

# Dorota Łagodzka

---

---

Uniwersytet Warszawski,  
Wydział „Artes Liberales”  
adiunkta, koordynatorka kierunku  
Antropozologia – międzydziedzinowe  
studia przyrodniczo-społeczno-  
humanistyczne.

Zainteresowania naukowe:  
sztuka współczesna, zwierzęta  
w sztuce i kulturze wizualnej dawnej  
i współczesnej, *animal studies*, styk nauk  
humanistycznych i przyrodniczych.

---

# **Poza onomatopeją.** **Zwierzęce dźwięki** **w wybranych pracach** **artystów wizualnych** **od lat 60.** **XX wieku do pierwszego** **kwartału wieku XXI**

## **Artystyczne strategie w zoocentrycznej sztuce dźwięku**

I ludzie naśladowali  
ustami czysty głos ptaków  
O wiele wcześniej, niż mogli  
śpiewając powtarzać dźwięki  
Gładko płynących piosenek  
i uszy nimi radować.

Lukrecjusz<sup>1</sup>

Jak pisze Martin Ullrich „katalizująca rola zwierząt pozaludzkich w rozwoju ludzkiej muzyki – a może nawet ludzkiego języka werbalnego – jest w istocie starym i dobrze rozwiniętym założeniem. Od setek tysięcy lat w wielu kulturach istniała teoretyczna i artystyczna wiedza na temat ist-

» 1 Titus Lucretius Carus, *O naturze rzeczy. Wybór*, przeł. G. Żurek, Warszawa 1995, s. 138–139. Fragment ten cytuje Martin Ullrich w: M. Ullrich, *Między filologią a biologią. Muzyka zwierząt z epistemologicznej i metodologicznej perspektywy*, przeł. A. Bilińska, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, Warszawa 2015, s. 197.

nienia muzyki zwierząt”<sup>2</sup>. Współczesna muzykologia, zdominowana przez podejście historyczno-filologiczne, w bardzo niewielkim zakresie interesuje się dźwiękami zwierząt<sup>3</sup>, lecz artyści nadrabiają ten brak. Zarówno muzycy, jak i twórcy wizualni w ostatnich latach coraz chętniej wykorzystują odgłosy zwierząt.

Jeśli chodzi o prace muzyczne, to już w latach 70. Dieter Roth i Richard Hamilton nagrali singiel *Canciones de Cadaqués (Pieśń psów)* (1976) – zarejestrowali wspólne wycie i szczekanie dużej grupy psów ze schroniska w Barcelonie<sup>4</sup>. Psia piosenka powróciła w nowej odsłonie w postaci płyty *Dzień dobry* (2019/2020) Honoraty Martin i Piotra Pawlaka, dystrybuowanej wraz z papierową wersją książki *Reborn dogs. Nowe interpretacje sztuki wobec nieludzkiego*<sup>5</sup>. Innymi przykładami są płyta *Morświnem* Sauvasa Lewy’ego, zawierająca muzykę z wykorzystaniem dźwięków wydawanych przez tytułowe zwierzęta<sup>6</sup>, lub twórczość Pawła Romańczuka, który rozwija autorską koncepcję „ptasiej muzyki”<sup>7</sup>. W moim tekście skupiam się jednak na pracach wizualnych, w których dźwięki zwierząt lub tworzone na ich podstawie, ze zwierzętami, o nich lub dla nich, są podstawowym lub ważnym środkiem wyrazu.

Przedsięwzięcia takie jak Diany Lelonek, polegające na zaproszeniu mieszkańców Warszawy na koncert słowików, 6 czerwca 2019 roku na placu przy Metrze Centrum, lub koncerty Davida Rothenberga ze słowikami w Berlinie plasują się na styku muzyki i sztuk wizualnych. W szczególności akcją Lelonek, artystki wizualnej, można uznać za performans. Uważam jednak, że analiza porównawcza obu tych działań warta jest osobnego studium w nieco innym kontekście – zachowań zwierząt i ich zaburzeń pod wpływem czynników antropogenicznych, a także badań nad strukturą i muzycznym charakterem pieśni ptasiej. Z tego powodu prace te nie będą przedmiotem analiz w tym tekście.

Większość prac, o których piszę, pochodzi z ostatnich lat (powstały po 2000 roku), można jednak znaleźć przykłady wcześniejsze z lat 60., 70. i 90. Zainteresowanie artystów dźwiękami zwierząt wpisuje się w zainteresowanie innymi zagadnieniami z zakresu relacji między ludźmi a zwierzętami i środowiskiem, które rozwijało się w sztuce od lat 60. XX wieku.

» 2 M. Ullrich, *ibidem*, s. 198.

» 3 *Ibidem*, s. 194.

» 4 K. Wettengl, *Tierische Sounds*, w: *Arche Noah. Über Tier und mensch in der Kunst*, katalog wystawy w Museum Ostwall, red. K. Knicker, K. Wettengl, Dortmund 2014, s. 98–99.

» 5 *Reborn Dogs. Nowe interpretacje sztuki wobec nieludzkiego*, red. M. Swacha, Gdańsk 2019/2020.

» 6 *Sample* płyty dostępny jest na stronie bandcamp: <https://naszenagrani.bandcamp.com/album/mor-winem> [dostęp: 14.11.2021].

» 7 „Ptaki chodziły do innej szkoły”. Z Pawłem Romańczukiem rozmawia Paweł Szroniak, „Herito” 2020, nr 39, s. 68–83.

Tendencja ta zbiega się z wkraczaniem sztuki w okres postmodernizmu i rozwojem nowych środków wyrazu, takich jak performans, sztuka wideo, obiekt i instalacja. Pojawia się wówczas wiele nowych środków artystycznych – tworzywi i form działania, takich jak np. sztuka ziemi (*land art*) lub sztuka poczty (*mail art*) i wielu innych. Zwierzęta są częścią tych przemian jako środek wyrazu, temat i inspiracja. Wraz z rozwojem nowych form ekspresji, w szczególności performansu i nowych mediów, dźwięki na stałe wchodzą do sztuk wizualnych, stając się nierozzerwalnymi częściami dzieł i ważnymi nośnikami znaczeń. Można je odnaleźć w większości performansów (całkowicie ich pozbawione są chyba niewykonalne) i filmów, lecz w niektórych z nich dźwięk odgrywa szczególną rolę – opiera się na nim formalna konstrukcja pracy – i wyrażane przez nią treści lub dźwięk jako taki i jego rola są przedmiotem refleksji. W niniejszym tekście ograniczę się do takich właśnie przypadków w odniesieniu do prac związanych z dźwiękami wydawanymi przez zwierzęta pozaludzkie.

Dzieła analizuję ze względu na stosunek artystów do zwierzęcych dźwięków, sposób włączenia dźwięków w dzieła oraz charakter relacji między ludźmi a zwierzętami, zbudowanej za pośrednictwem dźwięków. Biorę przy tym pod uwagę: a) kto jest autorem dźwięku, kto go fizycznie wydaje, do kogo dźwięk należy, kto go przejmuję, nasładuje i czy w dziele został przetworzony za pomocą technologii, b) jak dźwięk odzwierciedla lub kształtuje relacje między ludźmi a zwierzętami i przyrodą: czy służy poznaniu, komunikacji lub więzi, i jaki mają one charakter, c) jak dźwięk osadzony jest w stosunku do materialnego i wizualnego wymiaru prac. Analizy mają pokazać, że dźwięk odgrywa w tych dziełach ważną rolę w relacjach między ludźmi a innymi zwierzętami i środowiskiem. Przyjęcie zoocentrycznej perspektywy badawczej<sup>8</sup> i interpretacyjnej pozwoli ujawnić ekoestetyczny i ekoetyczny wymiar stosunków międzygatunkowych, zachodzących w ramach sztuki, wydobytych lub kształtowanych przez nią. W każdej z omawianych prac proces ten dokonuje się w inny sposób, lecz zarysowują się pewne główne tendencje, które jednak nie mają ostrych granic, mają za to pęknięcia, przecieki i punkty wspólne.

