



**Fundusze
Europejskie**
Wiedza Edukacja Rozwój



**Rzeczpospolita
Polska**

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Materiały dydaktyczne do przedmiotu „Kultura dźwięku”.

Autor opracowania: Tomasz Misiak

Informacje pomocnicze i uzupełniające dla studentów Uniwersytetu Artystycznego imienia Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

W ramach przedmiotu poruszane są zagadnienia związane z różnymi sposobami oddziaływania dźwięku w kulturze. Na zajęciach podejmowane są problemy związane zarówno z muzyką jako zjawiskiem kulturowym, jak i z pozamuzycznymi sposobami funkcjonowania dźwięku. Dźwięk jest elementem przyrodniczych oraz kulturowych pejzaży akustycznych, które dookreślają zamieszkiwane przez nas środowiska, co staje się przedmiotem analiz zarówno w ramach dociekań humanistycznych, jak i działań artystycznych. Podejmowane w ramach zajęć tematy mają na celu przybliżenie oraz interpretację tych zjawisk, co pozwoli na świadome posługiwanie się wiedzą dotyczącą wpływu dźwięku w różnych postaciach na nasze sposoby bycia w świecie, w tym także, w świecie sztuki. Niniejsze opracowanie zawiera artykuły, których treść dotyczy podejmowanej na zajęciach problematyki, stanowiąc jej uzupełnienie i rozwinięcie. Opracowanie przygotowane zostało z myślą o osobach studiujących, które chciałyby poszerzyć zakres wiedzy w kontekście omawianych podczas zajęć zagadnień.



Rysunek 1 Megafon - jedno z najprostszych urządzeń do nagłaśniania dźwięku



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Temat pierwszy: konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej.

Pytanie, które wyznacza zakres problemowy tego wprowadzenia już w punkcie wyjścia zdradza swój podwójny charakter. Z jednej strony będzie to pytanie o konteksty. Konteksty rozumiane jako przestrzenie problemowe, zakresy tematyczne, określenia przedmiotowe badań, które za swój podstawowy cel obierają wskazanie możliwie szerokiego pola funkcji i sposobów oddziaływania dźwięku w kulturze współczesnej. Pytanie o konteksty będzie zatem pytaniem geograficznym: próbującym ustalić powierzchnię, zarysować mapę, wskazać obszary, opisać środowiska. Z drugiej strony będzie to pytanie o pytania pojawiające się w określonych kontekstach i wyznaczające odpowiednie trajektorie dociekań. Pytania śledzone w ramach kontekstów to pytania filozoficzne, a więc takie, dla których ważniejszy jest ruch myśli, niż odpowiedź. Chodzi o to, by za sprawą pytań wysondować „ukształtowanie terenu”; wskazać na góry, równiny, depresje; zarysować horyzonty dociekań (a nie rozwiązań) przybliżanych kontekstów. W tym sensie podstawową tezę prezentowanego tu sposobu myślenia o dźwięku będzie przekonanie, że geografia: to, co da się wykreślić, analitycznie opisać, ująć kartograficznie musi być sprzężona z filozofią: tym, co rozpoczyna, ale nie kończy, co uznaje, że każdy obszar zawiera w sobie coś niewyczerpalnego i nie podlegającego określeniu. Filozoficzny charakter pytań ma w konsekwencji zapewnić wielowarstwowość, otwartość i przechodniość określanych kontekstów. Konteksty te nie są od siebie oddzielone. Nie są też jednorodne. Są wielowarstwowe. Niektóre warstwy przechodzą przez kilka kontekstów, inne tylko przez jeden, jak pokłady tektoniczne z ich ruchami i przeobrażeniami. Każda z warstw jest również „dziurawa”, to znaczy przepuszcza rozmaite wpływy nie tylko w układzie horyzontalnym, ale też w wertykalnym.



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Rysunek 2 Przykładowa mapa

Kontekst pierwszy: muzyka i sztuka dźwięku.

Badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej nie mogą przejść obojętnie wobec problematyki generowanej przez sztukę, a w szczególności muzykę. To kontekst najbardziej rozległy i wielowarstwowy (wielowarstwowy). Jeśli chcielibyśmy spojrzeć na muzykę poprzez dźwięk, jego rolę, funkcje, sposoby działania, prezentacji, odbioru, organizacji (komponowania) czy wydobywania (wykonywania), to widzimy konieczność zaprzęgnięcia wielu dyscyplin, które na przestrzeni wieków pojawiły się w ramach namysłu prowadzonego nad muzyką. Estetyka, socjologia, filozofia, muzykologia, medioznawstwo, akustyka to tylko niektóre z nich. Przeobrażenia dokonujące się w muzyce co najmniej od początków XX wieku, wraz z szokującymi postulatami muzycznej awangardy, a później także muzyki konkretnej czy muzyki elektronicznej, a także mniej lub bardziej hybrydyczne formy współczesne, takie jak sound art, field recording oraz rozmaite strategie podejmowane w ramach sztuki instalacji czy performance wymusiły nowe pytania. Osiągnięciem tych nowych pytań stało się otwarcie muzykologii na artystyczne formy kreacji nie mieszczące się w ramach tradycyjnie rozumianej muzyki, ale posługujące się dźwiękiem jako podstawowym medium.

Czemu służył funkcjonujący niegdyś podział na dźwięki muzyczne i dźwięki niemuzyczne? Za sprawą jakich działań artystycznych doszło do uznania wszystkich dźwięków jako muzycznych? Czy rzeczywiście aneksja taka dokonana się? Być może dałoby się wskazać takie dźwięki, które zdaniem artystów nie nadają się do wykorzystania w twórczości posługującej się dźwiękiem? Jeśli tak, to jakie są powody wykluczania niektórych dźwięków? Jakie nowe wartości estetyczne i

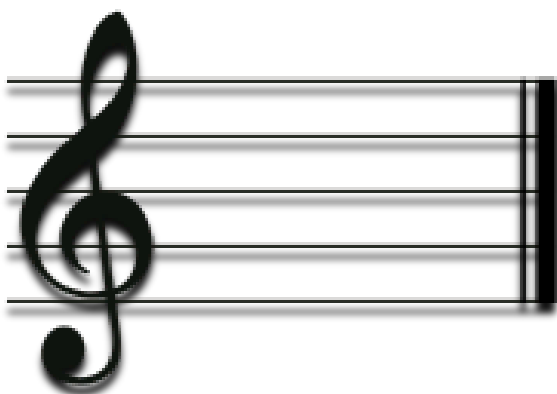
artystyczne zostały wprowadzone w obieg za sprawą tych przeobrażeń, a jakie zostały unieważnione?

Jak zmieniały się sposoby prezentacji muzyki? Jak zmieniały się role kompozytora, wykonawcy i odbiorcy oraz relacje i interakcje między nimi? Czy zmiany te mają jakieś swoje odzwierciedlenie w bardziej ogólnych relacjach społecznych? Jak zmieniały się role społeczne instrumentów muzycznych? Jak wiele kontekstów pozaartystycznych, pozamuzycznych należy rozpoznać, by przybliżyć, (wstępnie) zrozumieć współczesną twórczość muzyczną?

Jak zmieniły się sposoby słuchania muzyki za sprawą mobilnych urządzeń rejestrujących i odtwarzających dźwięk? Czym różni się słuchanie muzyki od słuchania rzeczywistości? Jak media rejestrujące, przekształcające, odtwarzające i transmitujące dźwięk wpłynęły na ontologię muzyki? Czym różni się muzyka zapisana w postaci nut od muzyki zarejestrowanej? Jakże związki przybierają współcześnie połączenia muzyki i akustyki? Jakim zmianom podlegają prawa autorskie w związku z możliwościami technologii cyfrowych?

Czym jest eksperyment w muzyce? Czym różni się od eksperymentu w nauce? Czym jest muzyka eksperymentalna? Co jest inne, obce względem muzyki? W jakim sensie szum, dźwięk i cisza mogą być traktowane jako „inni” wobec muzyki? Czy da się wskazać granice muzyki? Jakie są graniczne sposoby posługiwania się dźwiękiem?

Zestaw pytań w tym kontekście jest nieograniczony albowiem bezpośrednio sprzężony z przemianami dokonującymi się w sztuce. Drogi wyznaczone przez te i podobne pytania pokazują jak wiele jest trajektorii i eksponowanych przez nie ruchów, które się krzyżują, przecinają, pokrywają, znoszą, popychają... Niektóre z pytań wskazują już na inne konteksty, rozsadzając standardowe, stereotypowe ramy nakładane na muzykę czy sztukę i namysł nad nimi prowadzony. To niewyczerpany rezerwuar problemów i drogowskazów, które uświadamiają niemożliwość zamknięcia rozważań dotyczących muzyki w jednorodnej prezentacji, w jednym, zdyscyplinowanym języku.

