

Antoni Michnik

Doktorant w IS PAN, absolwent
IHS UW, historyk kultury, performer.
Członek założyciel researchersko-
performatywnej Grupy ETC.
Od jesieni 2013 w redakcji magazynu
„Glissando”. Współredaktor książek
Fluxus w trzech aktach.
Narracje – estetyki – geografie
Grupy ETC (2014) oraz *Poza Rejestrem*.
Rozmowy o muzyce i prawie
autorskim (2015). Laureat Konkursu
Polskich Krytyków Muzycznych
„Kropka”, obecnie zajmuje się
głównie *sound studies*. Solo oraz
z Grupą ETC występował na licznych
festiwalach i przeglądach sztuki
i muzyki współczesnej, interpretując
neoawangardowe kompozycje muzyczne.

W poszukiwaniu **nowych paradygmatów.** **Wokół *Mannheim Chair*** **Michaeli Melián oraz dizajnu** **dźwiękowego fotelu**

I.

Krzesło czy fotel? Oto obiekt zawieszony w powietrzu, zwisający z łańcuchów, przytwierdzony do ściany rodzajem wysięgnika. Przypomina huśtawkę. Tytuł *Mannheim Chair* odsyła do krzesel – ważnego tematu sztuki konceptualnej, od George’a Brechta po Josepha Kosutha. Ale forma prowadzi skojarzenia w innych kierunkach. Bryła otacza osobę, która usiądzie w pracy, stanowi przestrzeń izolującą od otoczenia, aby możliwe było wsłuchanie się w zawartą w danej iteracji ścieżkę dźwiękową. *Mannheim Chair* Michaeli Melián to rodzaj fotela-głośnika, fascynujące połączenie dwóch strategii dźwiękowego dizajnu tych mebli: XIX-wiecznych praktyk dźwiękowej amplifikacji oraz współczesnego wytłumiania.

Praca Melián funkcjonuje na kilku płaszczyznach – powstała jako efekt prac badawczych na temat historii Mannheim Kunsthalle. Podczas pierwszej prezentacji w Mannheim warstwę dźwiękową stanowiły kompozycje wyrastające z pracy artystki w archiwach instytucji, przetworzone przez nią archiwalne materiały dźwiękowe dotyczące rozmaitych postaci związanych z jej historią: 7 kilkunastominutowych ścieżek na temat m.in. Ottona Dix’a, Mily Steger, Hansa Tombrocka, ale też np. nagranie oświadczenia niemieckich muzealników z roku 2014, apelujących o wstrzymanie sprzedaży dzieł Warhola, należących do jednego z zachodnioniemieckich kasyn.

Anglojęzyczne „chair” obejmuje swym zakresem szereg pól znaczeniowych – w języku polskim słowo tłumaczy się jako ‘krzesło, fotel, stanowiśko’. *Mannheim Chair* można umieścić przeto choćby w kontekście krytyki instytucjonalnej niemieckich instytucji życia kulturalno-intelektualnego.

Pragnę zwrócić w tym miejscu jednak przede wszystkim uwagę na różnorodne znaczenie i dziedzictwo krzesel oraz foteli dla nowoczesnych eksperymentów muzyczno-dźwiękowych. „Chair” tłumaczone jako ‘krzesło’ odsyła nas w pierwszej kolejności do eksperymentów okołokonceptualnych, rozpiętych między trzema kamieniami milowymi amerykańskiej neoawangardy: po pierwsze konceptualnymi *One and Three Chairs* Josepha Kosutha (1965) wraz z różnymi muzyczno-soundartowymi odniesieniami do tej pracy, po drugie całą serią prac George’a Brechta, na czele z *Three Chair Events* (1963), i wreszcie po trzecie – *Poem for Chair, Tables, Benches, Etc. (Or Other Sound Sources)* La Monte Younga (1960). Każda z tych prac gra w pewnej mierze konceptualnie z chropowatością krzesła jako materialnego obiektu, ale i potencjalnego instrumentu muzycznego. Na dosłownym poziomie w kompozycji Younga, gdzie krzesło staje się jednym z nowych instrumentów silnie uperfromatyzowanej muzyki współczesnej, noisowego i potencjalnie brutalnego otwarcia muzyki nowej/eksperymentalnej na brzmienia obiektów codziennego użytku.