Jedną z głównych tendencji jest stosowanie dźwięku jako środka do nawiązywania relacji o charakterze fenomenologiczno-afektywnym, opierających się na doświadczaniu przyrody i byciu w niej lub ze zwierzętami, za pośrednictwem cielesnego i emocjonalnego usytuowania w świecie materialnym za pomocą zmysłów. Dźwięk ma tu więc charakter przede wszystkim zmysłowy i wiąże się z doznawaniem współbycia, budowaniem więzi i porozumienia. Może być narzędziem pozajęzykowej komunikacji międzygatunkowej. Tutaj można usytuować przede wszystkim prace Oli

» 8 O zoocentrycznej perspektywie badawczej piszę w: D. Łagodzka, *Podmiotowość zwierząt w sztuce*, „Wielogłos” 2018, nr 1(35), s. 74–75.

Koziół: *Horyzont* (2013), *Krówka-spotkanie* (2014) w ramach projektu *Powsinoga, why little bird do you not sing* (2014) i *Diana* (2015), a także *Koncert na głowę* (2009) Józefa Robakowskiego.

W ramach drugiej tendencji dźwięk służy budowaniu relacji o charakterze poznawczym, niekoniecznie wzajemnej. W tych pracach pojawiają się wątki naukowe, najczęściej ornitologiczne, związane z rejestracją dźwięków wydawanych przez różne gatunki, ich poznawaniem, wykorzystywaniem i przetwarzaniem. Aspekt poznawczy polega tu na budowaniu i kształtowaniu wiedzy o zwierzętach za pomocą dźwięków, w tym niekiedy również empatyzowaniu, lecz głównie dzięki zrozumieniu, za pomocą intelektualnych narzędzi. Do tego grona należą: pionierska praca Fletchera Coppa *5 Bird Calls of New York State* (1975), prace Marcusa Coatesa: *A Guide to the British Non-Passerines* (2002), *Dawn Chorus* (2007), *The Sounds of Others* (2014) i *Conference of the Birds* (2019), oraz monumentalna instalacja *Great Animal Orchestra* (2016) kolektywu United Visual Artists.

Najwcześniejszą z omawianych prac *Der Chef* (1964) Josepha Beuysa i współczesną *Skylark* (2016) Marcusa Coatesa oraz prace końca XX wieku Dicka Higginsa *Firefly Music* (1991) i Céleste Boursier Mougenota *From here to ear* (1999, 2014, 2015 i in.), a także podobną do tej ostatniej Navina Thomasa (bez tytułu, 2010) sytuują na przecięciu tych dwóch tendencji. W pracach Beuysa, Mougenota i Thomasa, do których powstania wykorzystane zostały rzeczywiste zwierzęta, żywe lub martwe, umieszczone w galeriach, budowane są relacje oparte na władzy człowieka i charakteryzujące się niedostatkami empatii. Beuys dowartościował zwierzęta w symbolicznym wymiarze pracy (co dla samych użytych zwierząt nie miało jednak znaczenia), podczas gdy pozostali artyści byli zainteresowani głównie estetycznym rezultatem.

## Relacja poprzez dźwięk

W 1964 roku Beuys wykonał performans *Der Chef*, jeden z pierwszych w dziejach sztuki, do którego użyto rzeczywistych zwierząt. Zawinał się w rolkę filmu, która ułożona była diagonalnie w przestrzeni pustego białego pomieszczenia. Przy końcach rolki oznaczonych „plus” i „minus” położył dwa martwe zające, po jednym z każdej strony, zwrócone głowami na zewnątrz. Artysta ukryty w filmie, leżący głową w kierunku publiczności, która znajdowała się na zewnątrz pokoju, miał mikrofon, do którego wydawał różne dźwięki w rodzaju pomrukiwań, jęków, chrząknięć i świstów. Zostały one opisane przez Franza Josepha van der Grintena jako bardziej zwierzęce niż ludzkie, co było zgodne z intencją artysty. Nie można w nich było rozpoznać słów. Beuys chciał, by w *Der Chef* wydawane przez nie-

go dźwięki brzmiały, jak wzięte ze świata zwierząt, gdyż widział w tym możliwość duchowego połączenia z innymi formami istnienia. Twierdził, że dźwiękami tymi wyrażał się w imieniu martwych zajęcy, oddawał im symbolicznie głos, próbując jednocześnie wyłączyć obszar znaczeniowy własnego gatunku<sup>9</sup>.

W 1975 roku Fletcher Copp, należący do ruchu Fluxus przedstawiciel sztuki poczty (*mail art*), wysłał z Nowego Jorku do Remscheid, do niemieckiego kolekcjonera Wolfganga Felischa, list zawierający przyklejone fragmenty taśmy magnetofonowej i podpis: *5 Bird Calls of New York State*. Jak pisze Kurt Wettengl, nigdy nie sprawdzono, czy nagrania rzeczywiście znajdują się na taśmie<sup>10</sup>, wymagałoby to bowiem rozmontowania pracy artysty, który pogniecione fragmenty taśmy nakleił na czerwoną kartkę papieru w taki sposób, że przypomina ona maźnięcia pędzlem, ewentualnie literę z jakiegoś obcego alfabetu lub abstrakcyjny obrazek. Forma pracy sugeruje jednak, że artysta prawdopodobnie samodzielnie nagrał ptaki ze swojego otoczenia. Jego gest wyraźnie, choć czysto konceptualnie, wprowadza zwierzęce dźwięki do sztuk wizualnych, śpiewanie i proces nagrywania czyniąc w domyśle częścią procesu twórczego, a nagranie integralną częścią dzieła. Dźwięki zwierząt nie zostały przez niego nazwane śpiewem, co sugerowałoby melodie wytwarzane tylko przez niektóre gatunki należące do grupy tzw. ptaków śpiewających, lecz zawołaniami (*calls*). Artysta niejako pozostaje w tyle, oddając pole zwierzętom, gdyż to ich zawołania są treścią jego listu, zastępując ludzki język.

*Firefly Music* Dicka Higginsa z 1991 roku to performans, a w zasadzie projekt z instrukcją<sup>11</sup>, zgodnie z którą może być wielokrotnie realizowany przez różne osoby. Długość jego trwania jest dowolna, a obecność publiczności nie jest warunkiem koniecznym. Grupa muzyków grających na instrumentach dętych ma udać się w miejsce, gdzie zazwyczaj fruują świetliki, po czym rozsiać się w różnych miejscach na tym terenie, zwracając się twarzami w jednym kierunku, w zasięgu słyszalności dźwięków. Za każdym zaświeceniem się świetlika muzycy mają wydobyć dźwięk trwający tyle, ile czasu świeci świetlik. Im muzyk siedzi bardziej na lewo od widzianego rozbłysku świetlika (*firefly flash*), tym ton wytwarzanego przez niego dźwięku ma być niższy, im bardziej na prawo – tym wyższy. Im ciemniejsze jest tło rozbłysku owada, tym głośniejszy ma być dźwięk (aż do *mf* – dosyć głośno), im tło jaśniejsze, tym dźwięk delikatniejszy (aż do *pp* – bardzo cicho)<sup>12</sup>. Wettengl stwierdza, że w ten sposób przez przypadek

» 9 U.M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Bonn 1994, s. 71.

» 10 K. Wettengl, *op.cit.*, s. 98.

» 11 Reprodukacja instrukcji ze zbiorów Museum Ostwall znajduje się w katalogu wystawy *Arche Noah*, *op. cit.*, s. 99.