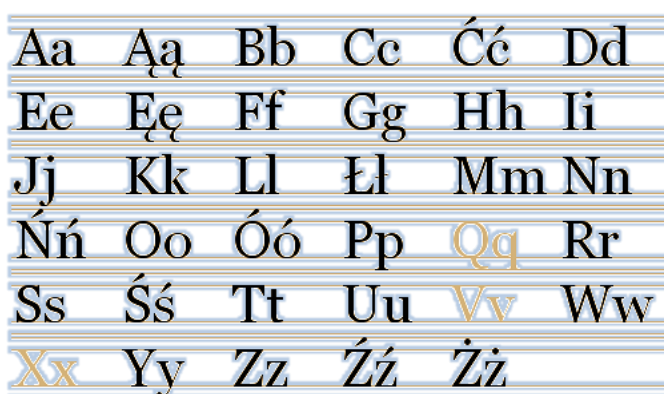


Rysunek 3 Klucz wiolinowy

Kontekst drugi: pojęcia

Dokonujące się w ostatnim czasie uwrażliwienie nauk humanistycznych na pojęcia pozwala na ponowne prześledzenie tych pojęć, które związane są z dźwiękiem, słyszeniem, brzmieniem i metaforą z nimi sprzężoną. Czynione z różnych perspektyw próby ukazania jak działają, co robią, a nie tylko co znaczą pojęcia mogą pomóc w głębszym zrozumieniu działania dźwięku w kulturze współczesnej. Istnieje bowiem wiele pojęć znaczeniowo związanych z dźwiękiem, które są pojęciami „wędrującymi” poprzez rozmaite skojarzenia, dyscypliny, akademie, teksty, dyskursy, idee. Niezwykle ciekawe okazują się pytania o te pojęcia i ich związki z różnymi wykładniami wiedzy, władzy czy aksjologii, które za nimi stoją. Jeśli zgodzimy się z tezą, że kultura zachodu została zdominowana przez język posługujący się raczej metaforą związaną z wizualnością, to współcześnie konieczne okazuje się ponowne prześledzenie tych pojęć, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla zachodniego okulacentryzmu. Pamiętać jednak należy, że pytania o pojęcia to nie tylko pytania o znaczenia ale przede wszystkim pytania o zdarzenia, które w oderwaniu od samych znaczeń zmieniają sposoby myślenia o kulturze jako nieskończonej przestrzeni partycypacyjnej.

Należy zatem zapytać jak różnie, w różnych kontekstach współczesnej kultury i w związku z różnymi formami działań w ich obszarze odbierane są takie pojęcia, jak na przykład: „słuchanie”, „podśluchiwanie”, „nasłuchiwanie”, „przesłuchiwanie”, „przysłuchiwanie się”, „fonosfera”, „audiosfera”, „sonosfera”, „brzmienie”, „rytm”, „szum”, „trzask”, „cisza”, „hałas”, „zgiełk”, „szept”, „krzyk”, „odgłos”, „echo”, „dźwięk”, „muzyka”, „sztuka dźwięku”, „audialność”, „audiowizualność”, „audytywność”, „audytorium”, „rozstrojenie”, „nastrojenie”, „przesterowanie”, „nagrywanie”, „nośnik dźwięku”, „głośno”, „cicho”, „pejzaż dźwiękowy”, „pejzaż akustyczny”?



Rysunek 4 Alfabet z polskimi znakami

Kontekst trzeci: ekologia akustyczna

Pojęcia pejzażu dźwiękowego czy też akustycznego otwierają kontekst pojęć na kolejny obszar problemowy. Niewystarczalność pojęć do opisu szeregu zróżnicowanych doznań akustycznych obecnych zarówno w kontekście przyrodniczym jak i kulturowym, choć współcześnie coraz trudniej jest oddzielić od siebie te dwie przestrzenie, stały się jednym z powodów, dla których R. Murray Schafer i jego współpracownicy postulowali już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku osobny przedmiot przyrodniczo-techno-kulturowych badań. Ekologia akustyczna stawiała sobie za cel zrewidowanie pojęć używanych do opisu różnych środowisk dźwiękowych, ich ochronę oraz uznanie dźwięku za ważny fenomen kulturotwórczy, zarówno na poziomie tworzenia obrazów tożsamości społecznej, jak i indywidualnej. Ważnym aspektem tak zarysowanej perspektywy były także praktyczne problemy związane z negatywnymi skutkami nadmiernego hałasu w przestrzeniach publicznych oraz regulacja przeobrażeń dokonujących się w



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



uniwersum dźwiękowym pod wpływem nowych rozwiązań urbanizacyjnych, industrialnych czy technologicznych.

W tym kontekście wciąż warto pytać o to, czym jest cisza. A także: dlaczego musimy walczyć z hałasem? Czy można pogodzić troskę o środowisko akustyczne z miłością do „sztuki hałasu”? W jaki sposób opisywać przestrzenie dźwiękowe? Jakie wyzwania stawia przed nami współcześnie pojęcie pejzażu dźwiękowego? Czy współczesny świat wymaga remontu z uwagi na coraz bardziej wzmożone doznania akustyczne? W jakim stopniu rozwój cywilizacji zmienia nasze sposoby słuchania otaczającej rzeczywistości?

Bezpośrednio związane z tymi pytaniami są także pytania dotyczące architektury i jej akustycznego charakteru. Ekologia akustyczna nie może przecież ograniczać się do troski o tzw. środowisko naturalne czy przyrodnicze, ale musi brać pod uwagę inne, kulturowe środowiska, w których na co dzień i od święta żyje człowiek.

A zatem: czy istnieje potrzeba projektowania dźwięku w przestrzeniach publicznych? Czy można pogodzić myślenie muzykologa i architekta? I, idąc dalej tym tropem: Czy planowanie przestrzeni dźwiękowych może przyczynić się do wzrostu zainteresowania danym miejscem? Czy istnieje współcześnie potrzeba „fonoturystyki”? Jakie wartości edukacyjne i kulturotwórcze wiążą się z umiejętnością świadomego rozpoznawania roli i funkcji dźwięku w określonym kontekście kulturowym? W jaki sposób opisywać historyczne, a więc bezpośrednio niedostępne pejzaże dźwiękowe?



Rysunek 5 Przykładowy krajobraz górski

Kontekst czwarty: media, technologie, urządzenia, nośniki.

Kontekst ten rozpięty jest nad wszystkimi wcześniej wskazanymi sferami i przypomina siatkę maskującą, która ze względu na swoją barwę jest w stanie coś przykrywać, ale także, z uwagi na swoją strukturę, złożona jest z rozmaitych oczek (okien) umożliwiających wymianę i interakcję – jak każde medium, które jest zarazem oddzielającą granicą i udostępniającym mostem. Nie da się mówić o dźwięku w kulturze współczesnej bez założenia, że zawsze mamy do czynienia z dźwiękiem w jakiś sposób zapośredniczonym. Medium dla dźwięku stanowi na przykład zarówno zapis nutowy, jak i mikrofon, a także taśma czy sala koncertowa (oraz każda inna przestrzeń). W tej perspektywie muszą zatem pojawić się pytania o sposoby, funkcje oraz sposoby działania rozmaitych zapośredniczeń.

Czym różnią się analogowe i cyfrowe technologie zapośredniczające dźwięk? Czy z mediami analogowymi i cyfrowymi wiążą się odmienne aksjologie? Dlaczego muzyka konkretna jako „muzyka mikrofonowa” uważana była w tradycji za „muzykę

humanistyczną”, a muzyka elektroniczna złożona z dźwięków będących wynikiem technologicznej syntezy bądź generowanych przez rozmaite urządzenia określana była mianem „muzyki dehumanizacyjnej”? Czy za medium zapośredniczające dźwięk można uznać urządzenie, które jest w stanie zarejestrować dźwięk ale nie potrafi go odtworzyć (jak było w przypadku dziewiętnastowiecznego fonografu Léona Scotta)? Jak rozmaite, kolejnie po sobie występujące urządzenia rejestrujące i odtwarzające, a później także transmitujące dźwięk wpływały na całokształt sytuacji estetycznej związanej z muzyką, tzn. na prezentację, wykonywanie i odbiór? Czym różni się nagranie od wykonania? Czy poszczególne nośniki dźwięku (folia cynowa, płyta gramofonowa, taśma magnetofonowa, płyta CD, itd.) można traktować jako immanentne elementy utworu muzycznego? Czy szum własny nośnika jest brany pod uwagę przez kompozytora? Jak na muzykę wpływają zmiany w urządzeniu sal koncertowych, a w szczególności relacje pomiędzy sceną a salą dla słuchaczy?



Rysunek 6 Royal Albert Hall w Londynie - jedna z najbardziej znanych sal koncertowych

Kontekst piąty: antropologia.

Kontekst związany z antropologią problematyzuje szereg zagadnień związanych z możliwościami stosowania urządzeń rejestrujących dźwięk w terenowych badaniach mających na celu poznanie określonej kultury bądź grupy społecznej. Steven Feld postuluje nawet „akusmatologię”, która równolegle do tradycyjnie pojętej epistemologii miałaby kłaść wyraźny nacisk na antropologiczne poznawanie „poprzez dźwięk”, biorąc pod uwagę wszelkie formy dźwiękowej ekspresji jako kulturowe znaki charakterystyczne dla określonej grupy osób. W tym kontekście pojawiają się zarówno problemy związane z dźwięcznością czy muzycznością języka, jak i tematy związane z dźwiękami najbliższego przyrodniczego otoczenia wraz z ich wpływem na ludzkie zachowanie, a także szereg zagadnień związanych aksjologią i semantyką dźwięku. Należy zatem pytać o znaczenia poszczególnych dźwięków w rozmaitych kulturach i o to, jakie role odgrywają one w procesach komunikacyjnych, a także o to,

z jakimi rodzajami tabu wiążą się dźwięki będące naturalną konsekwencją pracy ludzkiego organizmu.