Na bardziej abstrakcyjnym poziomie w kompozycjach Brechta, gdzie krzesła stają się narzędziami aranżacji multisensorycznych – także dźwiękowych – mikrodarzeń, eventów stanowiących serce brechtowskiej estetyki pogłębionego słuchania, otwartej na przypadek, codzienność, a zwłaszcza mimowolne, pozaintencjonalne interwencje rzeczywistości w wykreowane pole sytuacji. I wreszcie na głęboko konceptualnym poziomie u Kosutha, który w swej słynnej pracy pokazuje granice języka i reprezentacji – trzy krzesła: obiekt, reprodukcja i definicja są tym samym obiektem. Czyż praca ta nie stanowi idealnego punktu wyjścia do rozmaitych współczesnych rozważań na temat relacji między partyturą, dokumentacją oraz wykonaniem danego utworu? Tak zdaje się myśleć choćby Peter Ablinger, który od lat stawia krzesła w centrum swych licznych kompozycji, problematyzując w ten sposób ramy instytucjonalne współczesnej muzyki nowej/eksperymentalnej¹.

Jeśli jednak przełożymy „chair” jako ‘fotel’, wówczas w miejsce tych różnych chropowatych, okołokonceptualnych kontekstów przeniesiemy się bliżej samego dźwięku oraz projektowania audiosfer, a także sposobów słuchania.

II.

W XIX-wiecznej kulturze słuchania fotele stanowiły jeden z potencjalnych obiektów ukrycia potrzeby wzmocnienia słuchu przez daną osobę. Najślynniejszy „fotel słuchowy” tego typu należał do króla Portugalii Joao VI, któ-

» 1 Zob. np. *Stühle*, 1997–2005; *Weiss / weisslich 29*, realizacja z 2010 roku; *Weiss / weisslich 11*, 40 *Fotos*, 2013.

ry korzystał z urządzenia w trzeciej dekadzie XIX wieku, podczas rządów w Brazylii. Dwie otwarte rzeźbione paszcze lwów służyły za ukryte wloty czasz zbierających dźwięki, które prowadzone były następnie do przewodu słuchawkowego wiodącego do królewskiego ucha. Fotel skonstruowany został parę lat po wynalazku stetoskopu przez Rene-Théophile-Hyacinthe'a Laenneca i możemy traktować go jako świadectwo równoległych przemian w kulturze audialnej u progu nowoczesności. Fotel, czy może raczej tron, wyprodukowała firma Fredericka C. Reina, założona w roku 1800, prawdopodobnie pierwsza firma produkująca na komercyjną skalę wczesne rodzaje aparatów słuchowych. To właśnie FC Rein wpłynęła w znacznej mierze na charakter XIX-wiecznej kultury amplifikowanego słuchania, tworząc różne trąbki do słuchania i inne akustyczne urządzenia wzmacniające słuch, jak również eksperymentując ze słuchaniem kostnym poprzez zęby.

W tym samym roku, w którym Laennec opublikował swój traktat stanowiący opis wynalazku stetoskopu (1816), John Harrison Curtis założył Royal Dispensary for Diseases of the Ear, pierwszy szpital poświęcony bezpośrednio chorobom uszu i wadom słuchu. Główną książkę Curtisa stanowi wielokrotnie wznawiany i poprawiany/aktualizowany *A Treatise on the Physiology and Pathology of the Ear*. W wydaniu z roku 1836 znajdziemy opis jego własnej konstrukcji akustycznego fotela, wzmacniającego słuch pacjentów. Mechanika działania była podobna, jednak kluczowe znaczenie miały rozbudowane zagłówki, które równocześnie izolowały częściowo od zewnętrznych dźwięków, jaki i stanowiły konstrukcję zbierającą dźwięki w czaszy prowadzonej do trąbki do słuchania. Podobnie jak w wypadku fotela Joao VI, mamy tu więc do czynienia z trąbką do słuchania wbudowaną w mebel – działającą na podobnej zasadzie, jak te wbudowywane w wachlarze sztuczne brody, laski czy wazony.

W pracy Melián ścieżka dźwiękowa jest wymienna, mamy tu do czynienia raczej z budową środowiska dźwiękowego, które samo jest autonomicznym medium. Melián to klasycznie wykształcona skrzypaczka, która na przełomie lat 70. i 80. stała się współzałożycielką wpływowej zachodniemieckiej formacji nowofalowo-eksperymentalnej F.S.K. (*Freiwillige Selbstkontrolle* – dobrowolna autokontrola). Wraz z F.S.K. wydała kilkanaście albumów, kilka również własnych – część z nich stanowi albumowe aranżacje jej prac dźwiękowych, funkcjonujących jako instalacje, a niekiedy jako słuchowiska radiowe.