» 12 W terminologii muzycznej wyróżnia się odcienie dynamiczne w kilku stopniach natężenia:

zwierzętom pozostawiono sporą przestrzeń na zostanie kompozytorami<sup>13</sup>. W końcu to od nich zależą wydobywane przez ludzi nuty, dzięki czemu powstaje aleatoryczny utwór, inny przy każdym wykonaniu performansu. Przebieg takiego koncertu jest uzależniony od wizualności, której zasadniczy element stanowi zachowanie owadów.

Performans Higginsa nie ma oparcia w badaniach nad dźwiękami owadów ani nie używa ich odgłosów, lecz może przypominać badanie entomologiczne, którego metodą lub sposobem pokazania rezultatów jest dźwięk. Udział muzyków w performansie wymaga od nich uważnej obserwacji zwierząt, lecz jednocześnie wczucia się w ich rytm. Polega też na przebywaniu na łonie natury, wśród owadów, nie proponuje zabierania świetlików z ich naturalnego środowiska. Co prawda artysta wyznacza skalę natężenia odcieni dynamiki dźwięków od dosyć głośnych do bardzo cichych, a zatem nie dopuszcza dźwięków najgłośniejszych (*f* – głośno, *ff* – bardzo głośno i *fff* – możliwie najgłośniej), ale zasadniczo nie bierze pod uwagę, że tego rodzaju działanie ludzkie może zakłócać funkcjonowanie ekosystemu nocną porą, szczególnie że ludzie posługują się instrumentami muzycznymi, które są wytworami ludzkiej techniki, a zatem wykraczają poza sferę dźwięków naturalnych lub takich, do których przywykły stworzenia zamieszkujące dany obszar.

O kilka lat późniejsza, bo z 1999 roku, jest koncepcja instalacji opierającej się na zwierzęcym performansie, czyli *From here to ear* Céleste Boursier-Mougenota, również zaprojektowana do wielokrotnego powtarzania (co też miało miejsce). Choć w każdej z realizacji zmienia się nieco otoczenie, to stałymi elementami pozostają za każdym razem ptaki i gitary elektryczne. W każdej z wersji grupa zeberek obojga płci pozyskanych od lokalnych hodowców została zamknięta w pomieszczeniu galerii, w której rozstawiono podłączone gitary elektryczne. Przykładowo w Peabody Essex Museum było to 14 nastrojonych chromatycznie gitar, podłączonych do wzmacniaczy różnie zaprogramowanych łańcuchów efektów<sup>14</sup>.

quasi (*niente*) – bezgłośnie, *ppp* – możliwie najciszej, *pp* – bardzo cicho, *p* – cicho, *mp* – dość cicho, *mf* – dość głośno, *f* – głośno, *ff* – bardzo głośno, *fff* – możliwie najgłośniej.

» 13 K. Wettegl, op. cit., s. 99.

» 14 Rozpoznanie to poczynił A. Frelek w tekście *Zwierzę muzykalne we „from here to ear” Céleste Boursier-Mougenota – narzędzie czy artysta?*, „Glissando”, 25.07.2016: <http://glissando.pl/artykuly/zwierze-muzykalne-we-from-here-to-ear-celeste-boursier-mougenota-narzedzie-czy-artysta/> [dostęp: 14.11.2021]. Autor przedstawia dokładniejszą analizę dźwięków, na której przytoczenie nie ma miejsca w moim tekście. Natomiast Ben Mirin, stawiając pytanie o to, czy ptaki są świadome, że wytwarzają muzykę, przytacza również badania nad pieśniami zeberek: B. Mirin, *Birds That Play Guitar*, „Slate” 10.04.2014: [http://www.slate.com/blogs/wild-things/2014/04/10/bird\\_guitar\\_art\\_exhibit\\_c\\_este\\_boursier\\_mougenot\\_zebra\\_finch\\_guitar\\_installation.html](http://www.slate.com/blogs/wild-things/2014/04/10/bird_guitar_art_exhibit_c_este_boursier_mougenot_zebra_finch_guitar_installation.html) [dostęp: 14.11.2021].

Jak pisze Andrzej Frelek, artysta traktuje swoją pracę jako:

aleatoryczną kompozycję generatywną, która rozwija się poprzez wybory dokonywane przez ptaki – z własnej woli oraz pod wpływem otoczenia (np. jako reakcja na ruchy odwiedzających wystawę), lecz z perspektywy dokonań muzyki eksperymentalnej brzmienie instalacji (...) sprowadza się do ugrzecznionej przypadkowości zamkniętej w sztucznie narzuconych granicach danego zbioru dźwięków<sup>15</sup>.

Maugenot nie wykorzystał bowiem dźwiękowego potencjału ptaków, „których rola zostaje (...) sprowadzona do roli tła dla gitar. Tymczasem współczesne metody cyfrowego przetwarzania dźwięku pozwoliłyby na stworzenie ciekawej interakcji pomiędzy muzyczną naturą samych zwierząt, a wybrzmiewającymi z gitar antropodźwiękami”<sup>16</sup>.

Praca nie tyle ingeruje w ekosystem (jak to miało miejsce u Higginosa), lecz go kształtuje w sposób, który może być nie najlepszy dla samopoczucia i dobrostanu zwierząt. To nie człowiek udaje się do środowiska życia zwierząt, zamiast tego przenosi je do sztucznego pseudokrajobrazu, pełniącego funkcję tymczasowego pseudosiedliska, które może być dla ptaków szkodliwe, co analizuje Frelek powołując się na badania naukowe. Między innymi wskazuje na to, że:

zeberki uczą się swoich pieśni już w trakcie pierwszych dziewięćdziesięciu dni od urodzenia, kiedy to osiągają dojrzałość płciową. Co istotne, posiadają one jedną pieśń i wykorzystują długoterminową pamięć w celu jej odtworzenia, a na wykształcenie jej wpływa nauka od dorosłych osobników oraz otoczenie<sup>17</sup>.

Prawdopodobne jest więc, że praca Maugenota nie pozostaje bez wpływu na procesy poznawcze ptaków, szczególnie że zeberki legły się w ramach instalacji. Z badań etologicznych wynika, że hałas otoczenia może wpływać na dostępność akustycznych informacji, a co za tym idzie zmieniać zachowania ptaków<sup>18</sup>.

» 15 A. Frelek, *ibidem*.

» 16 *Ibidem*.

» 17 A. Frelek, op. cit. Por. O. Tchernichovski, F. Nottebohm, *Social inhibition of song imitation among sibling male zebra finches*, PNAS, 21 czerwca 1998, nr 95(15), s. 8951–8956; Y. Funabiki, M. Konishi, *Long Memory in Song Learning by Zebra Finches*, „Journal of Neuroscience” 2003, nr 23(17), s. 6928–6935.

» 18 Zob. m. in. J. C. Evans, S. R. X. Dall, C. R. Kight, *Effects of ambient noise on zebra finch vigilance and foraging efficiency*, „PLoS ONE”, 2018 nr 13(12):e0209471. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0209471>



Innym przykładem muzycznej instrumentalizacji zwierząt za pomocą technologii jest wspomniana wcześniej niezatytułowana praca Navina Thomasa z 2010 roku. Również ma charakter instalacji dźwiękowej, do której wykorzystano ptaki umieszczone w galerii. Hodowlane gołębie i zeberki zostały zamknięte w pomieszczeniu z przewodami miedzianymi podłączonymi do tranzystorowych aparatów radiowych. Artysta był zainteresowany przepływami dźwięku zachodzącymi za każdym razem, gdy ptaki siadały na przewodach<sup>19</sup>. Thomas i właściciel galerii Ske, w której została wystawiona, spotkali się z krytyką ze strony środowisk związanych z prawami zwierząt<sup>20</sup>. Dr Choudhary, weterynarz z Delhi, uznał, że wystawienie ptaków w izolacji na działanie transponderów przewodzących może mieć wpływ na ich zdolności słuchowe i lokalizacyjne<sup>21</sup>. Przedstawiciele Animal Welfare Board<sup>22</sup> stwierdzili zaś, że zgodnie z *Prevention of Cruelty to Animals Act* (1960) Thomas powinien był wystąpić o zgodę na takie wykorzystanie ptaków, a zwierzęta powinny zostać poddane kontroli weterynaryjnej przed i po wystawie<sup>23</sup>. Ta praca więc, podobnie jak Maugenota, traktuje zwierzęta czysto instrumentalnie i buduje ze zwierzętami relacje oparte na ludzkiej władzy. Postawa obu artystów jest ignorancka wobec dobrostanu zwierząt i egocentryczna w swym antropocentryzmie.