Jakie dźwięki uznajemy za wstydlive w określonych kulturach, a jakie za „straszne” czy „brzydkie”? Jakie restrykcje społeczne w rozmaitych zwyczajach i obrzędach wiążą się z wydawaniem określonych dźwięków? Czy istnieją dźwięki zabronione? W jakim sensie można mówić o tym, że dźwięk głosu człowieka jest ważnym elementem indywidualnej tożsamości? Dlaczego niekiedy dźwięk własnego głosu wprawia nas w zakłopotanie? Skąd bierze się w niektórych kulturach swoisty lęk przed nagrywaniem?



Rysunek 7 Przykładowa kaseta magnetofonowa - jeden z najbardziej popularnych nośników dźwięku w XX wieku

Podsumowanie.

Wskazane powyżej pięćdziesiąt trzy pytania nie wyczerpują rzecz jasna problemów wzniecanych przez poszczególne konteksty. Wciąż należy stawiać pytania nowe. Wciąż należy też stawiać pytania stare w nowych, zmienionych technologicznie i kulturowo warunkach. Ażeby jednak pytania te miały sens, tzn. żeby nie zamykały, nie ograniczały kontekstów, z których wyrastają a raczej otwierały je na nowe problemy i zarysowywały nowe, nieznane dotąd perspektywy, powinniśmy jeszcze zdawać sobie sprawę z dwóch kwestii. Po pierwsze badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej muszą być świadome tego, że zajmują się w równym stopniu dźwiękiem czy też zjawiskami akustycznymi, jak i słyszeniem rozumianym jako specyficzna aktywność percepcyjna. Po drugie zaś, jeśli zajmujemy się słyszeniem, to nie możemy zajmować się nim w izolacji od innych zmysłów. Taka izolacja jest



bowiem nie tylko niekorzystna ale też po prostu niemożliwa do przeprowadzenia. Odnosi się to z resztą także do dźwięku – nie można wyizolować go z całej gamy fenomenów związanych na przykład z obrazem. Albowiem nawet wówczas gdy zamkniemy oczy albo też przewiążemy je czarną opaską, to coś będzie widoczne, choćby jako obrazy mentalne pojawiające się w naszych głowach podczas słuchania muzyki. Badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej powinny zatem przybierać charakter badań transdyscyplinarnych.



Rysunek 8 Przykładowe ucho człowieka

Temat drugi: muzyczne gry z nośnikiem. Artystyczne strategie przekraczania medium.

Wprowadzenie.

Muzyka związana jest z określonym nośnikiem dźwięku w sposób immanentny. By słyszeć oraz odbierać muzykę musimy ją w jakiś sposób przedstawić i



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



zapośredniczyć. Przedstawić, a więc wywieść poza sferę koncepcji, pomysłu – tak, by muzyka mogła być dostępna także dla innych, a nie tylko dla mnie w wewnętrznym przeżyciu; zapośredniczyć, a więc uwikłać w określoną, dostępną dla słuchaczy przestrzeń. Najczęściej formy przedstawiania i zapośredniczania łączą się ze sobą tworząc pewne przestrzenie hybrydyczne. Taką przestrzenią może być zapis nutowy, sala koncertowa, taśma magnetofonowa, płyta CD, twardy dysk komputera, itp. Każda z tych przestrzeni rządzi się innymi prawami, posiada odmienną charakterystykę i wymaga odrębnych umiejętności, a czasami także dodatkowych narzędzi, by słuchacze mogli z niej korzystać w odpowiedni sposób. I wreszcie: każda z tych przestrzeni jest złożonym systemem medialnym, który sprawia, że muzyka brzmi tak, jak brzmi, a także zostaje zakorzeniona w określonym kontekście odbiorczym za sprawą współkonstituujących ją mediów.

W niniejszym artykule chciałbym ograniczyć się do muzyki, która jest zarejestrowana i wprowadzona w obieg społecznych sieci pragmatycznego użycia na materialnym nośniku dźwięku. Wiąże się to z przekonaniem, że estetyczne i aksjologiczne wyznaczniki muzyki są w pewnym stopniu zdeterminowane przez nośnik, na którym zarejestrowana i wydana została muzyka oraz z którym związana jest dwojakiego rodzaju przestrzeń: świadomie wykreowana przez artystę przestrzeń nagrania oraz nie dająca się w pełni przewidzieć, choć posiadająca pewne uniwersalne cechy przestrzeń odtwarzania i słuchania. Pierwsza jest wyznaczona w głównej mierze przez praktyki artystyczne, druga przez praktyki kulturowe, a obydwie także przez określone techniki i technologie.

Branie tych zależności pod uwagę w perspektywie krytyki muzycznej ma już długą i bogatą tradycję. Bez względu na różne sposoby prezentowania problemów wynikających z zależności pomiędzy muzyką i zapośredniczającymi ją nośnikami jedną z bardziej doniosłych konsekwencji takich analiz było postawienie szeregu pytań przekraczających dotychczasowe założenia ontologii muzyki. O ile bowiem tradycja filozoficzna rozważała muzykę przede wszystkim w perspektywie idei, a tradycja muzykologiczna w perspektywie systemów zapisów nutowych, to krytyka zorientowana medialnie zaczęła podkreślać znaczenie technologii zapośredniczających dźwięk, co pozwoliło pytać o wpływ nośników i związanych z nią systemów medialnych na rozumienie muzyki. Dopiero w perspektywie analiz

medialnych sensowne było pytanie o to, czy nagranie jest elementem procesu kompozycyjnego, a także bardziej radykalnie: czy nagranie jest końcem procesu kompozycyjnego? Czy utworem jest tylko to, co nagrane, czy też na przykład to, co jest wynikiem ingerencji w nagrany nośnik? Innymi słowy: jeśli utwór muzyczny i nośnik są ze sobą nierozzerwalnie związane, to czy zmiana drugiego wpływa na zmianę pierwszego? I wreszcie: czy zmiany w obrębie nośnika (również te nieprzewidziane, niezakładane przez autora) powodują zmiany w samym utworze?

Do stawiania takich pytań skłaniały rzecz jasna nie tylko propozycje teoretyczne ale także nowe formy i praktyki artystyczne w obrębie muzyki, które poczynając od działań awangardowych z początku dwudziestego wieku cały czas są radykalizowane. Zanim jednak skupię się na analizie konkretnych przykładów muzycznych, chciałbym przywołać te wątki teoretyczne, które doprowadziły do podkreślenia roli analiz medialnych w kontekście rozważań nad muzyką.



Rysunek 9 Przykładowa klawiatura komputerowa

Zmiany sposobów myślenia o kulturze muzycznej.

Kultura muzyczna rozumiana jako amalgamat zależności wynikających z napięcia pomiędzy tworzeniem, prezentowaniem i słuchaniem przez wiele stuleci zakorzeniona była w myśleniu przedstawiającym ten proces w sposób czterostopniowy, biegnący od pomysłu twórcy (kompozytora) poprzez zapis nutowy oraz instrumentalne wykonanie do odbioru w określonej, zwykle zinstytucjonalizowanej, przestrzeni. Na wynikające z tego założenia konsekwencje po



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



raz pierwszy w sposób dobitny zwrócił uwagę Pierre Schaeffer – inżynier dźwięku i kompozytor, który w latach czterdziestych ubiegłego wieku zaproponował termin „muzyka konkretna” na określenie swojej twórczości. Czym różni się muzyka konkretna od muzyki dotychczasowej, będącej częścią wyżej zarysowanego schematu? Przytoczmy słynne słowa kompozytora w tym kontekście: „Przymiotnik ‘abstrakcyjna’ zastosowany do muzyki tradycyjnej podkreśla, że powstaje ona najpierw w umyśle twórcy, później jest zapisywana, a na koniec realizowana poprzez wykonanie instrumentalne. Muzyka ‘konkretna’ opiera się na elementach istniejących uprzednio, zaczerpniętych z jakiegokolwiek materiału dźwiękowego: szmeru lub dźwięku muzycznego, potem jest komponowana eksperymentalnie za pomocą montażu, będącego wynikiem kolejnych prób, a kompozycja końcowa wynika z tych prób realizowana jest bez potrzeby opierania się na tradycyjnej notacji muzycznej, która w tym przypadku jest zresztą niemożliwa do zastosowania”.

Tak zarysowane idee leżące u podstaw muzyki konkretnej w sposób radykalny przekraczają tradycyjne granice kultury muzycznej, modyfikując każdy z jej dotychczasowych wyznaczników. Po pierwsze zatem, podejście Schaeffera i związana z nim praktyka artystyczna podkreśla, iż wyznaczane wcześniej etapy procesu kompozycyjnego nie są od siebie oderwane, tylko są kształtowane przez cały czas pracy nad utworem. Po drugie zaś mamy do czynienia z nieobecnością procesu związanego z wykonywaniem muzyki, co z kolei wynika z nieobecności zapisu nutowego. Mówiąc wprost: muzyka konkretna nie jest wykonywana, tylko odtwarzana. Ontologiczny fundament muzyki z zapisu nutowego i związanych z nim procesów interpretacyjno – wykonawczych przeniesiony zostaje do sfery nagrania i związanych z nim sposobów odtwarzania, prezentowania.