Przy wymianie warstwy dźwiękowej *Mannheim Chair* potencjalny archiwalny katalog prac Melián staje się obszerny.

III.

Pierwszy raz na oba wspomniane wyżej przykłady foteli amplifikujących dźwięki natrafiłem w internetowym opracowaniu Bernard Becker Medical Library Washington School of Medicine zatytułowanym *Deafness in Disguise*². Co znamienne, trzeci przykład podany w tej sekcji opracowania, krzesło zaprojektowane przez irlandzkiego fizyka Williama A. McKeowna, stanowiło urządzenie całkowicie jawnego wspomaganie słuchu. McKeown przedstawił w artykule z roku 1879 dla „The British Medical Journal” koncepcję składanego krzesła, do którego można by doczepiać tuby, najlepiej stereofonicznie, aby umożliwić osobom niedosłyszącym silniejsze uczestnictwo w życiu publicznym. Co znamienne, krzesło – składane, aby zwiększyć mobilność użytkowników – miało być skonstruowane funkcjonalnie, bez zakrywania aparatury wzmacniającej.

Zamiana fotela na krzesło wprowadza nowoczesne paradygmaty funkcjonalizmu oraz transparencji – fotel przynależy mutującej kulturze przednowoczesnych warstw wyższych, gdzie nienormatywny słuch jest czymś, co należy ukrywać. W tym sensie aparatura XIX-wiecznych foteli akustycznych wprowadzała społeczny kokon wobec nienormatywnego słuchu.

Fotel ma służyć bowiem przede wszystkim wygodzie, rodzajowi izolacji. Współczesne projektowanie akustyczne foteli wiąże się właśnie z tym – wyciągając konsekwencje z dzisiejszych norm społecznych, współczesny dizajn akustyczny foteli prowadzi do stworzenia przestrzeni bezpośredniej izolacji od dźwięków otoczenia. Karin Bijsterveld używa niekiedy na zabiegi tego typu pojęcia *audio cocooning*, np. w kontekście praktyk wypełniania przez kierowców dźwiękami kabin samochodów. Kabina auta ma stać się przestrzenią bezpiecznych, oswojonych dźwięków, izolować od rzeczywistości zewnętrznej i stanowić rodzaj schronu przed rzeczywistością – również na poziomie akustycznym³. Użytkownicy samochodów w pewnym sensie wprowadzają więc w życie dawne postulaty „dźwiękowego meblowania” przestrzeni spod znaku Erika Satie – czy, jak to ujmuje Brandon LaBelle, *auditory scaffolding*⁴. Oczywiście wszystko to pasuje do opisu praktyk słuchania słuchawkowego i można podobne zabiegi powiązać z tzw. efektem walkmana, opisanym swego czasu wnikliwie w klasycznym tekście Shuhei Hosokawy⁵. Ale argument Bijsterveld polega na dostrzeżeniu właśnie tego, że podobne zabiegi mają miejsce również na różnych innych polach, że nie-

» 2 *Deafness in Disguise: Concealed Hearing Devices of the 19th and 20th Centuries*, <https://beckerexhibits.wustl.edu/did/index.htm> [dostęp: 12.12.2021].

» 3 K. Bijsterveld, E. Cleophas, S. Krebs, G. Mom, *Safe and Sound. A History of Listening Behind the Wheel*, Oxford University Press, Oxford, New York 2014, s. 22, 25.

» 4 B. LaBelle, *Pump up the Bass – Rhythm, Cars, and Auditory Scaffolding*, „The Senses and Society” t. 3(2)/2008, s. 187–204.

» 5 Sh. Hosokawa, *The Walkman Effect*, „Popular Music”, t. 4/1984, s. 165–180.

jako projektowanie współczesnych muzaków maskujących różne dźwięki rzeczywistości odbywa się dzisiaj na rozmaite sposoby.