Zupełnie inną postawę przyjmuje Ola Kozioł, która – podobnie jak Higgins – w pracach z ostatnich lat: *Horyzont*, *Diana* i *Krówka-spotkanie*, wchodziła w krajobraz z dźwiękami, robiła to jednak tylko za pomocą własnego głosu, bez technologicznych, akustycznych lub elektronicznych wzmacniaczy, oraz w ciągu dnia, który w przyrodzie jest porą ruchu i gwaru, gdy większość zwierząt jest aktywna. Ponadto nie pisała scenariusza działania, lecz była cieleśnie obecna. W *Dianie* co prawda za pomocą technicznej obróbki wideo wzmocnione zostały odgłosy lasu, ale odbyło się to już poza krajobrazem, w studio.

*Horyzont* to wideoperformans w otoczeniu wiejskim. Artystka stoi na polu, w krajobrazie składającym się z naprzemiennych zielonych pasów trawy i brązowych ziemi. Kompozycja jest statyczna i horyzontalna, a niewielka postać usytuowana na dalekim planie, tak, że czubkiem głowy niemal dotyka linii horyzontu, powyżej której znajduje się monotonne zachmurzone niebo. Wyraźnie słychać śpiew ptaków. Kobieta zaczyna krzyczeć raz za razem jedno słowo „horyzont”, a jej głos słyszany jakby z oddali

» 19 I. Manchanda, *Artiste in soup for confining pigeons*, „Hindustani Times”, 28.01.2012: <https://www.hindustantimes.com/india/artiste-in-soup-for-confining-pigeons/story-uav2W3ytGVPLxRRjDOVQHL.html> [dostęp: 14.11.2021].

» 20 Uma Menon z ośrodka pomocy zwierzętom Frenedicoes. *Ibidem*.

» 21 W oryginale zostało to określone jako „hearing and homing abilities”. I. Manchanda, op. cit.

» 22 Anjali Sharma i dr Chinni Krishna. *Ibidem*.

» 23 *Ibidem*.

roznosi się po polach. Przez cały czas trwania nagrania nie przestaje krzy-  
czeć, zmienia jedynie ton głosu, tempo i akcent kładziony na sylaby w tym  
słowie, co różnicuje rytm. W pewnych momentach krzyczy całą sobą, a jej  
głos staje się dziki, niemal zwierzęcy. Gdy przy tym tempo staje się szybkie,  
a dzięki zmianie akcentu kolejne powtórzenia zlewają się ze sobą, przestaje  
to brzmieć jak głos człowieka, jak język werbalny, a zaczyna przypominać  
wrzask nieokreślonego stworzenia, najbardziej chyba skrzeczenie wrony,  
później przez chwilę małpy. Ptaki najpierw niezrażone ćwierkają dalej, lecz  
gdy krzyk kobiety staje się intensywniejszy, milkną na chwilę, by po chwili  
wrócić, lecz nie wiemy, z jakiego powodu.

Koziół pisze, że przyroda odgrywa bardzo ważną rolę w jej sztuce:  
„To dla mnie obszar poszukiwania tożsamości i duchowych przeżyć. Sta-  
nowi również swego rodzaju klucz do uszanowania życia w każdym jego  
wymiarze”<sup>24</sup>. Powstała dwa lata po *Horyzoncie Diana* również polega na  
byciu w przyrodzie. Tym razem artystka jest naga, w ujęciu portretowym,  
przysłonięta gałęziami drzew, które zasłaniają częściowo jej twarz, szyję  
i dekolt. Kobieta stoi nieruchomo i w ciszy przytula do klatki piersiowej ga-  
łęzie, czując ich dotyk na swoim ciele. Koziół stwierdza, że choć jest malar-  
ką, to manualnym gestem, w rozumieniu śladu pędzla czy uderzenia dłu-  
tem, staje się obejmowanie połamanego drzewa, pogłaskanie dłonią liścia,  
umycie twarzy rosą, położenie się w zimnym strumieniu, śpiewanie drze-  
wu, ziemi, wodzie<sup>25</sup>. W nagraniu słychać odgłosy lasu. Ścieżka dźwiękowa  
poddana została delikatnej edycji po to, by „dojść do momentu, w którym  
wydaje się, że słychać ptaki i istoty leśne, które już nie żyją. Fizycznie ich  
nie ma, ale ich pierwiastki krążą w przyrodzie. Coś umiera, coś rośnie”<sup>26</sup>.

Tytuł nawiązuje do starorzymskiej bogini lasów i przyrody, która  
w tradycji ikonograficznej najczęściej kojarzy się z polowaniem. Słynna  
Diana z Wersalu (kopia rzymska greckiego oryginału) jest ubrana, dzierży  
łuk i trzyma za rogi małego jelenka. Została ukazana w momencie wyjmo-  
wania strzały. W europejskiej tradycji malarskiej Diana najczęściej była  
przedstawiana jako naga lub półnaga kobieta na polowaniu, często w to-  
warzystwie nimf, zazwyczaj w scenerii leśnej. W obu tych wypadkach jest  
ona boginią władczą, która zabija zwierzęta. U Oli Koziół natomiast *Diana*,  
w którą wciela się sama artystka, przyjmuje postawę milczącą, współlist-  
niejącą i współodczuwającą z przyrodą.

Głęboka wrażliwość artystki na zwierzęta leży też u podstaw perfor-  
mansu *why little bird do you not sing*, w którym śpiewa ona dla znale-  
zionego godzinę wcześniej niezwywego ptaka bez głowy. Ciało zwierzęcia

» 24 Autoreferat Oli Koziół przesłany korespondencyjnie Dorocie Łagodkiej jesienią 2021 r.

» 25 *Ibidem*.

» 26 Ola Koziół, opis pracy z konta artystki na Vimeo: <https://vimeo.com/170144143> [dostęp: 14.11.2021].

artystka trzyma w dłoniach przed sobą, położone na dużej, białej, lejącej się tkaninie. Śpiew kojarzy się z pieśnią żalobną, a cały performans stanowi rodzaj pogrzebowego rytuału. Co jednak najważniejsze dla niniejszego artykułu, to dźwięk stanowi główny środek wyrazu i buduje współczującą relację między człowiekiem a martwym ptakiem. Podobnie jak u Beuysa, zwierzę nie żyło, a co za tym idzie pozostawało w milczeniu, lecz w przeciwieństwie do tego, jak wyglądało to w *Der Chef*, jego ciało nie zostało zinstrumentalizowane, a upodmiotowienie dokonało się nie tylko teoretycznie i w sferze symbolicznej, lecz w relacji do rzeczywistej zwierzęcej jednostki. Tak jak w pracy Beuysa, to człowiek wytwarzał dźwięki, które służyły duchowej więzi ze zwierzętami, lecz Koziół nie próbowała tego osiągnąć, naśladując dźwięki wydawane przez zwierzęta. Jej śpiew pozostawał ludzki, choć bezsłowny, oparty na sylabie „li”, czym artystka pokazywała, że nie trzeba stać się kimś innym, by współczuć zwierzęciu, nie trzeba być podobnym do kogoś, by uszanować jego życie i śmierć.

