

# Monika Pich

---

---

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, Wydział Komunikacji Multimedialnej, kierunek Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografii, oraz absolwentka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, kierunek Edukacja Artystyczna. Praktyk i teoretyk sztuki. Artystka multimedialna. Zajmuje się zagadnieniami procesów poznawczych, interpretacją stylistyczno-semantyczną, a także analizą jakości treści, formy i odbioru przekazów medialnych, w tym tłumaczeniami multimedialnymi. Prowadzi autorską cykliczną audycję „Space Oddity Recollection” dla hiszpańskiego radia TeslaFM, prezentując aktualne wydawnictwa muzyczne oraz nagrania kompozytorów i artystów dźwiękowych międzynarodowej sceny eksperymentalnej.

---

# Uszy na dłoniach.

## Muzyka akcji.

### Dźwięk w praktykach

### performatywnych

Muzyka do czasów reprodukcji mechanicznej (1877, wynalazek fonografu)<sup>1</sup> była bez wątpienia aktywnością performatywną, gdyż konstruowała zastaną przestrzeń poprzez bezpośrednie uczestnictwo w zdarzeniu. Odgrywana na żywo – bardzo mocno powiązana ze słowem, ruchem, mimiką – angażowała cieleśnie, duchowo i intelektualnie, towarzysząc w codziennych czynnościach (pracy, zabawie, obrzędach). Tego typu ludyczne działania i religijne rytuały spełniały rolę praktyczną. Z czasem jednak muzyka stała się jedną z dziedzin sztuk pięknych, co prawdopodobnie wpłynęło na definiowanie jej jako wzniosłej sztuki, bardzo silnie podporządkowanej zasadom muzyczności. Dzieło muzyczne zazwyczaj opierało się na piśmie nutowym i na tej podstawie było powoływane, natomiast elementy materii muzycznej (rytm, metrum, tempo, melodia, harmonia, dynamika, agogika, artykulacja, frazowanie, kolorystyka dźwiękowa, struktura formalna) traktowano zasadniczo, w kwestii charakterystyki i zastosowania w kompozycji. W romantycznej idei muzyki absolutnej<sup>2</sup>, która pojawiła się około 1800 roku, dźwięk pełnił rolę autonomiczną. Oderwany był od tekstów i wszelkich funkcji, a dramatyzm budowała jedynie melodyka orkiestrowa. W takich praktykach muzycznych nie było mowy o improwizacji, dowolnym wykonaniu partytury. Być może dlatego pojawiła się potrzeba eksperymentowania z dźwiękiem i zapisem, która rozszerzyła granice definicji dzieła muzycznego.

» 1 R. Sirko, *Historia i prehistoria technicznego zapośredniczenia dźwięku. Perspektywa mediologiczna i antropologiczna*, „Glissando” 2014, nr 23, <http://glissando.pl/tekst/historia-i-prehistoria-technicznego-zaposedniczenia-dzwieku-perspektywa-mediologiczna-i-antropologiczna/> [dostęp: 12.12.2021].

» 2 C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner (seria: Biblioteka Res Facta, t. 5), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

Na początku XX wieku dadaiści, będąc w niezgodzie z zastaną rzeczywistością, odrzucili wszelkie reguły obowiązujące dotąd w sztukach wizualnych, audialnych i literaturze. Ich ścieżki dźwiękowe tworzone do autorskich inscenizacji były zazwyczaj kompozycjami improwizowanymi, połączonymi z recytacją, o bardzo progresywnym charakterze, które swoim rytmem i tonalnością przypominały języki afrykańskie, imitacje języków dziecięcych czy zaklęcia onomatopeiczne. Hugo Ball (założyciel Cabaretu Voltaire) był autorem koncepcji wiersza dźwiękowego – zbitki różnych sylab (onomatopei) układających się w rytm. Nie obowiązywała tutaj reguła podporządkowania dźwięku do znaczenia słów. Ich interpretacja była niezrozumiała i nie miała semantycznych odniesień. *Gadji beri bimba* był jednym z pierwszych fonetycznych poematów, stworzonym dla Cabaret Voltaire (1916) przez Hugo Balla.