Jeśli przyjrzymy się współczesnym dźwiękowym fotelom, wyraźna stanie się dominacja paradygmatu audialnej izolacji. Tworzone są kapsuły izolujące użytkowników od dźwięków otoczenia, środowiska ciszy rozumianej jako odcięcie od dźwięków codzienności, stanowiące przestrzenie prywatne, wykrajane akustycznie z obszaru przestrzeni publicznej. W tym miejscu można by przytoczyć cały szereg projektów – przywołajmy choćby *sshhh Sound Centre Chair* studia Evavaara Design (projekt o znamiennej wcześniejszej nazwie *Silence*) czy *Tomako* firmy Vivero. Ale być może najbardziej wyrazisty przykład stanowi tu *HUSH* Freyji Sewell – fotel, który dosłownie można wywinąć na lewą stronę, tworząc izolujący kokon. Wszystkie te projekty wpisują się w to, co Holger Schulze określa mianem „dyspozytywu uciszania” (*silencing dispositiv*) – a więc w szerszą kulturową strukturę „kontrolowania dźwięku i funkcjonalnego słuchania”, służącą podtrzymywaniu panującego porządku kapitalistycznego⁶.

Kiedy stykamy się z przykładami urządzeń dopuszczających kształtowanie dźwięków przez użytkowników – jak w przypadku chociażby *sonic chair* zaprojektowanego przez Holgera Fritzlara – wówczas mamy do czynienia z bezpośrednim przeniesieniem paradygmatu kabiny samochodowej, a w materiałach promocyjnych podkreślane są przede wszystkim właśnie owe możliwości kształtowania własnej audiosfery. Z drugiej strony mebel zaprojektowany przez Fritzlara bywa wykorzystywany również jako rodzaj autonomicznego medium słuchania czy wręcz instrumentu, na który można stworzyć kompozycję. W roku 2017 rozpoczęto projekt gromadzenia kompozycji napisanych z myślą o odsłuchu właśnie w tych konkretnych warunkach. Georg Dietzler zamówił pierwsze cztery kompozycje w ramach kolońskiego cyklu *soundwaves* poświęconego sztuce dźwięku. W latach 2017–2018 soniczny fotel był prezentowany kolejno w Münsterze, Kolonii (ponownie) oraz Dortmundzie – za każdym razem poszerzano katalog dostępnych kompozycji. Dzisiaj na *sonic chair* powstało bądź zostało zaadaptowanych 16 kompozycji, od zbudowanego z brzmień pól elektromagnetycznych *Music for, by & through a Sonic Chair* Achima Mohné, po zaadaptowaną wersję zbudowanego z nagrań terenowych *ROW OUT* Andreasa Oskara Hirscha, czy fragmenty konceptualnej, wokalne *Some of All of That* litewskiej kompozytorki Gailė Gričiūtė⁷.

» 6 H. Schulze, *Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design*, Bloomsbury, London 2019, s. 197, 202–205.

» 7 Pełna lista powstałych bądź zaadaptowanych do dziś utworów z myślą o meblu Fritzlara: <http://www.meakusma.org/event/sonic-chair/> [dostęp: 12.12.2021]. Zob. również wydane wersje *ROW OUT* (<https://andreasoskarhirsch.bandcamp.com/album/row>) [dostęp: 12.12.2021]; *Some of All of That*, <https://miclithuania.bandcamp.com/track/gail-griciute-some-of-all-of-that> [dostęp: 12.12.2021].

Tym, co łączy tego typu dizajn, jest tworzenie przestrzeni indywidualnej izolacji, choć znajdziemy również przykłady dźwiękowych foteli i kanap przeznaczonych dla małych grup użytkowników/czek. Dobry przykład stanowią tu modułowe projekty w stylu „kapsułkowych” mebli Kateryny Sokolovej dla studia Casala. Pojawiają się również większe meble do wyizolowanej pracy małych grup. Nie sposób jednak uciec w tym kontekście od refleksji nad promowaniem przez taki dizajn kultury atomizacji oraz jednostkowego produktywizmu w służbie kapitalizmu. Wszak chodzi w tych meblach przede wszystkim o indywidualne (znacznie rzadziej – grupowe) skupienie na pracy lub nauce. A przecież znajdziemy w historii meblarstwa niezliczone przykłady akustycznego dizajnu siedzisk, nastawionego na rozmowę, intymność (buduary!), budowanie wspólnoty (rozmaite ławy) czy choćby plotkowanie (tzw. *tête-à-tête*/szeptanki czy *indiscret*/niedyskretniki). Tymczasem współczesny soniczny dizajn foteli maksymalizuje oddzielenie – poprzez wyciszenie – od codzienności i podporządkowany jest maksymalizacji pracy w kontekście dominacji kubikowych przestrzeni biurowych.