Dla Koziół śpiew jest jednym z podstawowych środków wyrazu w wielu pracach. Artystka posiłkuje się sposobem śpiewu charakterystycznym dla kultury tradycyjnej Europy Środkowo-Wschodniej i Bałkanów. Niektórzy nazywają to „białym głosem”, ona woli mówić, że jest to śpiew naturalny, na w pełni otwartym gardle. W swoich performansach najczęściej śpiewa w swoim języku, czy inaczej rzecz ujmując, abstrakcyjnie, improwizuje, idzie za emocją wypływającą z danej sytuacji i miejsca<sup>27</sup>. „Jeśli miałabym nazwać rodzaj tego mojego śpiewania, to chyba raczej nazwałabym je śpiewem intuicyjnym” – pisze Koziół<sup>28</sup>.

W ten sposób artystka śpiewała również dla krowy napotkanej po drodze w ramach projektu *Powsinoga*, co zostało zarejestrowane w postaci filmu i zaowocowało wideoperformansem *Krówka-spotkanie*. Słyszymy w nim głos Koziół i widzimy stojącą blisko i przez większość czasu frontalnie, milczącą i wyraźnie słuchającą krowę. W trakcie performansu przejeżdżają dwa samochody. Pierwszy na sekundę wybija krowę ze słuchania śpiewu, przy drugim już się nie rozprasza i ignoruje szum maszyny, pozostając wsłuchana w śpiew kobiety. Krowa jest główną i najwyraźniej aktywną odbiorczynią wokalnego występu artystki. W tle są jeszcze dwie krowy: stojąca na drugim planie też słucha, choć chwilami się rozprasza i skubie trawę, po czym wraca do słuchania, zaś ta na trzecim planie głównie je, a słucha tylko chwilami. Ich zachowanie może być podyktowane nasileniem dźwięku, który rozprasza się po łące. Wpływ muzyki na krowy był badany przez wielu naukowców, choć niestety głównie pod względem wpływu na produkcję przez nie mleka, a nie ich samopoczucia. W każdym

» 27 Korespondencja między Olą Koziół a Dorotą Łagodźką jesienią 2021 r.

» 28 *Ibidem*.

razie wiele badań jednoznacznie potwierdza, że wykazują się one wysoką wrażliwością na muzykę<sup>29</sup>.

W tej pracy Koziół buduje głęboką, lecz chwilową indywidualną więź z konkretną zwierzęcą jednostką, a jednocześnie ta intuicyjnie empatyczna relacja jako część większego wędrowniczego projektu przekłada się na cały krajobraz i całe otoczenie zmieniające się w toku pieszej wędrówki, o czym świadczą słowa artystki:

Pierwsze nagrania z tej wyprawy są pełne emocji i niepokoju, z każdym dniem śpiewałam coraz delikatniej, tak jakbym mniej się bała i lepiej rozłożyła proporcje w relacji z naturą. Mogę powiedzieć, że zanim wyszłam i przez pierwsze dni czułam siebie oddzielnie od natury, byłam „ja i natura”, a z upływem czasu stałam się „natura i ja w niej”, jako jej część, a nie odrębny element<sup>30</sup>.

Z bliską indywidualną więzią między człowiekiem a zwierzęciem mamy do czynienia także w wideoperformansie Józefa Robakowskiego *Koncert na głowę* z 2009 roku. W filmie trwającym około czterech minut artysta wykonuje improwizację muzyczną na klawiszach za pomocą głowy wspólnie z kotem Rudzikiem. Mężczyzna leży frontem do widza w taki sposób, jakby klawisze były jego poduszką, i w różnym rytmie i stopniu przechyla głowę na boki lub ją unosi i opuszcza. Wykonuje to mniej więcej pośrodku klawiatury instrumentu, więc gra na zrównoważonych tonach ze środka skali. Kamera pozostaje nieruchoma, obejmując stały kadr, w który około drugiej minuty filmu niespodziewanie wchodzi rudy kot. Odtąd praca staje ich wspólnym performansem, koncertem na dwie głowy: Rudzik kilkakrotnie ociera się głową o klawisze, wydobywając wysokie dźwięki. Jego muzyczny wkład jest bardzo wyrazisty, gdyż gra tam, gdzie głowa Robakowskiego nie sięga, oraz uzupełnia rytm wyznaczony przez ludzkie ruchy głowy o znaczącą nieregularność wyrazistych akordów.

Przy każdym wejściu w kadr kot wykazuje zainteresowanie swoim ludzkim towarzyszem, zbliżając pyszczek do jego twarzy, ocierając się o jego rękę i głowę oraz wyciągając łapy i opierając je na jego ramieniu. Artysta uważa, że Rudzik spełnia rolę totalnie bezinteresownego przyja-

» 29 Zob. m.in.: M.Ch. Lemcke, A. Ebinghaus, U. Knierim, *Impact of Music Played in an Automatic Milking System on Cows' Milk Yield and Behavior – A Pilot Study*, MDPI, „Dairy”, nr 2, 2021, s. 73–78. Z opisanego badania wynika, że długotrwałe puszczenie krowom muzyki klasycznej w celu zmniejszenia stresu sukcesywnie podnosiło wydajność mleczną krow; L. JiaJia, Z. Kun, Z. ManQian, P. GuoLiang, Z. BaoGang, Y. Xiong, *Effects of folk music on milk yield and serum hormone levels of dairy cows*, „Guizhou Agricultural Sciences”, t. 43, nr 6, 2015, s. 132–134. Autorzy stwierdzają, że efekt muzyki ludowej na produkcję był negatywny, więc powinno się unikać jej puszczenia krowo w praktykach produkcji mleczarskiej. Od siebie dodam, że druga część zdania nie jest wnioskiem naukowym, lecz osądem wyniku skutkującym zaleceniem, w którym nie jest brane pod uwagę dobro zwierząt, lecz ekonomiczny interes ludzki.

» 30 Korespondencja między Olą Koziół, op. cit.

ciela i jest dla niego partnerem w każdej sytuacji do tego stopnia, że ich biologiczne rytmy są zgrane: „Kiedy ja idę robić siku, on idzie robić siku, kiedy ja idę spać, on już czeka (...) śpi ze mną”<sup>31</sup>. Podobnych wspólnych działań z Rudzikiem Robakowski zaobserwował całe mnóstwo, więc *Koncert na głowę* jest swoistym oknem, przez które możemy zobaczyć fragment intymnej relacji człowieka i kota. Praca daje wgląd w rolę zwierzęcia w „moim własnym kinie”<sup>32</sup> Robakowskiego. Relacja jest indywidualna i unikatowa, ponieważ Rudzik nie ma aż takiej bliskiej więzi z nikim innym w rodzinie, a Robakowski nigdy nie był tak blisko związany z żadnym innym zwierzęciem. Rudzik – jak to ujmuje artysta – jest mocno obecny w jego życiu i „przewartościował jego pojęcie o zwierzętach”<sup>33</sup>. Przysnaje też, że jego stosunek do zwierząt się zmienił. W młodości na przykład zabił kilkadziesiąt kur przeznaczonych na pożywienie dla wychowanków domu dziecka, teraz absolutnie nie wyobraża sobie, żeby mógł zabić kurę lub rybę<sup>34</sup>.