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
 o katalominai rhinozerosola hopsamen laulitalomini hoooo  
 gadjama rhinozerosola hopsamen  
 bluku terullala blaulala loooo...<sup>3</sup>.

Artysta w swoim dzienniku z 23 czerwca 1916 roku napisał:

Skonstruowałem do tego kostium. Moje nogi stały w okrągłej kolumnie wykonanej z błyszczącego niebieskiego kartonu, która sięgała mi do pasa, tak że do tego miejsca wyglądałem jak obelisk. Powyżej miałem na sobie ogromny kołnierz płaszcza, od wewnątrz pokryty szkarłatem, a na zewnątrz złotem, spięty na szyi w taki sposób, że mogłem nim poruszać jak skrzydłami, unosząc i opuszczając łokcie. Do tego walcowaty, wysoki, szamański kapelusz w biało-niebieskie paski<sup>4</sup>.

Grupa artystów skupionych wokół Cabaretu Voltaire dążyła do wolności, prowokowała, bawiła się konwencją, budowała dość osobliwy, irracjonalny porządek świata. Dadaistyczne, kabaretowe wystąpienia wraz z poezją symultaniczną zbliżały się do manifestu *Futurystycznej rekonstrukcji wszechświata* z 1915 roku, który mówił o stworzeniu:

» 3 Zapis i dźwiękowa interpretacja utworów autorstwa Hugo Balla, w tym utworu *Gadji beri bimba* <https://ubu.com/sound/ball.html> [dostęp: 12.12.2021].

» 4 Tłum. Barbara Komorowska, [https://second.wiki/wiki/gadji\\_beri\\_bimba](https://second.wiki/wiki/gadji_beri_bimba) [dostęp: 12.12.2021].

syntezy wszystkich sztuk, prawdziwie futurystycznego Gesamtkunstwerk, złożonego z pre-konstruktivistycznych rzeźb określanych mianem zestawów plastycznych. Miały one wywoływać wielodzianowe wrażenia: słuchowe, węchowe, dotykowe; zakładały percepcję totalną i całkowite zaangażowanie odbiorcy<sup>5</sup>.

I tak powoli następowały przemiany, polegające na odchodzeniu od tradycji w stronę nowoczesności, ale droga do całkowitego wyzwolenia sztuk wizualnych oraz zerwania z definicją dźwięku w kategoriach muzycznych była jeszcze długa i bogata w nowe doświadczenia. Lata 50. i 60. XX wieku obfitowały w przełomowe dźwiękowe eksperymenty. Narodziła się muzyka konkretna, elektroakustyczna, akuzmatyczna, stochastyczna, sonorystyka, a także poezja dźwiękowa – sposoby artykulacji, które zwróciły uwagę na inne niż tradycyjne cechy dźwięku i notacji, rolę twórcy i odbiorcy oraz znaczenie źródeł sygnałów audialnych w sztukach muzycznych. Partytura, w nowym podejściu do muzyki, przybierała otwartą formę graficznych zapisów lub instrukcji, a proces twórczego komponowania opierał się na wykorzystywaniu elementów losowości i prawdopodobieństwa. W technikach kompozytorskich rezygnowano niejednokrotnie z melodii, harmonii na rzecz fakturalności i barwy dźwięku.