To właśnie dlatego muzyka konkretna i związane z nią przeobrażenia pozwoliły na podkreślenie roli rozmaitych aspektów nagrywania, realizowania muzyki i związanych z nią technologii, w tym także nośników, na których była wydawana czy też z których była prezentowana podczas „koncertów”. Pierre Schaeffer to bez wątpienia jeden z najważniejszych prekursorów montażu, samplingu czy wykorzystywania niestandardowych źródeł dźwiękowych, możliwości tak chętnie dzisiaj rozwijanych nie tylko w kontekście szeroko pojętej muzyki popularnej. Dla celów niniejszego artykułu najistotniejsze jest jednak to, że muzyka konkretna uświadomiła technologiczne

zdeteminowanie muzyki i zwróciła uwagę na nośnik jako element nierozzerwalnie z muzyką złączony.

Ten swoisty determinizm technologiczny w obrębie muzyki ma też swoje, bardziej ogólne, konsekwencje kulturowe. Chris Cutler – niegdyś perkusista związany z grupą Henry Cow, a od pewnego momentu także wnikliwy komentator i teoretyk muzyki popularnej zauważył, że funkcjonujące w danej kulturze (muzycznej) media wpływają zarówno na sposoby tworzenia muzyki, jak i na sposoby jej słuchania. Cutler wyróżnia trzy takie formy kulturowe.

Pierwsza to muzyczna kultura ludowa, w której tworzenie i wykonywanie muzyki są ze sobą nieuchronnie złączone, gdyż nie ma tutaj jeszcze miejsca na podział pomiędzy kompozytora i wykonawcę. Tworzenie muzyki to zarazem jej wykonywanie, co odbywa się zwykle kooperacyjnie przy obecności danej wspólnoty czy społeczności. Podstawową umiejętnością rozwijaną w tej perspektywie jest słuchanie i naturalne zapamiętywanie, przekazywanych np. z pokolenia na pokolenie form muzycznych. W zasadzie zatem nie mamy tutaj do czynienia nigdy ze skończoną formą utworu, tylko z niekończącym jej rozwijaniem i dostosowywaniem do zmieniających się warunków życiowych i kulturowych.

Druga wyróżniona przez Cutlera kultura to kultura klasyczna (artystyczna), która powstaje w głównej mierze za sprawą możliwości związanych z pojawieniem się zapisu nutowego. Zapis nutowy wytwarza nową formę pamięci – linearną pamięć pisaną (drukowaną) oraz wyznacza granice pomiędzy kompozytorem, wykonawcą i słuchaczem. W tej perspektywie każdy słucha inaczej i każdy uczestniczy de facto w innym kontekście kultury muzycznej, która podlega atomizacji. Co jednak dla Cutlera najistotniejsze, zapis nutowy zakorzenia muzykę w przestrzeni rynku zbytu i rządzących nim ekonomicznych zależnościach. Muzyka staje się towarem. „Oczywiście, kombinacja zapisu nutowego i druku gruntownie zrewolucjonizowała obieg muzyki, tworząc nowy typ przedsiębiorcy muzycznego i ustanawiając prawa własności. Pozwoliło to po raz pierwszy na zastosowanie produkcji masowej w procesie reprodukcji muzyki, przy czym nikt nie słyszał ani jednego dźwięku!”.

Ustanawianie prawa własności i możliwość sprzedaży muzyki to zatem kolejne konsekwencje wyróżnionego miejsca zapisu nutowego w kontekście tradycyjnego



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



myślenia o muzyce, na co wcześniej zwracał już uwagę Schaeffer. I podobnie jak twórca muzyki konkretnej, Cutler zauważa, że najważniejsze przemiany dokonały się pod wpływem możliwości rejestrowania i reprodukowania. Trzeci, wyróżniony przez Cutlera typ kultury związany jest właśnie z nagrywaniem. W tej przestrzeni dokonuje się niejako powrót do podstawowych cech kultury ludowej. Ponownie bowiem mamy do czynienia z możliwościami wspólnego tworzenia (na przykład w studiu nagraniowym), a samo nagrywanie pozwala na kształcenie słuchu raczej, niż umiejętności odczytywania i interpretowania znaków nutowych. „Nagrywanie umożliwia manipulowanie muzyką, zestawianie pojedynczych dźwięków lub gotowych nagrań całych utworów w różnych konfiguracjach – metodą empiryczną, to jest przez słuchanie, a następnie podejmowanie decyzji”.

Podejmowanie decyzji wiąże się w tej perspektywie także z wyborem określonego nośnika dźwięku, na którym nagrania wprowadzone będą w obieg zależności ekonomicznych i staną się częścią rozmaitych sytuacji słuchania muzyki wyznaczonych przez możliwości technologiczne, również te związane z samym nośnikiem. Innymi słowy: w zależności od tego czy muzyka w formie nagrania dotrze do słuchacza jako kaseta magnetofonowa, płyta winylowa, płyta CD czy plik MP3, to projektowana przez odbiorcę sytuacja słuchania wyznaczona będzie przez szereg związanych z danym nośnikiem, niezbędnych do realizacji działań wyznaczonych przez technologię. Zastosowanie określonego nośnika i sprzężonego z nim systemu medialnego ma swoje konsekwencje oczywiście nie tylko dla odbiorcy ale także dla samego muzyka. Lidia Zielińska zauważa w tym kontekście, że „odtworzenie utworu elektroakustycznego w sali koncertowej wymaga adaptacji nagrania do aktualnej akustyki pomieszczenia”. To, trywialne przy pierwszym zetknięciu, sformułowanie przypomina jednak, że mówiąc o muzyce musimy brać pod uwagę wszelkie niuanse związane ze sposobami jej zapośredniczenia i prezentacji. Sytuacja ta ma swoje odzwierciedlenie także w kontekście „zwyczajowego” słuchania muzyki przez odbiorcę np. w warunkach domowych. Nośnik i połączona z nim technologia odtwarzania wyznacza określone sposoby słuchania.

Oczywiście nie tylko nośnik jest w tym kontekście elementem determinującym sposoby słuchania. Ale już sam fakt dostrzeżenia i podkreślania wagi zależności wynikających ze złożonego, technologicznego zapośredniczenia muzyki pozwalała na

odejście od uniwersalistycznego i autotelicznego traktowania muzyki do analiz skupionych na różnorodnych, kulturowo uwikłanych sposobach tworzenia i słuchania. Doniosłość tego przejścia można wyraźnie zaobserwować przywołując tradycję Adornowskiego myślenia o muzyce i jej późniejszą krytykę dokonaną przez Stockfelta. O ile bowiem Adorno był jeszcze przekonany co do tego, że istnieje pewien dający się określić sposób odpowiedniego, krytycznego, eksperckiego sposobu słuchania muzyki gwarantujący jej autoteliczność, to już Stockfelt przekonywał, że funkcjonują rozmaite, uzależnione od kontekstu sposoby słuchania, które zaprzeczają istnieniu jednorodnej i stałej natury dzieła muzycznego. Podczas gdy Adorno mówił o „regresji słuchania”, o tym, że „współczesne słuchanie jest słuchaniem ludzi dotkniętych regresją, utrzymywanych na poziomie infantylnym”, Stockfelt podkreślał, iż „codzienne słuchanie jest zwykle silniej zdeterminowane sytuacją, w której trafiamy na daną muzykę, niż samą muzyką bądź pierwotną sytuacją kulturową słuchacza”.

Wyznaczona przez Stockfelta problematyka „sytuacji, w której natrafiamy na daną muzykę” komplikuje się wraz z rozwojem technologii zapośredniczającej i odtwarzającej dźwięk. O ile bowiem niegdyś sytuacje słuchania ograniczone były do zaledwie kilku, zwykle zinstytucjonalizowanych, przestrzeni, to w kontekście powszechnie dostępnych, tanich i zminiaturyzowanych mediów współczesnych ilość takich przestrzeni jest w zasadzie nieograniczona. Słuchać muzykę możemy dzisiaj wszędzie, a niekiedy na jej słuchanie jesteśmy skazani, co podkreślane jest głównie w ramach rozmaitych analiz socjologicznych. John Urry zauważa, że „od niedawna w społeczeństwach zachodnich – podobnie jak w przypadku powonienia – można zauważyć pewne ożywienie kultury akustycznej. Znajduje to swój wyraz we wszechobecności muzyki ‘supermarketowej’ – musak, głośników, wielkich przenośnych radiomagnetofonów – getto-blasters, dzwonekó telefonicznych, odgłosów ruchu ulicznego, muzyki w oczekiwaniu na rozmowę telefoniczną, telefonów komórkowych, hałaśliwych łodzi motorowych, walkmanów, sekslinii itd.”. Na multiplikowanie i dowolne ustanawianie sytuacji słuchania muzyki największy wpływ miały, rzecz jasna, urządzenia mobile, takie jak walkmany i telefony komórkowe, a także odtwarzacze plików MP3. Urry zaznacza, że „walkman Sony jest wręcz ikoną tego ponowoczesnego dźwiękoobrazu. Walkman, ów przekaznik

akustyczny, osobiście wybrany i słuchany, nosi się jako część niezwykle mobilnego ludzkiego ciała, zdolną stworzyć w miejscu publicznym prywatną przestrzeń dźwięku”

Tak wyznaczona tradycja myślenia – idąca od Schaeffera podkreślającego wagę przemian technologicznych w kontekście procesu komponowania, przez Cutlera ukazującego szersze modyfikacje technokulturowe wynikające z medialnie zapośredniczonej muzyki, po analizy Stockfelta i Urry’ego uwypuklające rolę i możliwości sytuacji i sposobów słuchania – pozwala na zaakcentowanie roli i znaczenia nośników dźwięku. Powtórzmy: nośników i związanych z nimi urządzeń, które stanowią każdorazowo odrębny system medialnych zapośredniczeń oraz związany z nim system kulturowych form pragmatycznego użycia. Aby przedstawić ten problem przez pryzmat odpowiednich realizacji artystycznych chciałbym odwołać się do przykładów, które próbując przekroczyć ograniczenia związane z danym nośnikiem jednocześnie czynią z niego część swej artystycznej gry.