Inne niż dotychczas omawiane metody inkorporowania dźwięków zwierząt do sztuki stosuje Marcus Coates. Jego prace bliższe są prekursorskiej akcji Coppia, używa bowiem dźwięków zwierząt zarejestrowanych w naturalnym otoczeniu i w różny sposób je przetwarza. Jego najwcześniejsza zwierzęca praca soundartowa *A Guide to the British Non-Passerines* z 2002 roku nawiązuje do tradycji podręcznych leksykonów ptaków. Podobnie zatytułowana książka zawierałaby rysunki i opisy gatunków, które nie zostały zaklasyfikowane do podrzędu śpiewających<sup>35</sup>. Kadr filmu jest stabilny – przedstawia artystę w białej koszuli na czarnym tle, siedzącego frontalnie, według Ullricha, na wzór prezentera telewizyjnego<sup>36</sup>. Naśladuje on kolejno dźwięki 86 gatunków ptaków endemicznych dla Wielkiej Brytanii, a podpis z nazwą każdego gatunku wyświetla się w dolnej części ekranu.

W tej pracy, podobnie jak w pozostałych pracach Coatesa, dużą rolę gra technika, za pomocą której osiągnął on efekt prezentowany w danym dziele. W *A Guide to the British Non-Passerines* artysta spowolnił tempo nagranych odgłosów ptaków, po czym nagrał siebie naśladującego te spowolnione dźwięki, by następnie przyspieszyć je do pierwotnej prędkości ptasiej. Według Ullricha powstały film jest nie tylko przewodnikiem

» 31 Rozmowa D. Łagodzkiej z J. Robakowskim w lipcu 2016 r.

» 32 „Moje własne kino i „kina rozszerzone” to kategorie stosowane w opisie twórczości Robakowskiego przez samego artystę i krytyków. Według Bożeny Czubak „Moje własne kino” oparte jest na obserwacji najbliższego otoczenia, jest rodzajem autorskiego zapisu samego siebie. Zob. Józef Robakowski. *Moje własne kino*, katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, red. B. Czubak, tłum. E. Mikina, Ł. Mojsak, Warszawa 2012.

» 33 Rozmowa z J. Robakowskim, op. cit.

» 34 *Ibidem*.

» 35 *Passerines* (po polsku „śpiewające”) to podrząd ptaków z rzędu wróblowych.

» 36 M. Ullrich, Marcus Coates, [w:] *Tier-Werden, Mensch-Werden*, katalog wystawy, red. F. Weltzien, J. Ullrich, NGBK, Berlin 2009, s. 18.

z przymrużeniem oka, w sensie multimedialnego przekładu klasycznego leksykonu – artysta odgrywa jeszcze rolę przewodnika prowadzącego odbiorców poza granice międzygatunkowe<sup>37</sup>. Ostatecznie jednak praca jest także przejawem, a może nawet przypominającym parodię, przedstawieniem swojskiego ludzkiego świata ornitologii i *bird watchingu*<sup>38</sup>.

W późniejszej o pięć lat wideoinstalacji *Dawn Chorus* ludzkie głosy zostały ponownie użyte do imitacji naturalnego zjawiska, tym razem wiosennego ptasiego chóru o świcie. Kolejno pojawiają się wizerunki ludzi w ich porannym otoczeniu: sypialni, wannie, samochodzie, poczekalni, gabinecie nauczycielskim itp. Obrazy pozostają niemal nieruchome, a każda z postaci wykonuje ptasią pieśń, ruszając nieznacznie głową na wzór ptaka. W tym celu artysta powierzył specjalście Geoffowi Sample'owi nagranie indywidualnych ptasich pieśni na niewielkim leśnym terenie w majowy poranek. Każde nagranie zostało spowolnione, co ujawniło ukryte wcześniej dla ludzkiego ucha nuty i dynamiki. Muzycy z kilku chórów śpiewali następnie przez dwie godziny do spowolnionego śpiewu ptaków. W wideoinstalacji ich śpiew został przyspieszony do oryginalnego tempa pieśni ptasich, przeistaczając głos ludzki w zwierzęcy<sup>39</sup>.

Kilka lat późniejsza praca *The Sounds of Others* opiera się głównie na dźwięku, który dopełniają dwa czarne ekrany z wyświetlanymi elektronicznym fontem prostymi informacjami: nazwą gatunku oraz oznaczonym numerycznie tempem zwolnienia lub przyspieszenia dźwięku. Przyspieszenie lub spowolnienie tempa odgłosów danego gatunku powoduje, że dźwięki najpierw rozpoznawalne zmieniają swoje brzmienie i stopniowo zlewają z odgłosami kolejnego gatunku, w ten sposób, że jeden dźwięk wyłania się z drugiego. Odgłosy wydawane przez niektóre zwierzęta, np. wieloryba błękitnego, stają się słyszalne dla ludzkiego ucha dopiero po zmianie tempa. W ten sposób powstaje fluktuacyjny nieprzerwany strumień akustyczny, któremu odpowiadają gradacyjnie zanikające i pojawiające się naprzemiennie na dwóch ekranach informacje. Instalacji towarzyszy graficzna wizualizacja dźwięków poszczególnych gatunków w kolejności pojawiania się. Praca rozpoczyna się od dorosłych ludzi, a kończy na ludzkich niemowlętach, między którymi umieszczono 25 zwierząt pozaludzkich<sup>40</sup>. W rezultacie powstaje wrażenie jedności wszystkich istot i zatarcia tożsamości gatunkowych, które w tym brzmieniu płynnie przechodzą w tożsamości innych.

» 37 M. Ullrich, *ibidem*.

» 38 Por. *ibidem*.

» 39 Strona internetowa Marcusa Coatesa: <https://www.marcuscoates.co.uk/> [dostęp: 14.11.2021].

» 40 *Ibidem*.

Najnowsza ze zwierzęcych prac Coatesa *Conference for the Birds*, podobnie jak pierwsza, nawiązuje do książki o ptakach, ale tym razem konkretnie *Historii ptaków brytyjskich* Thomasa Bewicka z 1797 roku. Składa się z trójwymiarowych wydruków głów ptasich siedmiu gatunków ze sztychów Bewicka zawieszonych nad krzesłami ustawionymi w podkowę (w miejscu narodzin autora). Towarzyszy im ścieżka dźwiękowa konferencji, podczas której ptaki wypowiadają się w pierwszej osobie ludzkimi głosami. W poszczególne gatunki wcielili się eksperci do spraw przyrody i sam Coates<sup>41</sup>. Wypowiedź każdego z ptaków jest osobista, zawierając jakąś historię z ich życia, która jednocześnie reprezentuje problemy, z którymi boryka się dany gatunek. Antropomorfizacja, której głównym nośnikiem jest dźwięk, służy tutaj zwróceniu uwagi na problemy środowiskowe związane z zagrożonymi gatunkami, a jednocześnie skłania do wczucia się w zwierzęta przez naświetlenie zmagania pojedynczych osobników. Z wypowiedzi można się też sporo dowiedzieć na temat zachowań poszczególnych gatunków. Oprócz waloru poznawczego i empatycznego, instalacja ta „celebrytuje życie ptaków, które Bewick przedstawił na swoich sztychach”<sup>42</sup>.

Mniej intelektualną, a bardziej opartą na odruchach ciała i pracy ze strumieniem podświadomości, jest jedna z nowszych prac Coatesa *Sky-lark*, co zbliża ją do *Horyzontu* Koziół. Przedstawia ona artystę podejmującego wyzwanie przyjęcia strategii śpiewu skowronka: próbuje nie powtarzać tych samych fraz oraz zawieszać i utrzymywać dźwięki tak długo, jak to możliwe. Stara się zbadać całe spektrum swoich głosowych możliwości w tworzeniu ciągłej samo-wytwarzającej się serii ekspresji wokalnych<sup>43</sup>. Brzmienie artysty dalekie jest od ptasiego i estetycznie trudne do zniesienia dla ludzkiego ucha, co ujawnia pewną paradoksalność i komiczność prób naśladowania zwierząt. Wydobywanie z siebie różnorodnych dźwięków niebędących ludzką mową przywodzi na myśl *Der Chef* Beuysa. Praca ta jest też próbą samopoznania i w tym sensie zbliża się do koncepcji „mojego własnego kina” Robakowskiego, choć znacząco różni od *Koncertu na głowę*, jeśli chodzi o miejsce zwierzęcego dźwięku w jej formie, procesach wytwarzania znaczeń i relacji ze zwierzęciem.