Na początku lat 60. pojawił się nowy typ „teatru”, zwany instrumentalnym, który oderwał dźwięk od tendencyjnej roli „bycia odgrywanym”. Poszerzył swoje funkcje sceniczne o elementy ruchowe, jak również wizualne. Bogusław Schaeffer mówił, że „teatr instrumentalny musi mieć wielopostaciową wizję komponowanej muzyki, która nie towarzyszy akcji scenicznej, lecz ją ewokuje”<sup>6</sup>. Istotną rolę w budowaniu narracji dźwiękowej w tego typu dziełach odgrywali aktorzy i obiekty z nimi powiązane. Już nie tylko instrumenty muzyczne, również codzienne przedmioty współtworzyły sens przestrzeni. Ich interaktywność aktywowała artystę, oddziałując w jednym czasie na zmysł wzroku i słuchu. Audiowizualność w tym przypadku łączyła się nierozdzielnie z akcją na żywo. Była najpełniejszą formą oddającą charakter muzyki akcji. W teatrze instrumentalnym aktor stał się częścią partytury dzieła, co zdecydowanie zmieniło podejście do sposobów notacji oraz technik wytwarzania i komponowania dźwięku. Wszystkie te cechy zawierały niektóre dzieła sceniczne, m.in. Mauricio Kagela, Alvina Luciera, Johna Cage’a, Karlheinz Stockhausena czy wspomnianego wyżej Bogusława Schaeffera, które używały cielesności i materii przedmiotów do tworzenia sytuacji tu i teraz. Wzajemna symultaniczna zależność aktorów

» 5 P. Strożek, *Futurismo 100! Rovereto*, Obieg, 15.06.2009, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/11881> [dostęp: 12.12.2021].

» 6 B. Schaeffer, *Teatr instrumentalny*, maszynopis niedatowany, <http://aureaporta4schaeffer.pl/uploads/docs/10bee4e040a7a92e37430101ab3cae7020fdce4a.pdf> [dostęp: 12.12.2021].

i obiektów wytwarzała sytuację, w której obiekty stawały się aktorami i odgrywały istotną rolę w budowaniu dźwiękowej narracji.

Pojawienie się technicznych i elektronicznych mediów pogłębiło eksperymenty twórcze o projekcje – wyświetlane obrazy. Narzędzia medialne (aparaty fotograficzne, kamery, mikrofony, komputery, oprogramowanie) pozwoliły zobaczyć i usłyszeć więcej, inaczej, niż potrafią narządy zmysłu. Marshall McLuhan w przedmowie do *Zrozumieć media* napisał:

w erze mechanicznej „przedłużaliśmy” swoje ciała w przestrzeni. Dziś, po przeszło 100 latach panowania techniki elektrycznej, przedłużyliśmy nasz ośrodkowy układ nerwowy, obejmując nim świat, obalając czas i przestrzeń na całej planecie. Szybko zbliżamy się do końcowej fazy przedłużeń człowieka – do technicznej symulacji świadomości, kiedy to twórczy proces poznania zostanie zbiorowo rozszerzony na całą ludzką społeczność, podobnie jak już wcześniej przedłużyliśmy nasze zmysły i nerwy poprzez różne rodzaje mediów<sup>7</sup>.

W dalszym ciągu rozszerzane są granice przeżywania. Wytwarzamy iluzoryczne reprezentacje, poza materialnością. Dzięki audiowizualnym narzędziom jesteśmy w stanie np. zobaczyć i usłyszeć symulację niepełnosprawności sprzężonej wzroku i słuchu, zajrzeć w makroświat – niesłyszalny i niewidoczny gołym okiem, czy też pobudzić nerw słuchowy implantem ślimakowym<sup>8</sup>. Powstają również symulatory kinetyczne, co wskazuje na ciągłą potrzebę doświadczania wirtualnej rzeczywistości wszystkimi zmysłami, na wzór realnego świata. Pomimo że są to „sztuczne światy”, okazuje się, że wciąż dążymy do realnego przeżywania i odczuwania ich poprzez ciało. Dysponujemy wielomedialnym instrumentarium, które pozwala budować nowe utwory sensoryczne, powiązane z głębokim odczuwaniem poprzez uczestnictwo. Poniżej przedstawię dwie autorskie realizacje oparte na moich osobistych doświadczeniach audialnych. Być może rozszerzą one temat dotyczący roli dźwięku w sztuce akcji.

» 7 M. McLuhan, *Zrozumieć media*, tłum. E. Różalska, [w:] idem, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, wyd. I, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 209.

» 8 M. Zdrodowska, „*Słyszenie*” implantem ślimakowym jako doświadczenie akuzmatyczne, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Wydawnictwo Państwowej Szkoły Zawodowej w Koninie, Konin 2020, s. 81.