W tym kontekście praca Melián wpisuje się w nurt sztuki dźwięku operujący przestrzeniami wyciszonymi – od korytarzy akustycznych Bruce’a Naumana czy filcowego pomieszczenia *Plicht* Josepha Beuysa, aż po współczesne reinterpretacje tej tradycji, takie jak choćby kompozycja przestrzenna Kamy Sokolnickiej wypełniająca przestrzeń projektu wystawienniczego *Niewyczerpalność*, kuratorowanego w roku 2018 przez Pawła Szroniaka. Różnica polega jedynie na tym, że Melián, eksponując swą pracę, wypełnia ją wybraną ścieżką dźwiękową. Ale przecież to jedynie decyzja artystyczna uruchamiająca tkwiącą w pracy potencjalność. *Mannheim Chair* mogłoby przecież być eksponowane bez dźwięku. Dodawanie ścieżki dźwiękowej do pracy jest w tym kontekście każdorazową strategią kuratorską ze strony artystki, rozumianą jako współudział w procesie aranżacji ekspozycji pracy.

IV.

Zwrot w kierunku projektowania foteli-kapsuł wyciszenia współgra ze wzrostem znaczenia tzw. kultury *wellnessu* i *self-care*’u – rozmaitych „praktyk siebie” oraz różnie rozumianej autopielegnacji. Znamienny w tym kontekście nurt meblarskich prac dźwiękowych wywodzi się z *Acoustic Chair*, zaprojektowanej i rozwijanej przez lata w różnych wersjach przez Bernharda Leitnera. Praca ta stanowi rzadki przykład sonicznego mebla wykorzystującego fale dźwiękowe do bezpośredniego oddziaływania na ciało. Leitner zaprojektował mebel, w którym dźwięk służy w pierwszej kolejności do kierunkowego masażu wybranych części ciała – przy czym pozostałe głośniki soundsystemu tworzą rodzaj dźwiękowego kokonu,

otaczając leżącą (w kolejnych wersjach mebel coraz bardziej przypomina „leżankę”) osobę polem fal dźwiękowych. Leitner łączy więc w jednej soundartowej pracy meblarskiej różne sposoby budowania relacji między ciałem a audiosferą sonicznego mebla. Tego typu połączenie znajdziemy na komercyjnym rynku właśnie w segmencie wibro-akustycznych foteli sonicznych nastawionych na działanie terapeutyczne. SolTec Lounge Chair zdaje się wręcz stanowić rodzaj bezpośredniej adaptacji jednej z wersji pracy Leitnera, aż po ideę łączenia kierunkowego dźwięku z długimi „relaksacyjnymi” kompozycjami dobiegającymi z zewnętrznych głośników.

Inną ścieżką sonicznego wellnessu podąża w niektórych swoich pracach Kaffe Matthews, jedna z najciekawszych współczesnych artystek dźwiękowych. Matthews bodaj najbardziej znana jest ze swoich rowerów sonicznych, które kreuja dźwiękowe kokony wokół użytkowników dzięki zamontowanym przy kierownicy głośnikom, emitującym dźwięki w oparciu o geolokalizację systemu GPS. Artystka tworzy całe kompozycje na miasta, swoiste rowerowe „audiowycieczki”, rozpisane z założeniem ramowej prędkości pokonywania danych sekcji trasy, lecz otwarte na indywidualne improwizacje użytkowników. Równolegle pracuje również z ideą sonicznego łóżka – mebla dźwiękowego przeznaczonego do leżenia i „wykończonego” audialnie zakomponowaną warstwą dźwiękową. Rodzaj myślenia o relacji z użytkownikiem jest w tym wypadku nieco inny niż w *Mannheim Chair* – w przypadku realizacji *Sonic Bed_London* (2002) leżący słuchacze/czki mogli przy pomocy pilota wybrać jedną z siedmiu ścieżek składających się na wypełniającą mebel kompozycję *COME LIE*, zbudowaną z sonifikacji pracy ludzkiego umysłu podczas doświadczania różnego typu przyjemności. Co ciekawe, kiedy w następnych latach powstały kolejne obiekty układające się w serię realizacji – m.in. *Sonic Bed_Shanghai* (2006), *Sonic Bed_Scotland* (2007) czy *Sonic Bed_Qubec* (2007) – za każdym razem były one „lokalizowane”, np. wykonywane z użyciem lokalnych surowców, we współpracy między Matthews oraz lokalnymi rzemieślnikami czy dizajnerami. Do tego poszczególne obiekty wypełniały nowe kompozycje Matthews: np. łóżko „szanghajskie” – utwór *Horn* (oparty o nagrania terenowe okolic miejscowych rzek Bund i Huangpu), łóżko „quebeckie” – kompozycja *melt inevitable*, wykorzystująca brzmienia topnienia lodowców oraz czerpiąca inspiracje z innuickich technik wokalnych, zaś „szkockie” *Sleeping Song* to zapis wspólnych dźwiękowych poszukiwań Matthews ze szkockimi dudziarzami. Poszczególne łóżka miały w zamierzeniu funkcjonować jako instalacje, „na które” byłyby zamawiane również inne kompozycje u innych artystów/ek.