Ostatnim omawianym przeze mnie dziełem jest monumentalna przestrzenna instalacja z dźwiękiem, obrazem i wodą: *Great Animal Orchestra* kolektywu United Visual Artists. Stworzona w 2016 we współpracy z Fondation Cartier pour L'art Contemporain i wystawiana w wielu krajach miała uczcić pracę muzyka i bioakustyka Berniego Krause, który

» 41 Kukułka – Helen Macdonald, mewa siodłata – Sally Reay, rybitwa różowa – Tom Cadwallender, mazurek – Muriel Cadwallender, kos – Geoff Sample, mornel – Marcus Coates, czapla – Ceri Levy. Zob. *Ibidem*.

» 42 *Ibidem*.

» 43 *Ibidem*.

przez 45 lat zgromadził olbrzymią kolekcję ponad 5000 godzin nagrań ponad 15000 poszczególnych gatunków w ich naturalnych siedliskach. Jak możemy przeczytać w opisie pracy „70% z tych zwierząt zostało uciśzonych z powodu działalności człowieka”<sup>44</sup>. Instalacja składa się z wielkoformatowych monitorów, na których wyświetlane są spektrogramy odzwierciedlające pejzaż dźwiękowy nagrań Krausego. Te ruchome elektroniczne obrazy są wizualną interpretacją różnych miejsc na świecie i momentów w czasie, w których powstały oryginalne nagrania. Wzdłuż ekranów ciągnie się płytki basen z wodą, w której odbijają się spektrogramy zmienione przez marszczenia tafli wody, powstałe na skutek drgań wywołanych dźwiękami. Obok spektrogramów wyświetlane są nazwy gatunków. Każdy z nich ma swój własny spektrogram oddzielony pionową linią, lecz jednocześnie wizualizacja została tak zaprojektowana, by przejścia między spektrogramami były płynne i tworzyły jedną całość. W podobny sposób dopasowano skoordynowane z obrazem nagrania odgłosów zwierząt. Pod tym względem praca ta przypomina *The Sounds of Others*, choć nie używa zmian tempa, które u Coatesa stanowiło oś konceptualną i główny zabieg techniczny.

*The Great Animal Orchestra* jest raczej swoistym atlasem dźwięków, tak jak *A Guide to the British Non-Passerines*, lecz za pomocą efektownej i wyrazistej abstrakcyjnej wizualizacji i wody mocniej oddziałuje na zmysły. Jej rozmiary i przestrzenne rozmieszczenie sprawiają, że widz może się zatracić w wizualno-dźwiękowym doświadczeniu, a więc pod tym względem praca United Visual Artists zbliża się do pracy z ciałem Kozioł.

## Podsumowanie

Mając pogląd na spore spektrum sposobów tworzenia przez artystów prac z dźwiękami zwierząt, o nich, dla nich, mimo nich lub wspólnie z nimi, postaram się zarysować główne związki i różnice między poszczególnymi pracami wynikające z wcześniejszych analiz, zgodnie z kategoriami zaznaczonymi we wprowadzeniu.

Mimo iż Beuys wielokrotnie podkreślał horyzontalne, niehierarchiczne związki człowieka z naturą, a zwierzęta postrzegał jako duchowo połączone z człowiekiem i będące źródłem duchowej energii<sup>45</sup>, to procesy te dokonują się w jego twórczości jedynie na poziomie symbolicznym. W rzeczywistości zaś to człowiek jest sprawcą, to on wydaje dźwięki, a uprzedmiotowione ciała martwych zajęcy nieubłaganie milczą. Wydaje się więc,

» 44 Opis projektu na stronie kolektywu UVA: <https://www.uva.co.uk/features/great-animal-orchestra-cartier-foundation> [dostęp: 14.11.2021].

» 45 S. Grabisch, *Beuys und Schamanismus. Das Selbstverständnis von Joseph Beuys als Lehrer und Impulsgeber der Gesellschaft*, Universität Hildesheim, 1999, s. 18–19.



że to, co w pracach Koziół dokonuje się w sposób świadomy i empatyczny, w *Der Chef* pozostaje w gruncie rzeczy antropocentrycznie egocentryczne: duchowe połączenie z przyrodą za pośrednictwem dźwięków dokonuje się jedynie na potrzeby ludzkiego dobrostanu.

W wideoperformansach Koziół *Horyzont* i *Diana* dźwięk służy zbudowaniu relacji z przyrodą opartej na współlistnieniu i współodczuwaniu. W *Horyzoncie* dźwięki ludzkie i zwierzęce współwystępują, równoważą się, a nawet zlewają. W *Dianie* dźwięki ludzkie usuwają się w cień, a dźwięki przyrody są głównymi aktorami na scenie, towarzysząc niememu duetowi człowieka i drzewa. W wideoperformansie *Krówka-spotkanie* i performansie *why little bird do you not sing* Koziół wykonuje spontaniczny śpiew w reakcji na przypadkowe spotkania ze zwierzętami. Śpiewa dla nich: dla żywej krowy spokojnie, dla martwego ptaka żałośnie. Pierwsze dwie prace dotyczą relacji ze środowiskiem, zwierzętami, roślinami, powietrzem i krajobrazem, dwie drugie – relacji z przypadkowymi konkretnymi zwierzęcymi jednostkami. W *Krówce-spotkaniu* artystka wchodzi w rzeczywistą relację zapośredniczoną przez śpiew, w *why little bird do you not sing* martwy ptak jest odbiorcą czysto metaforycznie, dosłownie zaś ludzie-widzowie, którym artystka za pomocą śpiewu przekazuje współczucie wobec zmarłego zwierzęcia. Tworzenie symbolicznego związku z martwym zwierzęciem odbywa się też w *Der Chef*, choć tam pozbawione jest podmiotowego podejścia do użytych zwierzęcych jednostek.

Prace Maugenota i Thomasa, podobnie jak performans Higginsa, mogą kojarzyć się z badaniem ornitologicznym lub etologicznym, choć w ich przypadku nie w terenie – jak to miało miejsce w Firefly Music – lecz w laboratorium, którego funkcję pełni galeria. W pracach Maugenota i Thomasa wyraźnie dochodzi do głosu antropocentryczny egocentryzm, co miało miejsce też u Beuysa. Relacja między artystami a zwierzętami we wszystkich trzech przypadkach opiera się na ludzkiej władzy nad zwierzętami, zwierzęta stają się narzędziem w rękach artysty służącym realizacji jego twórczych fantazji. O ile postawa Beuysa wydaje się niekonsekwentna i następuje u niego brak spójności między sprzyjającą zwierzętom ideą a uprzedmiotawiającą je praktyką artystyczną, to późniejsza o kilka dziesięcioleci postawa Maugenota i Thomasa jest niewybaczalnie ignorancka, szczególnie w obliczu zmian, które zaszły w dyskursie związanym ze zwierzętami i w sztuce od lat 60. XX wieku.

W przypadku Maugenota i Thomasa przemocowy charakter relacji ujawnia się właśnie w dźwięku: sytuacjach zaaranżowanych w taki sposób, że skłaniają, jeśli nie zmuszają, zwierzęta do określonych zachowań, skutkujących pewnego typu brzmieniem. Powstałe dźwięki nie należą w gruncie rzeczy do zwierząt, zostały z nich wydobyte przez podporządkowanie sytuacji. To ludzcy artyści, motywowani poznawczą ciekawością estetycz-

ną, mieli tu władzę nad zwierzętami, przestrzenią, w której przebywały, i przedmiotami, z którymi miały styczność. Zwierzęta starały się jedynie zachowywać normalnie w tych sztucznych sytuacjach, a dźwięk był tego skutkiem ubocznym.