## Symultaniczne przestrzenie

*Każdy człowiek jest światem*, Witryny Sztuki UAP, Gwarna 7, Poznań, 12 marca 2021.



Il. 1.

Dokumentacja akcji performatywnej *Każdy człowiek jest światem*, 2021  
fot. Sonia Bober

Podczas trwania stanu pandemii zaproszono mnie do zrealizowania pracy artystycznej w ramach projektu kuratorskiego Witryny Sztuki UAP<sup>9</sup>, w pustej przestrzeni byłego lokalu handlowo-usługowego, w centrum miasta Poznania. Lokal wydawał się być doskonałym miejscem spotkań. Obok znajdował się przystanek, kebab, sklep z artykułami hinduskimi, koreańskimi, Żabka, apteka, fryzjer.

» 9 Cykl wystaw w Witrynach Sztuki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, pt. *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*, kuratorowany przez prof. Macieja Kuraka. Projekt tymczasowych ekspozycji w różnych, niegaleryjnych miejscach Poznania, w lokalach przeznaczonych na działalność gospodarczą, administrowanych przez poznański ZKZL, <https://uap.edu.pl/ctg/witryny-sztuki/> [dostęp: 12.12.2021].

Więcej materiałów dokumentalnych z akcji performatywnej pt. *Każdy człowiek jest światem* w ramach cyklu wystaw *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*, która odbyła się 12 marca 2021 roku, o godzinie 19.00 w Witrynie Sztuki UAP, przy ulicy Gwarnej 7 w Poznaniu: <https://uap.edu.pl/2021/03/witryny-sztuki-uap-kazdy-czlowiek-jest-swiatem-rez-monika-pich/> [dostęp: 12.12.2021]. Poniżej dokument dźwiękowy z performansu, opublikowany w ramach cyklu *Space Oddity Recollection dla hiszpańskiego radia Teslafm* <https://teslafm.net/space-oddity-recollection-22> [dostęp: 12.12.2021], a także dokument filmowy dostępny na stronie <https://vimeo.com/manage/videos/640941842> [dostęp: 12.12.2021].

Dość duża różnorodność zachęciła mnie do współuczestnictwa. Zastanawiałam się, co powinnam przedstawić, żeby zachować dystans społeczny, i zwrócić uwagę odbiorców na problem atomizacji społecznej, a przy tym ukazać wzajemne powiązania i nadać temu spójną strukturę. Postanowiłam stworzyć żywe, procesualne działanie, które pozwoliłoby na bezpośrednią partycypację w zdarzeniu. Wykształciła się idea performatywnej sztuki audiowizualnej na wzór teatru instrumentalnego. „Jej akcja wolna od osi fabularnej i ciągów przyczynowo-skutkowych, poddana prawom przypadku, rozegrała się samoistnie”<sup>10</sup>.

Spektakl połączył muzyczne wykonanie utworu improwizowanego z ruchem i gestem aktorów, również słowem traktowanym fonicznie, światłem i oprawą sceniczną – elementami całkowicie sobie podporządkowanymi, które stworzyły „sieć połączeń”<sup>11</sup>. Obecność aktorów, odgrywających swoje role przy użyciu rekwizytów wzbudzających sensoryczną przestrzeń (podobnie jak w technice *foley*), wpłynęła na kształt i strukturę utworu dźwiękowego. Pojawiło się brzmienie szumiącego odsysania tłuszczu odkurzaczem, szeleszczącego chodzenia po żwirku w kuwecie dla kota, rytmicznego boksowania, przenikających się fal radiowych, mantrycznych dzwonek tańca dłoni, impulsywnego rysowania oraz minimalnego skrzywienia skorupki jajka, podtrzymywanego głową. Dźwięki z wnętrza pomieszczenia, zbierane przez mikrofony ukierunkowane na gesty aktorów, miksowane w czasie rzeczywistym, wychodziły na zewnątrz miejsca akcji, poza witrynę.

