.
- Nacher A., *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk i aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3(65).

Ong W., *Oralność i piśmienność, Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.

Platon, *Timajos*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1986.

Rasmussen S.E., *Słyszenie architektury*, [w:] *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Kraków 2015.

Regiewicz A., *Między ustami a brzegiem klozetu, czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia. Kilka uwag natury metodologicznej* [w:] *Od-Głosy Jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015.

Rejniak-Majewska A., *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Toruń 2017.

Sirko R., *Gry przestrzenne, gry z przestrzenią, gry poza przestrzenią*, „Glissando” 2015, nr 26.

Stasiowska J., *Przeczyść uszy, przetrzyj oczy, przewietrz mózg – ekologia akustyczna*, *soundscape studies, sound studies*, „Glissando” nr 26, 2015.

Stern J., *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London 2003.

Strzelczyk Ł., *Making the walls quake, as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, „Glissando” 2015, <http://glissando.pl/en/tekst/making-the-walls-quake> [dostęp: 2.12.2021].

Szczecińska E., *Pawilon dźwięków*, „Dwutygodnik” nr 89, 2012.

Tronchin L., *Athanasius Kircher's Phonurgia Nova: The Marvelous Sound World of the Seventeenth Century*, [w:] *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Warszawa 2012.

Westerkamp H., *Spacery dźwiękowe*, tłum. K. Kijowska, „Glissando”, nr 26, 2015.