Rysunek 10 Płyta winylowa - jedyny nośnik dźwięku, który powstał w XIX wieku i wciąż jest wykorzystywany

Artystyczne strategie przekraczania medium.

Historia muzyki obfituje w przykłady takich realizacji artystycznych, które zwracały uwagę na materialne podłoże nośnika dźwięku wyrażając jednocześnie niezgodę na wynikające z tego faktu ograniczenia, a z drugiej strony wykorzystując je w celu stworzenia nowych form. Cięcie i ponowne sklejanie taśmy przez kompozytorów



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



muzyki konkretnej i elektronicznej, nacinanie rowków płyty gramofonowej czy nakłuwanie płyt CD to praktyki, które na stałe już wpisały się historię awangardy artystycznej, a nazwiska takich artystów jak John Cage, Pierre Schaeffer, Christian Marclay czy Yasunao Tone wciąż stanowią inspirację dla artystów młodszych generacji.

Pierwszym przykładem, na który chciałbym zwrócić uwagę jest praca *Record Without a Cover* (1985) Christiana Marclaya. Realizacje Marclaya wyrastają bezpośrednio z tradycji neoawangardy drugiej połowy XX wieku oraz wpisują się w nurt działań intermedialnych na polu sztuki. W swych pracach artysta często poddaje w wątpliwość istnienie wyraźnych granic oddzielających poszczególne gatunki w obrębie sztuki współczesnej, a jego głównym przedmiotem zainteresowania jest dźwięk oraz jego relacje z obrazem. *Record Without a Cover* to swoista gra z płytą winylową oraz przynależącymi do niej kulturowymi sposobami użycia i wynikającymi z nich sposobami słuchania. Tytuł pracy bezpośrednio odnosi się do formy realizacji: to płyta bez okładki. Wydana i przeznaczona do dystrybucji bez zabezpieczającego opakowania narażona zostaje na uszkodzenia, które niszczą płytę i wpływają na znaczne obniżenie jakości odtwarzanych nagrań. W skrajnych przypadkach stan płyty docierającej do odbiorcy w ogóle nie pozwalał na jej odtworzenie bądź narażał na usterki główne urządzenie odtwarzające – gramofon, a przede wszystkim czułą, przytwierdzoną do ramienia igłę.

Zabieg ten, zdaniem artysty, miał wywołać dyskusję nad statusem płyt winylowych we współczesnej kulturze. Zdaniem Marclaya jest to nośnik często fetyszyzowany, związany z rozbudowanym systemem swoistych obrzędów wyznaczonych przez praktyki charakteryzujące się przesadną dbałością. Płyty winylowe obdarzane są niekiedy tak wielką uwagą, że materia nośnika i sprzężonych z nim urządzeń przysłaniają walory związane z samą muzyką. Z podobnych powodów na płycie znajduje się między innymi nagranie złożone wyłącznie z dźwięków charakterystycznych dla samej płyty winylowej – szumów i trzasków, które nadmiernie wyeksponowane stają się krzywym zwierciadłem oczekiwanych w normalnych sytuacjach walorów brzmieniowych związanych z tym nośnikiem. Brak okładki to jednak nie tylko sposób na zwrócenie uwagi na materialność nośnika. To także pozbawienie płyty jej elementu wizualnego. Często sięgamy po płytę winylową



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



po części ze względu na okładkę, która dostarcza dodatkowych wartości estetycznych będąc przestrzenią umożliwiającą należyte docenienie graficznej części wydawnictwa. Praca Marclaya jest zatem próbą odcięcia płyty od jej sfery wizualnej, charakterystycznej dla rynkowych strategii marketingowych związanych z przemysłem muzycznym.

Record Without a Cover to płyta o płycie, która ukazana zostaje w swej podstawowej, nieuzbrojonej postaci jako delikatna materia narażona na zużycie w równym stopniu co słuchacz. Ponadto, jeśli przyjmiemy, że nie ma żadnej innej wersji nagrań zawartych na płycie poza tymi umieszczonymi na pozbawionych okładki egzemplarzach przeznaczonych do dystrybucji, to mamy do czynienia z dziełem muzycznym nierozzerwalnie złączonym z nośnikiem, uzależnionym od jego materialnej kondycji. Dziełem zmultiplikowanym, niejednorodnym, zmiennym i posiadającym swój materialny kres. Odpowiedź na pytanie: jak brzmią utwory zawarte na płycie jest w tym przypadku uzależniona od konkretnej, zawsze innej, sytuacji słuchania.

Innym przykładem twórczości muzycznej podkreślającej wagę nośnika jest działalność japońskiego artysty Yasunao Tone. Zarówno solowe jak i zespołowe dokonania Tone często związane są z przekształcaniem czy też preparowaniem nośników dźwięku i sprzężonych z nimi urządzeń w celu uzyskania nowych, interesujących brzmień i źródeł dźwięku. W kontekście wyznaczonej w tym artykule problematyki warto zwrócić uwagę zwłaszcza na płytę Solo for Wounded CD (1997) wydaną przez powstałą z inicjatywy Johna Zorna wytwórnię Tzadik. To swoista „muzyka usterek” powstała poprzez użycie struktur dźwiękowych będących efektem wadliwie odtwarzanych płyt CD z różnymi nagraniami. Strategia twórcza artysty polegała w tym przypadku na takim przygotowaniu płyty CD (poprzez nakłuwanie, przyklejanie kawałków taśmy samoprzylepnej czy nakładanie farby), by laser odtwarzacza był w stanie odtworzyć wynikające z tego zakłócenia. Następnie efekty te nagrywane były na nowy nośnik i w konsekwencji stawały się elementami przygotowywanej kompozycji. Ingerencja w strukturę nośnika jakim jest płyta CD oznacza jednocześnie modyfikację kodu, w jakim zaprogramowane zostały zawarte na płycie dane. „Płyta CD składa się z serii próbek. (...) Jeden bajt zawiera szesnaście bitów informacji. Jeśli zatem zablokuję jeden lub dwa bity, informacja



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



będzie dalej istniała – jeden bajt informacji – ale zmienia się liczby, a zatem ona również ulegnie całkowitej zmianie. Na tym polega pomysł” – zauważa artysta. W tym świetle działalność Yasunao Tone odczytana być może także jako swoisty sprzeciw wobec zaprogramowanym, standardowym sposobom użycia danego medium. Przecistawiając się temu „telosowi” danej technologii artysta podkreśla wagę twórczego potencjału do przekraczania granic narzucanych przez producentów sprzętu związanego z odtwarzaniem muzyki. W szerszej perspektywie jest to także sprzeciw wobec biernemu odbiorowi w odpowiedni sposób zaprogramowanych informacji stanowiących podwaliny współczesnej kultury popularnej.

Trzecim przykładem, na który chciałbym zwrócić uwagę jest *Seven Nights* hiszpańskiego artysty Francisco Lópeza. To zestaw siedmiu utworów wydanych na karcie mikro SD. Każdy z utworów trwa dokładnie osiem godzin i może być odbierany jako swoista „ścieżka dźwiękowa” do naszych czynności wykonywanych zwykle nocą. W tym przypadku artysta problematyzuje nośnik, którzy zwykle nie jest wykorzystywany do celów wydawniczych związanych z muzyką. Choć przecież często na tego rodzaju nośnikach zapisujemy muzykę, z której korzystamy za pośrednictwem przenośnych komputerów czy telefonów komórkowych. López natomiast wykorzystuje kartę mikro SD w sposób przewrotny, wykorzystując ten, zwykle traktowany jako pomocniczy, nośnik jako przestrzeń wydawniczą dla swoich eksperymentalnych utworów. W tym przypadku istotne jest również to, że przygotowane przez artystę utwory są zrealizowane bardzo cicho, często na granicy słyszalności. Na pliku tekstowym zawartym na karcie znajduje się informacja sugerująca, że muzyka ta nie będzie słyszalna przez wykorzystanie standardowego wyposażenia komputera czy telefonu – głośników o małej mocy bądź słuchawek. By odebrać zawartą na karcie muzykę musimy skorzystać z dodatkowego sprzętu. Tym samym artysta stawia pytania o jakość mobilnego sprzętu odtwarzającego muzykę, z którego coraz częściej korzystamy na co dzień, a także wprowadza w obieg rynkowych zależności obiekt, który wymyka się standardom zwykle stosowanym w kontekście nagrań dźwiękowych.