Prace Coatesa, w przeciwieństwie do Koziół i Robakowskiego, nie są osobiste, nie mówią o intymnych doświadczeniach i indywidualnych więziach. Są raczej przejawem poznawczych poszukiwań i doświadczeń intelektualnych, które jednak czasem angażują artystę lub innych uczestników jego działań także cielesnie, gdy podejmują się śpiewać na wzór ptaków. Artysta korzysta z metod naukowych opartych na dźwięku i współpracuje z badaczami nauk przyrodniczych oraz za pomocą dźwięku nawiązuje do historycznego i popularnego wymiaru funkcjonowania wiedzy o nieludzkich istotach, przede wszystkim ptakach. W opisie *Dawn Chorus* artysta szczegółowo opisuje proces pozyskiwania indywidualnych ptasich pieśni i związane z tym wyzwania pracy w terenie. Do *Sounds of Others* artysta wspólnie ze specjalistą Geoffem Samplem (z którym współpracował wielokrotnie) nagrali dźwięki około tysiąca gatunków. Te wybrane do instalacji stanowią więc tylko ułamek wielkiego strumienia odgłosów zwierzęcych, które oprócz poznawczo-edukacyjnego waloru w postaci instalacji, są też wkładem w gromadzenie w terenie materiału do potencjalnych badań naukowych nad wokalnymi zdolnościami nieludzkich współmieszkańców planety. Również instalacja kolektywu UVA ma wartość poznawczą, jest swoistą formą popularyzacji wyników badań. Jednocześnie jednak angażuje zmysły, zmuszając widza do przebywania w niej całym sobą, co zbliża ją do *Horyzontu* i *Diany Koziół*. *Conference of Birds* łączy z kolei wątki naukowe z zaangażowaniem prośrodowiskowym i buduje relację empatyczną, lecz za pomocą reprezentacji zwierząt i wiedzy, a nie poprzez bezpośrednie cielesne bycie ze zwierzętami, jak to miało miejsce u Koziół i Robakowskiego. Na koniec przypomnę list Coppia z materiałem ze swoistych mikro „badań terenowych”, choć w gruncie rzeczy *5 Bird Calls from New York State* paradoksalnie jest dziełem bezgłośnym.

Analizy dzieł pokazują, że dźwięk stanowi w sztuce ważny środek wyrazu stosunku artystów do zwierząt pozaludzkich i narzędzie budowania różnego rodzaju relacji z nimi o charakterze fenomenologiczno-afektywnym lub poznawczym. W pierwszym przypadku dźwięk wiąże się ze zmysłowym doznawaniem współodczuwającego współzycia oraz służy pozawerbalnej komunikacji i budowaniu więzi. W drugim – z budowaniem relacji o charakterze epistemologicznym, służąc poznawaniu i zrozumieniu innych gatunków, które może się przyczynić do rozwoju empatii wobec nich.

Zaznaczając powiązania i różnice między strategiami różnych twórców, starałam się pokazać też, w jaki sposób w niektórych pracach do głosu dochodzą częściowo obie powyższe tendencje, jak się ze sobą ścierają lub

wzajemnie uzupełniają. Zoocentryczna perspektywa pozwoliła również krytycznie spojrzeć na etyczny wymiar relacji artystów z rzeczywistymi zwierzętami i środowiskiem kształtowany za pomocą dźwięku. Wielosposobów inspiracji artystów dźwiękami zwierząt ujawniła estetyczny potencjał naturalnych brzmień pozaludzkich. ●

## Bibliografia

*Arche Noah. Über Tier und mensch in der Kunst*, katalog wystawy w Museum Ostwall, red. K. Knicker, K. Wettengl, Dortmund 2014.

Coates M., strona internetowa artysty: <https://www.marcuscoates.co.uk/> [dostęp: 14.11.2021].

Evans J. C., Dall S. R. X., Kight C. R., *Effects of ambient noise on zebra finch vigilance and foraging efficiency*, „PLoS ONE”, 2018 nr 13(12): e0209471. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0209471>

Frelek A., *Zwierzę muzykalne we „from here to ear” Céleste Boursier-Mougenot – narzędzie czy artysta?*, „Glissando”, 25.07.2016: <http://glissando.pl/artykuly/zwierze-muzykalne-we-from-here-to-ear-celeste-boursier-mougenot-narzedzie-czy-artysta/> [dostęp: 14.11.2021].

Funabiki Y., Konishi M., *Long Memory in Song Learning by Zebra Finches*, „Journal of Neuroscience” 2003, nr 23(17): 6928–6935.

Grabisch S., *Beuys und Schamanismus. Das Selbstverständnis von Joseph Beuys als Lehrer und Impulsgeber der Gesellschaft*, Universität Hildesheim, 1999.

JiaJia L., Kun Z., ManQian Z., GuoLiang P., BaoGang Z., Xiong Y., *Effects of folk music on milk yield and serum hormone levels of dairy cows*, „Guizhou Agricultural Sciences”, t. 43, nr 6 2015

*Józef Robakowski. Moje własne kino*, katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, red. B. Czubak, Warszawa 2012.

Leemcke M.-Ch., Ebinghaus A., Knierim U., *Impact of Music Played in an Automatic Milking System on Cows' Milk Yield and Behavior—A Pilot Study*, MDPI – “Dairy”, nr 2 2021

Lucretius T. C., *O naturze rzeczy. Wybór*, przeł. G. Żurek, Warszawa 1995, s 138–139.

Łagodzka D., *Podmiotowość zwierząt w sztuce*, „Wielogłos” 2018, nr 1(35), s. 74–75.

Manchanda I., *Artiste in soup for confining pigeons*, „Hindustani Times”: <https://www.hindustantimes.com/india/artiste-in-soup-for-confining-pigeons/story-av2W3ytGVPLxRRjDoVQHL.html> [dostęp: 14.11.2021].

Mirin B., *Birds That Play Guitar*, „Slate” 10.04.2014: [http://www.slate.com/blogs/wild\\_things/2014/04/10/bird\\_guitar\\_art\\_exhibit\\_c\\_leston\\_boursier\\_mougenot\\_zebra\\_finch\\_guitar\\_installation.html](http://www.slate.com/blogs/wild_things/2014/04/10/bird_guitar_art_exhibit_c_leston_boursier_mougenot_zebra_finch_guitar_installation.html) [dostęp: 14.11.2021].

«Ptaki chodziły do innej szkoły». Z Pawłem Romańczukiem rozmawia Paweł Szroniak, „Herito” 2020, nr 39, s. 68–83.

*Reborn Dogs. Nowe interpretacje sztuki wobec niehumanego*, red. M. Swacha, Gdańsk 2019/2020.

Schneede U. M., *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Bonn 1994.

Tchernichovski O., Nottebohm F., *Social inhibition of song imitation among sibling male zebra finches*, PNAS, 21 czerwca 1998, nr 95(15), s. 8951–8956;

*Tier-Werden, Mensch-Werden*, katalog wystawy, red. F. Weltzien, J. Ullrich, NGBK, Berlin 2009.

Ullrich M., *Między filologią a biologią. Muzyka zwierząt z epistemologicznej i metodologicznej perspektywy*, przeł. A. Bilińska, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, Warszawa 2015.

United Visual Artists, strona internetowa kolektywu artystycznego: <https://www.uva.co.uk/features/great-animal-orchestra-cartier-foundation> [dostęp 14.11.2021].