Nie wiadomo mi o żadnych faktycznych zamówieniach, lecz w roku 2011 podczas festiwalu muzyki Eliane Radigue w Londynie można było w dwóch różnych łóżkach Matthews wysłuchać aranżacji jej utworów

(*Transmorem – Transmortem* oraz *Omnht*). W podejściu tym dochodzi do głosu rozumienie prac dźwiękowych jako wehikułów dla różnych sytuacji dźwiękowych, maszyn do słuchania otwartych na dowolne (odpowiednio przygotowane, np. z użyciem określonej ilości kanałów) materiały. Podobnie jak w przypadku *Mannheim Chair* dochodzi do rozdzielenia pracy-soundsystemu od autonomicznych kompozycji.

Na innym poziomie z ideą *sonic wellness* współgrają projekty w stylu ZiZi „the affectionate couch”, czyli eksperymentalnego mebla sonicznego zaprojektowanego na wystawę Experimenta House of Tomorrow w Black Box Arts Centre w Melbourne w roku 2004, przez zespół Stephena Barrassa, Lindy Davy, Kerry’ego Richensa i Roberta Davy’ego. W tym wypadku mebel miał za zadanie wzmacniać, stymulować czy wręcz kształtować określone afekty oraz postawy i działania w użytkownikach w oparciu o afektywne znaczenia przyporządkowane różnym dźwiękom na podstawie wyników projektu International Affective Digitized Sounds (IADS). W ramach tego projektu ponad 100 różnych dźwięków było umieszczanych przez respondentki/ów na skali tzw. *affect grid*. I to właśnie te rezultaty badań posłużyły jako punkt wyjścia dla opracowania bazy dźwięków „wypełniających” ZiZi, a także relacji pomiędzy nimi oraz typami projektowanych interakcji z użytkownikami. Sedno zaprojektowanych interakcji opierało się na interpretacji ruchu przez zamontowane w pracy czujniki, które interpretowały interakcje jako jeden z określonych rodzajów działań (*Nothing, Sitting, Patting, Stroking*) i odpowiadały dźwiękowymi narracjami, zbudowanymi w oparciu o rozpoznania IADS oraz dalsze badania nad zwierzęcymi odgłosami⁸. W efekcie powstał interaktywny robot udający zwierzę i niejako ukryty w formie (ciele!) kanapy, obiekt rodem z książek Terry’ego Pratchetta (Kufur!).

Powyższe przykłady pokazują, w jaki sposób współczesne soniczne fotele funkcjonują, gdy ich dizajn ma wykraczać poza paradygmat dźwiękowej izolacji i *audio cocooningu*. Pojawia się wówczas poszukiwanie bezpośredniego oddziaływania na użytkowników, zaś sam dizajn dźwiękowy zostaje wprzęgnięty w projektowanie interakcji wykorzystujących różne sposoby oddziaływania dźwięku na jednostkę.

V.