Rysunek 11 Płyta CD

Zakończenie.

Wskazane powyżej przykłady to, rzecz jasna, realizacje skrajne, w graniczny sposób ukazujące pewne związane ze współczesnymi przeobrażeniami technologicznymi możliwości. Ich konceptualny charakter ma za zadanie zwrócić uwagę odbiorcy na to, jak traktowana jest przez niego muzyka, która zawsze jest związana z określonym nośnikiem i systemu urządzeń niezbędnych do jego odtworzenia. Tego rodzaju realizacje pozwalają dostrzec wagę następujących pytań: dlaczego sięgamy po muzykę na takich, a nie innych nośnikach? Czy nośnik, na którym publikowane zostają nagrania ma wpływ na nasze podejście do słuchanej muzyki. Jakie znaczenie mają, dokonywane niekiedy przez artystów, decyzje o wydaniu ich muzyki wyłącznie na jakimś jednym, wybranym nośniku? A także: jaki wpływ na nasze postrzeganie muzyki mają technologie zapośredniczające muzykę? Na ile, jako słuchacze, jesteśmy świadomi tych wielorakich zależności? Współczesna muzyka oraz związane z nią praktyki wydawnicze coraz częściej skłaniają nas do przemyślenia tego rodzaju kwestii.

Temat trzeci: ekologia akustyczna.

Teoria, praktyka, sztuka.

Francisco Lopez napisał, że „śpiew ptaka, który słyszymy w lesie, jest w tej samej mierze wynikiem działania drzew i poszycia lasu, co samego ptaka”.



Rysunek 12 Modraszka

Spostrzeżenie hiszpańskiego artysty dźwięku Francisco Lópeza, choć na pozór trywialne, przypomina o złożonym i interaktywnym charakterze każdego środowiska akustycznego. Każdy słyszany przez nas dźwięk, poza tym, że jest określonym, mierzalnym zjawiskiem fizycznym, jest także wynikiem rozmaitych zależności pomiędzy innymi dźwiękami występującymi w tej samej przestrzeni, a także innymi, nie akustycznymi elementami danego środowiska oraz, co równie istotne, określonego sposobu słuchania. Położenie geograficzne, usytuowanie w przestrzeni, rodzaj materii oraz nastawienie słuchającego podmiotu wyznaczają skomplikowaną sieć powiązań budującą oryginalną sytuację słuchania.

Znaczna część takich doświadczeń nie jest przedmiotem naszych świadomych analiz. Kiedy na przykład pokonujemy przestrzeń miejską od miejsca zamieszkania



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



do miejsca aktywności zawodowych nasz słuch zorientowany jest na postrzeganie przede wszystkim tych sygnałów, które będą pomocne w bezpiecznym dotarciu do celu. Kiedy słuchamy drugiej osoby jesteśmy nastawieni na to, by odebrać jak największą ilość znaczących dźwięków mowy, by zainicjować proces interpersonalnej komunikacji. W takich sytuacjach istotna jest umiejętność kierowania uwagi słuchowej na określone źródła dźwięku przy jednoczesnym pomijaniu bodźców, które traktujemy jako konieczne, choć niekiedy zakłócające pożądaną proces odbioru, tło. Pożądane i oczekiwane sposoby słuchania zakorzenione w dynamicznej codzienności ulegają jednak niekiedy mniej lub bardziej radykalnym przemianom. Na przykład wówczas, gdy tło, niezależnie od nas, przebija się na pierwszy plan. Kiedy wzmożone odgłosy ruchu ulicznego utrudniają czy uniemożliwiają rozmowę z drugim człowiekiem. Albo wtedy, gdy przestajemy słuchać „pragmatycznie” i zaczynamy słuchać „estetycznie”. Kiedy w mowie drugiego człowieka lub w odgłosach miasta chcemy dosłuchać się prozodii, rytmu czy melodii. Czy wreszcie wtedy, gdy ze słuchawkami na uszach podłączonymi do przenośnego odtwarzacza narzucamy przemierzanej przestrzeni nie związaną z nią bezpośrednią tkankę dźwiękową.



Rysunek 13 Zabudowania Nowego Jorku – jeden z przykładów zatłoczonych krajobrazów miejskich

To właśnie często w sytuacjach zmieniających codzienne, nawykowe sposoby słuchania zaczynamy dostrzegać wieloaspektowość środowiska pod względem akustycznym. Zaczynamy słyszeć niuanse, które wcześniej umykały naszej uwadze. Zaczynamy także zdawać sobie sprawę z niejednorodnego charakteru samego procesu słuchania, które do tej pory traktowaliśmy jako jednolite i przewidywalne. Wówczas też może zbudzić się w nas niezgoda na charakter środowiska akustycznego, w którym przebywamy. Powody tej niezgody mogą być różne. To nie tylko hałas, który najczęściej traktujemy jako największą niedogodność. Niektóre miejsca naszych publicznych czy prywatnych aktywności nie mogą być zbyt ciche, w innych przeszkadzać nam mogą dźwięki sąsiadów żyjących za ścianą, w jeszcze innych chcielibyśmy uniknąć rozprzestrzeniania intymnych dźwięków wydawanych przez nasze ciała. Cechą wspólną większości oczekiwań związanych ze stanem akustycznym określonych przestrzeni czy środowisk jest natomiast to, że zwykle pojawiają się one zbyt późno. Chęć zmiany i niezadowolenie pojawiają się wówczas, gdy dana przestrzeń została już w jakiś sposób uformowana. Rzadko zadajemy sobie trud, by w projektowaniu rozmaitych przestrzeni naszych aktywności wziąć pod uwagę akustykę. Choć może, co postaram się zasygnalizować w niniejszym artykule, trud ten podejmujemy jednak coraz częściej.

Jednym z najbardziej zaangażowanych działaczy na rzecz projektowania środowisk akustycznych i zwiększania świadomości związanej z uważnym słuchaniem jest z pewnością kanadyjski kompozytor i pedagog Raymond Murray Schafer, który w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku zainicjował ruch ekologii akustycznej (Acoustic Ecology) oraz związany z nim ogólnosiwiatowy projekt pejzażu dźwiękowego (World Soundscape Project). Najbardziej znanym zbiorem podstawowych założeń i obszarów zainteresowań Schafera jest książka „The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World”, która stała się na wiele lat wyznacznikiem działań podejmowanych przez wielu różnych badaczy i artystów z całego świata. Rozważania Schafera zaowocowały między innymi szeregiem nowych pojęć, które przyczyniły się nie tylko do spopularyzowania zamierzeń ekologii akustycznej ale także do stworzenia języka, który byłby w stanie zmierzyć się z opisem niestałych w swym charakterze środowisk akustycznych i związanych z nimi efemerycznych sposobów słuchania. Takie pojęcia jak pejzaż



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

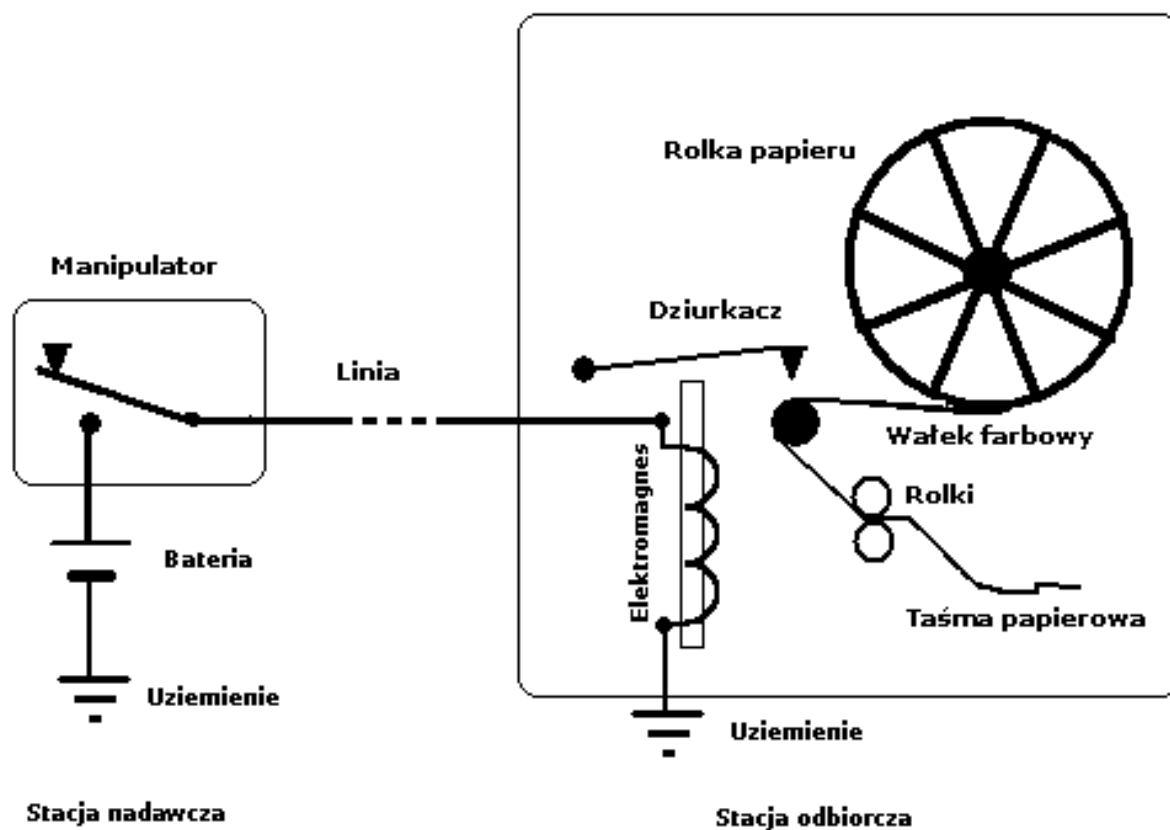
Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