W ten sposób wytworzyło się kilka równoległych światów o różnym brzmieniu: zewnętrzny, wewnętrzny, a także ten podlegający jednostce/indywidualności. Wewnątrz pomieszczenia panował chaos z nakładających się dźwięków *foley* – generowanych przez aktorów, natomiast na zewnątrz odbiorcy słyszeli te same dźwięki (niektóre modulowane) w zintegrowanym miksie. Powstała rozbudowana ścieżka dźwiękowa do obrazu, który wydawał się być statyczny/manekinowy, jednak w rzeczywistości napędzał dynamikę akcji. Dźwięk podrzucał skojarzenia, ogniskował oko i uwagę odbiorcy. Aktorzy instrumentalni stali się częścią partytury bazującej na fragmentach poezji pochodzących z tomiku *Każdy człowiek jest światem* z 1984 roku, autorstwa szwedzkiego poety Gunnara Ekelöfa. Poezji racjonalnych przeciwieństw, kontrastów i paradoksów – wciąż aktualnych w dzisiejszym świecie.

Przedstawię fragment utworu Ekelöfa, który niewątpliwie prowokuje dyskusję na temat aktualnej kondycji człowieka:

» 10 Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 305.

» 11 B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

Mówisz „ja” i „chodzi o mnie”, ale tu chodzi tylko o to, że w rzeczywistości jesteś nikim! Tak beżażniowa, naga i bezkształtna jest rzeczywistość! To właśnie w strachu przed nią zaczęłeś się ubierać, zachowywać, nazywać siebie „ja” (...) Porządek prawny, godność ludzka, wolna wola, wszystko to – obrazy malowane strachem w pustej sali rzeczywistości, strachem przed uznaniem czegoś poza prawem i bezprawiem, tezą i antytezą!<sup>12</sup>

## Trajektoria dźwięku

*Human Activity. A Mode of Behaviour 1*, Poznań 2016.



Il. 2.

Dokumentacja akcji performatywnej, *Human Activity*, kadr z filmu, 2021.

Kiedy nie widzę, to słyszę to, czego nie słyszę, kiedy widzę. Takie wnioski pojawiły się po warsztatach audiowizualnych<sup>13</sup>, opartych na ideach i praktykach badających dźwięk w przestrzeni. Podjęty temat dekonstrukcji obrazów René Magritte’a, w kontekście szeroko pojętego zagadnienia Brud, sprowokował i pozwolił wykształcić referencyjną estetykę filmu. Na podstawie dyskusji, autorskich konceptów i scenorysów przygotowanych

» 12 G. Ekelöf, *Każdy człowiek jest światem*, przeł. J. B. Roszkowski, Z Wawrzyniak, Wydawnictwo Literackie Kraków-Wrocław, 1984, s. 16.

» 13 Warsztaty przeprowadzone ze studentami Grafiki i Animacji z Collegium da Vinci w Poznaniu, w 2016 roku, pod kier. Moniki Pich i Macieja Kuraka. Dokumentacja audialna: <https://www.mixcloud.com/monikapich/audio-visual-deconstruction-of-paintings-experimental-performative-action-cdv-pozna%C5%84-2016/>. Film: <https://vimeo.com/642491998> [dostęp: 12.12.2021].



przez uczestników, wypracowana została idea wspólnego filmu. Powstał audiowizualny zapis performatywnego doświadczenia, zatytułowany *Human Activity*<sup>14</sup>, na który złożyły się dwa epizody przedstawiające metaforyczne „wzory zachowania” współczesnego człowieka i jego relacji w grupie. Nowy audiowizualny dyskurs dotykał bezpośrednio „świata rzeczy” i był wobec niego heterogeniczny – interpretował nowy sposób podejścia do świata. Działanie stało się modelem poznania, rozumianym jako gra fikcji i rzeczywistości, osiągnięta poprzez aranżowanie scen wizualnych i przestrzeni dźwiękowych. Zapis filmowy eksponował zagadnienia dotyczące tożsamości, unifikacji, atomizacji i odosobnienia w kontekście globalnej kultury. Odniósł się również do współczesnych problemów związanych z funkcjonowaniem demokracji, w której aspekt zachowania różnorodności to kwestia fundamentalna, choć często pomijana.