Michaela Melián w swej solowej twórczości dźwiękowej niejednokrotnie odwoływała się do różnych wątków historycznych, w tym do XIX- i XX-wiecznej kultury audialnej. Znajdziemy w jej twórczości fotografie sprzętu

» 8 Szerzej na temat pracy zob. S. Barrass, *ZiZi: The Affectionate Couch and the Interactive Affect Design Diagram*, w: *Sonic Interaction Design*, red. K. Franinović i S. Serafin, MIT Press, Cambridge-London 2013, s. 235–244.

studia muzyki elektronicznej Siemens (1956–1968) w serii *Frequency Hopping 01–23* (2013) i odniesienia do XIX-wiecznych (audio!)⁹wizualnych form kultury masowej w *Panoramie* (2003), gdzie projekcje slajdów w zaaranżowanej przestrzeni towarzyszy zakomponowana warstwa dźwiękowa. Znajdziemy internetową, audialną mapę-archiwum pamięci nazistowskiego terroru w Monachium, *Memory Loops* (2010), a także cykl prac wokół *Varia Vision* (1965) – zaginionego intermedialnego projektu Alexandra Kluge, Edgara Reitza i Josefa Antona Riedla.

W *Mannheim Chair* artystka, wychodząc od dźwiękowych archiwaliów, stworzyła pracę, która – poza wszystkim innym – fascynująco dialoguje z różnymi etapami nowoczesnego oraz współczesnego dizajnu foteli oraz związanymi z tym praktykami i sposobami słuchania. Prace tego typu co *Mannheim Chair* stanowią swoisty kontrapunkt dla (czy wręcz rodzaj krytyki) współczesnego, wyciszającego dizajnu foteli, pokazując, że projektowane współcześnie meblarskie kapsuły posiadają potencjał nowatorskich, autonomicznych środowisk dźwiękowych. Schulze, pisząc o „słuchaniu funkcjonalnym”, zwraca uwagę na współczesną dominację paradygmatu określonej formy „słuchania krytycznego” i związanego z nim dizajnu – słuchania nastawionego na wychwytywanie rozmaitych zakłóceń czy dźwięków niepożądanych: wszystko to winno zostać wyciszone lub poddane maskowaniu. Prace takie jak *Mannheim Chair* umożliwiają pewne rozszczelnienie tego paradygmatu: oto wyizolowana przestrzeń sama staje się nadajnikiem, środowiskiem dźwiękowym, które można otwierać na rozmaite praktyki.

Schulze przeciwstawia wspomnianemu słuchaniu, nazwijmy je „krytykanckim”, słuchanie pogłębione (*deep listening*) oraz słuchanie gęste (*thick listening*). Zwiększanie świadomości dizajnu dźwiękowego, które wiąże się w pracach takich jak *Mannheim Chair* czy *Sonic Bed* z rozdzieleniem środowiska słuchania oraz warstwy kompozycyjnej, z pewnością ułatwia przejście na te modele słuchania. W ujęciu Niny Sun Eidsheim gęste słuchanie wiąże się z „gęstym zdarzeniem dźwiękowym”, które wychodzi poza samą sferę audialną i łączy się również z innymi zmysłowymi oddziaływaniami fali dźwiękowej (taktylną, kinestetyczną). Praca Melián wraz z innymi omówionymi w tym tekście przyczynia się do promowania takiego poszerzonego rozumienia oddziaływania dźwięku na ciało, a więc również do przededefiniowania tego, czym jest „zdarzenie dźwiękowe”. W miejsce prostego wyciszania – następuje zmiana paradygmatów. ●

» 9 XIX-wieczne panoramy często posiadały sferę dźwiękową wykonywaną na żywo, niekiedy komponowaną specjalnie na okazję projekcji.

Bibliografia

Barrass, S. (2013), *ZiZi: The Affectionate Couch and the Interactive Affect Design Diagram*. W: K. Franinović i S. Serafin (red.), *Sonic Interaction Design* (s. 235–244). Cambridge, London: MIT Press.

Bijsterveld, K., Cleophas, E., Krebs, S., Mom G. (2014), *Safe and Sound. A History of Listening Behind the Wheel*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Eidsheim, N.S. (2015), *Sensing Sound. Singing & Listening As Vibrational Practice*. Durham, London: Duke University Press.

Hosokawa, Sh. (1984), *The Walkman Effect*, *Popular Music*, Vol. 4 / 1984, s. 165–180.

LaBelle, B. (2008), *Pump up the Bass – Rhythm, Cars, and Auditory Scaffolding*, *The Senses and Society* Vol. 3, Iss. 2 / 2008, s. 187–204.

Schulze, H. (2019), *Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design*, Bloomsbury, London 2019, s. 197, 202–205.