dźwiękowy (soundscape) czy schizofonia (shisophonia) oraz sprzężone z nimi praktyki spaceru dźwiękowego (soundwalk) czy dogłębnego słuchania (deep listening), a także nagrania terenowe (field recording) i wykorzystywanie ich w celu tworzenia map dźwiękowych (sound maps) bezpośrednio bądź pośrednio związane z analizami Schafera zakorzeniły się już na stałe w dyskursie humanistycznym, a także stały się częścią praktyk kulturowych i artystycznych. I choć główna książka kanadyjskiego badacza do dzisiaj nie doczekała się w całości tłumaczenia na język polski, to recepcja jego poglądów podlega coraz bardziej dynamicznemu rozwojowi także w Polsce.

Jedną z konsekwencji badań prowadzonych przez Schafera było postawienie wyraźnej diagnozy związanej ze stanem współczesnych pejzaży dźwiękowych: większość z nich wymaga remontu. Większość naszych aktywności podejmujemy bowiem w „zatłoczonych” pejzażach „lo-fi”, w których wielopasmowy szum przesłania pojedyncze, wyraźne sygnały dźwiękowe utrudniając, a w skrajnych przypadkach uniemożliwiając, komunikowanie za pośrednictwem dźwięku. Istnieją rzecz jasna także pejzaże o odmiennej charakterystyce. W terminologii Schafera to pejzaże „hi-fi”, w których zauważalne są dźwięki charakterystyczne, znaczące dla konstruowania wyobrażeń o danym miejscu (soundmarks) pojawiające się w dopełniającym, a nie wykluczającym, tle dźwiękowym (keynote sounds) i skłaniające do dźwiękowej aktywności. Obydwa typy pejzaży dźwiękowych nie są jednak najczęściej efektem przemysłanych działań lecz wynikiem przypadkowych przekształceń dokonywanych nieświadomie przez człowieka w określonych środowiskach. Dokonany przez Schafera przegląd nowych urządzeń wprowadzanych w przestrzeń życia publicznego, a następnie także prywatnego w czasach dziewiętnastowiecznej „elektrycznej rewolucji” pokazuje, że dokonujące się wówczas postępowe procesy cywilizacyjne odbywały się bez namysłu nad akustycznym wymiarem tych przemian. Takie urządzenia jak telegraf Morse’a (1838), dynamo Siemens’a (1856) czy alternator Tesli (1887) są dla Schafera zwiastunami radykalnych, nieuświadomianych przeobrażeń naszego otoczenia dźwiękowego oraz związanego z nim audytywnego doświadczenia, które współcześnie przybiera postać schizofonii oznaczającej rozłam pomiędzy dźwiękiem a jego oryginalnym kontekstem. Zreinterpretowana pod względem akustycznym historia techniki pokazuje zatem, że każde nowe urządzenie

wprowadzane do powszechnego użytku przyczynia się znacząco do zmiany określonych środowisk dźwiękowych. W związku z tym ekologiczne myślenie o dźwięku powinno kłaść nacisk na bardziej świadome planowanie w tym zakresie.



Rysunek 14 Schemat techniczny telegrafu - jednego z pierwszych mediów umożliwiających przekazywanie informacji na duże odległości

W myśl ustaleń Schafera, a także jego współpracowników i kontynuatorów, należy więc zadbać o zwiększenie świadomości ekologicznej w kontekście naszych rozmaitych doświadczeń audytywnych związanych z dźwiękiem. W tak zarysowanej perspektywie na pierwszy plan wysuwają się trzy zakresy działań, które można traktować jako swoistą oręż w walce o przywrócenie należytej troski zamieszkwanym przez nas środowiskom dźwiękowym.

Zakres pierwszy związany jest z teoretycznymi pracami badawczymi, których celem miałyby być wypracowanie odpowiedniego języka pozwalającego w konsekwencji na zastosowanie określonych metodologii w badaniach nad opisem i analizą pejzaży dźwiękowych. W tym kontekście równie przydatne okazać się mogą prace



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



rekonstruujące wybrane historyczne, a także kulturowe pejzaże dźwiękowe, jak i opisy pejzaży współczesnych. Opisując wspomnienia, rekonstruując przeszłość czy przysłuchując się uważnie naszej codzienności dźwiękowej możemy doprowadzić do zwiększenia świadomości językowej związanej z naszymi różnymi sposobami słuchania i aktywnościami, w których znaczącą rolę odgrywa dźwięk.

Po drugie, myślenie przez pryzmat ekologii akustycznej, mogłoby się wiązać z propagowaniem pewnych praktyk edukacyjnych i kulturowych, które zakorzenione w funkcjonowaniu określonych instytucji byłyby traktowane jako analogiczne do działań w zakresie szeroko pojętej edukacji wizualnej. Spacerowanie dźwiękowe, nagrywanie i słuchanie wybranych środowisk, określanie stanów emocjonalnych związanych ze słuchaniem czy wyznaczanie roli doświadczeń audytywnych w całości naszych doświadczeń zmysłowych pozwoliłoby na zwiększoną świadomość estetyczną w zakresie przeżywania dźwięku nie tylko w kontekście doznań związanych z muzyką.

Po trzecie wreszcie chodziłoby o aktywizację praktyk artystycznych, dla których punktem wyjścia mogłyby się stać nagrania terenowe. Nagrania takie z jednej strony posiadają walory dokumentacyjne, a z drugiej stają się początkiem eksperymentów z nowymi formami muzycznymi, dla których „dźwięki środowiskowe” spełniają znaczącą rolę. Artystyczne nagrania terenowe wiążą się także ze swoistymi „lekcjami słuchania” określonych pejzaży dźwiękowych uwrażliwiając na ich estetyczne zróżnicowanie, a także mogą stanowić przyczynek do tworzenia map dźwiękowych, których analiza mogłaby przyczynić się do wprowadzenia określonych zmian w kontekście planowania i projektowania nowych środowisk dźwiękowych.

Wszystkie wskazane obszary i związane z nimi formy aktywności łącznie miałyby się przyczynić do wyodrębnienia i wspierania działań, które Schafer określał mianem projektowania akustycznego (acoustic design) rozumianego jako zespół działań interdyscyplinarnych wymagających współpracy naukowców, socjologów i artystów (zwłaszcza muzyków) w celu wskazania tych estetycznych wartości środowisk akustycznych, które przyczyniłyby się do poprawy ich jakości. Działania te, podkreślimy, miałyby zostać zakorzenione w funkcjonowaniu instytucjonalnym, które na poziomie merytorycznym i ekonomicznym byłyby pomocne w realizowaniu stawianych celów, a także przyczyniałyby się do wzmacniania poczucia społecznego

zapotrzebowania na tego rodzaju projekty czy po prostu popularyzowania wiedzy na temat świadomego słuchania i planowania przestrzeni dźwiękowych.

Rozwinięcie tematu ze wskazaniem wybranych przykładów realizacji artystycznych.

Zadanie, jakie postawiłem sobie w związku z naszkicowanymi powyżej sferami wiąże się z prześledzeniem wyróżnionych przez Schafera zakresów działań w polskiej przestrzeni projektów instytucjonalnych, które można by uznać za działania realizujące postulaty ekologii akustycznej. Wiąże się to z próbą odpowiedzi na pytanie w jakim stopniu, rozwijane od połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku idee ekologii akustycznej, realizowane są na gruncie polskim. O ile bowiem nie ma wątpliwości co do regularnych działań w tym zakresie na gruncie kanadyjskim, amerykańskim czy angielskim, to perspektywa polska wydaje się dopiero tworzona. Co prawda już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku niektórzy polscy badacze zainteresowali się działaniami Schafera i przyczynili się do niejkiej popularyzacji jego myślenia, to jednak dopiero w dwudziestym pierwszym wieku daje się zauważyć wzmożone działania w zakresie przenoszenia rozważań kanadyjskiego badacza na grunt praktyk edukacyjnych i artystycznych. I właśnie na takie działania edukacyjno – artystyczne będące udziałem polskich artystów chciałbym zwrócić uwagę.