Celem pierwszej części filmu *A Mode of Behaviour I* było ujawnienie mechanizmów indywidualnego zachowania w grupie poprzez eliminację percepcji wzrokowej. Uczestnicy akcji chodzili po okręgu z opaskami założonymi na oczy, w takt metronomu, nasłuchując, co dzieje się wokół. Okazało się, że ustalone zasady przebiegu akcji (układ w kole, metrum) szybko zostały zachwiane, a w konsekwencji całkowicie zatracone. Performerzy wykorzystywali swoje aktywne zmysły do indywidualnej interpretacji przestrzeni i wyznaczania trajektorii ruchu. Wypracowywali własne sposoby zachowania i tworzyli dość zaskakujące relacje.

Okazało się, że oprócz dźwięku wyznacznikiem aktywności/położenia uczestników była odległość odmierzana w bardzo różny sposób. Jedni szli za podmuchem powietrza, nasłuchując kroków, inni wyciągali ręce, badając teren wokół, jeszcze inni małymi kroczkami posuwali się do przodu. Byli również tacy, którzy szukali ścian – jakiegoś oparcia – w celu usytuowania się w przestrzeni na kierunkowy bodziec zdeterminowała ruchy taktyczne, a przeprowadzony performatywny eksperyment pokazał, że każda jednostka szuka innego sposobu partycypacji w zdarzeniu, z uwagi na indywidualne cechy i predyspozycje determinujące zachowanie<sup>15</sup>.

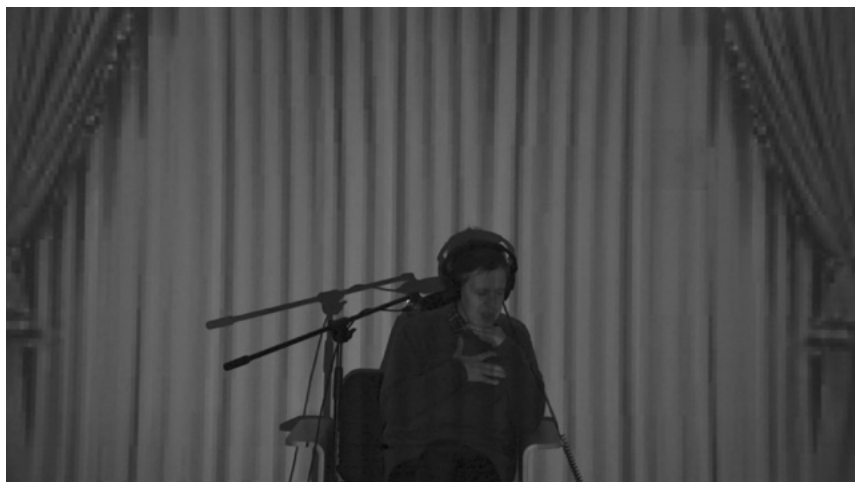
Nie ma wątpliwości, że nasłuchiwanie wiąże się z identyfikacją odległości od źródła, a ruch i spoczynek nadają audialny charakter przestrzeni, dlatego warto od czasu do czasu zamknąć oczy, żeby ucho usłyszało więcej.

\* \* \*

» 14 Dokumentacja performansu *Human Activity*, <https://vimeo.com/manage/videos/642491998> [dostęp: 12.12.2021].

» 15 M. Pich, *W poszukiwaniu wiarygodnego brzmienia obrazu*, „Glissando” 2019, nr 37, s. 117.

Zdarza się, że oczy zamykają się same, m.in. ze wzruszenia, kiedy usłyszymy coś, co pobudza naszą pamięć i wywołuje emocje. Tak też wydarzyło się, kiedy jednemu z uczestników I części warsztatów *Widzieć Niewidzialne*<sup>16</sup> odtworzyliśmy przez słuchawki jego ulubiony utwór muzyczny. Obserwowaliśmy reakcję słuchacza, wchłaniając obraz niesamowitego wzruszenia. Pomimo że nie słyszeliśmy bodźca dźwiękowego, uczestniczyliśmy aktywnie w przebiegu akcji – głęboko doświadczając. Takie fakty empiryczne to właśnie performatywność – fenomen, który aktywnie kształtuje otoczenie, pozwala dotrzeć do istoty przeżywania i tworzyć wielopłaszczyznowe narracje. Są nimi często organizowane w czasie, nierozdzielnie związane z przestrzenią struktury dźwiękowe, które tworzą pejzaże audialne, prowokujące wyobraźnię i nadające sens miejscu i działaniu. Muzyka akcji to nic innego jak ruch w przestrzeni zdarzeń. To audialna reprezentacja sytuacji, która odgrywa ważną rolę w całościowym poznaniu stanu rzeczy.



Il. 3.

Dokumentacja akcji performatywnej *Widzieć Niewidzialne*, kadr z filmu *Jarek*, 2016.

Dźwięk „z łatwością może opowiadać, dopowiadać, wspomagać bądź budować na nowo historie i audialne przestrzenie”<sup>17</sup>. Wytacza kierunek,

» 16 *Widzieć Niewidzialne* – edukacyjny moduł kreatywny, nastawiony na audiowizualne ćwiczenia warsztatowe z naciskiem na sygnał audialny. Warsztaty organizowane były na rzecz kształtowania percepcji psychofizycznej i rozwoju osobistego osób z niepełnosprawnością umysłową (warsztaty I) oraz dysfunkcją widzenia (warsztaty II). Materiały dokumentalne dotyczą wniosków z 5–7 grudnia 2016 roku, autorka projektu: Monika Pich.

» 17 M. Pich, *Kontekstualne formy percepcyjne w przestrzeni sztuki audialnej i wizualnej oraz w spektaklu gestu*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Wydawnictwo Państwowej Szkoły Zawodowej w Koninie, Konin 2020, s. 81.

wpływa na decyzje, wyznacza czas, scala działanie. Stanowi element wielomodalnej percepcyjnej maszyny, jest zatem czymś więcej niż tylko wrażeniem słuchowym, gdyż angażuje symultanicznie wiele zmysłów. W rezultacie powiązany jest z głębokim, cielesnym, duchowym i intelektualnym przeżywaniem. Potwierdza, że życie wewnętrzne jednostki/tożsamość indywidualna wpływa na krajobraz zewnętrzny/tożsamość zbiorową (i odwrotnie), sugerując, że tych obszarów nie da się rozdzielić. ●

## Bibliografia

Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A Buchner (seria: Bibliotheca Res Facta, t. 5), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

Ekelöf G., *Każdy człowiek jest światem*, przeł. J. B. Roszkowski, Z Wawrzyniak, Wydawnictwo Literackie Kraków-Wrocław, 1984.

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktor-sięci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

McLuhan M., *Rozumieć media*, [w:] *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M.Stokłosa, wyd. I, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

Pich M., *W poszukiwaniu wiarygodnego brzmienia obrazu*, „Glissando” 2019, nr 37.

Pich M., *Kontekstualne formy percepcyjne w przestrzeni sztuki audialnej i wizualnej oraz w spektaklu gestu*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Wydawnictwo Państwowej Szkoły Zawodowej w Koninie, Konin 2020.

Sirko R., *Historia i prehistoria technicznego zapośredniczenia dźwięku. Perspektywa mediologiczna i antropologiczna*, „Glissando” 2014, nr 23.

Schaeffer B., *Teatr instrumentalny*, maszynopis niedatowany, <http://aureapor-ta4schaeffe.pl/uploads/docs/10bee4e040a7a92e37430101ab3cae7020fdce4a.pdf> [dostęp: 08.12.2021].

Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

Stróżek P., *Futurismo 100! Rovereto*, Obieg, 15.06.2009.

Zdrowska M., *„Słyszenie” implantem ślimakowym jako doświadczenie akuzmatyczne*, [w:] red. M. Olejniczak, T. Misiak, *Słuchanie medium*, Wydawnictwo Państwowej Szkoły Zawodowej w Koninie, Konin 2020.