Jedną z realizacji, która łączy w sobie praktyki artystyczne z namysłem nad rolą i sposobami funkcjonowania pejzaży dźwiękowych oraz próbuje przenieść te działania na grunt edukacyjny jest, zainicjowany w 2005 roku przez Krzysztofa Topolskiego i Daniła Akimowa, projekt „Audio – Tourism”. Działania podjęte w tych ramach były częścią szerszego projektu „Bałtycki Korytarz” – międzynarodowego projektu badawczo – artystycznego zajmującego się historyczną i kulturową spuścizną Prus Wschodnich. Instytucjami, które wspierały realizację projektu były Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku oraz Narodowe Centrum Sztuki Współczesnej w Kaliningradzie. Jednym z efektów natomiast wydawnictwo muzyczne prezentujące prace siedmiu artystów reprezentujących Gdańsk oraz Kaliningrad. Zawarte na płycie CD utwory są efektem warsztatów muzycznych oraz wspólnych improwizacji i koncertów zorganizowanych w Gdańsku i Kaliningradzie, a ich istotny komponent stanowią dźwięki miast nagrane przez uczestników i wykorzystywane w działaniach muzycznych.

Założenia stojące u podstaw całego projektu, a także doświadczenia nabyte przez uczestników nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że głównym celem było nagranie, zanalizowanie, a następnie zreinterpretowanie pejzaży dźwiękowych wybranych miast. Kontekst muzyczny wprowadzony został jako artystyczne dopełnienie spacerów słuchowych połączonych z praktyką nagrań terenowych, a całość skupiała się wokół pojęcia „audio-turystyki”. Termin ten, bliski zarówno tradycyjnym praktykom etnologicznym, jak i współczesnym formom podróżowania z nieodłącznymi urządzeniami mobilnymi rejestrującymi obraz i dźwięk przypomina o potrzebie multizmysłowego doświadczania i rejestrowania świata. W kontekście samego słuchania i nagrywania natomiast dochodzi do odkrywania pewnej uniwersalnej charakterystyki, wydawać by się mogło, bardzo różnych pejzaży dźwiękowych. Jeden z pomysłodawców projektu, Danił Akimow zauważa, że „każda forma turystyki wiąże się z geografią. Audio-turystyka, jak wskazuje doświadczenie, nie jest tu wyjątkiem. Jeden z najważniejszych celów projektu „Audio-tourism”, którym było zbadanie krajobrazów dźwiękowych dwóch miast, Gdańska i Kaliningradu, przekonał mnie, że portrety dźwiękowe obu miast europejskich są identyczne (z nieznacznymi różnicami)”. Ta uderzająca konstatacja przy pierwszym zetknięciu może budzić sprzeciw. Wszak wydaje się, że nie można mówić o dwóch identycznych miastach, bez względu na to, jaki kontekst ich funkcjonowania bralibyśmy pod uwagę. Z pewnością też użyte przez artystę sformułowanie wydaje się zbyt jednoznaczne, ale też, paradoksalnie, odsłania pewną istotną cechę współczesnych przeobrażeń miejskiej audiosfery, która, podobnie jak inne sfery, podlega homogenizacji i globalizacji. Problem ten jest także obecny w tradycyjnych rozważaniach z zakresu ekologii akustycznej. Przemiany cywilizacyjne współtworzące obrazy europejskich miast od końca XIX wieku podyktowane były podobnymi celami przemysłowego i urbanizacyjnego rozwoju, co zaowocowało ujednoliconymi do pewnego stopnia pejzażami dźwiękowymi. Działania podejmowane przez Schafera i jego współpracowników miały między innymi uczulać na ten aspekt i prowadzić do praktyk, które nacechowane byłyby troską o wyodrębnianie i zachowanie niepowtarzalnych, charakterystycznych dla danego miejsca pejzaży dźwiękowych. Ażeby jednak zwrócić uwagę na różnice, należy najpierw rozpoznać narzucające się podobieństwa, które za sprawą między innymi nagrań terenowych mogą się stać przedmiotem pogłębionych doświadczeń i analiz.

W tym sensie projekt „Audio – Tourism” można traktować, poza kontekstem muzycznym przedsięwzięcia, jako namowę do upowszechnienia rozmaitych form audio-turystyki, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla stereotypowych form podróżowania nastawionych na kontemplację wzrokocentryczną.



Rysunek 15 Charakterystyczny fragment Gdańska - krajobraz pełen bodźców wizualnych, ale także dźwiękowych

Projekty artystyczne mające na celu przedstawienie wybranych miejsc pod kątem akustycznym przybierają często kształt swobodnego planu podróży. Znaczenie takiej podróży uzależnione jest od wyboru określonych miejsc, które przybierają formę swobodnego szlaku mającego na celu opowiedzenie pewnej historii bądź zwrócenie uwagi na pewne kulturowe czy społeczne problemy. Jednym z takich projektów jest cykl prezentowanych na płytach CD nagrań terenowych zrealizowanych przez Michała Turowskiego, który część swych nagrań wydał pod pseudonimem Bolesław Wawrzyn. Pierwsza odsłona cyklu prezentuje nagrania pochodzące z wybranych miejsc zagłady lub cmentarzy wojennych upamiętniających ludność cywilną oraz żołnierzy poległych podczas II Wojny Światowej. Wśród wybranych miejsc znajdują



Fundusze
Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



się: Mogiła Ofiar Hitleryzmu w Miłoszycach, Niemiecki Cmentarz Wojenny w Nadolicach Wielkich, Cmentarz Żołnierzy Włoskich we Wrocławiu, Cmentarz jeńców Radzieckich w Łambinowicach, Hujowa Górka w Krakowie, Miejsce Egzekucji Ludności Cywilnej w Torzeńcu oraz Pomnik Pamięci Ofiar Pacyfikacji w Wyszanowie. Wybór miejsc narzuca słuchaczowi określoną historię, a jednocześnie skłania do przemyślenia usytuowania tego rodzaju historycznych pomników pod względem obecnej tam akustyki i zestawu zastanych dźwięków. Artysta wspomina: „pięć lat temu byłem pierwszy raz w Auschwitz. I miałem wrażenie, że tam nawet powietrze jest jakieś inne. Stałem i słuchałem tej ciszy. Innej. Duszącej. Takie miejsca są jednak trudne do nagrywania. Bo tłumy ludzi. Skupiłem się więc na miejscach egzekucji, o których zapomniano. Krakowska Hujowa Górka – to od nazwiska esesmana, pod którego dowództwem wymordowano kilka tysięcy osób. Teraz tam jest krzyż, a wokół niego park. Ludzie z dziećkami chodzą, nie bardzo nawet mając świadomość, że pod spodem są groby. Nagrałem ponad 20 takich miejsc. Biologicznie one oczywiście nie różnią się niczym od zwykłej łąki, ale jak wiesz, co się tam wydarzyło, to jednak inaczej tego słuchasz. Tu po prostu chodzi o skupienie. Atmosferę. Niepokój”. Realizacja Michała Turowskiego jest przykładem praktyki uważnego słuchania poprzez nagrywanie, której rezultat problematyzuje kwestię znaczeń nadawanych dźwiękom w zależności od kontekstu, w którym są one odbierane. Tym samym przyczynia się do wzmocnienia naszej uwagi słuchowej oraz pozwala dostrzec relatywność znaczeń przydawanych dźwiękom w rozmaitych sytuacjach, a także może stanowić punkt wyjścia do dyskusji nad wyznaczaniem i planowaniem różnorodnych „miejsc pamięci” w przestrzeni publicznej „z punktu widzenia słyszenia”.

Nagrania terenowe wprost odnoszące się do założeń ekologii akustycznej są elementem dźwiękowych realizacji Rafała Kołackiego. Jego płyta „Hijra. Nosie from the Jungle” prezentuje nagrania wykonane w obozie dla uchodźców w Calais. Projekt zrealizowany przy udziale środków Toruńskiej Agendy Kulturalnej w ramach programu „Mikrowsparcia” miał na celu między innymi wykonanie dźwiękowego portretu tymczasowego miejsca pobytu uchodźców z wielu różnych krajów, posługujących się różnymi językami i będącymi przedstawicielami rozmaitych tradycji religijnych i kulturowych. Płyta ukazuje ulotność miejsc, które są efektem

dokonujących się współcześnie przeobrażeń polityczno-gospodarczych i zwraca uwagę na niepowtarzalne pejzaże dźwiękowe, które są efektem przypadkowych spotkań międzyludzkich. Już wcześniejsze dokonania Kołackiego skłaniały do namysłu nad rolą rekonstrukcji dźwiękowych wybranych miejsc. Wydana w 2010 roku płyta „Tonopolis” to z kolei próba przedstawienia pejzaży dźwiękowych Torunia. Poszukując motywów oraz wyznaczając cele swojej pracy autor wprost odwołuje się do tradycji ekologii akustycznej. „Podjmując określone czynności, mające na celu charakteryzację sonosfery miejskiej, należało zastanowić się, czy celem wyznaczonej pracy ma być wyłącznie próba rejestracji i dokumentacji obiektywnie istniejącego pejzażu dźwiękowego. Wydaje się, że płyta Tonopolis jest tylko pierwszym etapem pewnego bardziej złożonego procesu badawczego. Utrwalenie zdarzeń dźwiękowych w postaci nagrań i zapisów, ich analiza i opracowanie służyć mogą w toku dalszych prac ostatecznemu dokonaniu opisowej rekonstrukcji krajobrazu dźwiękowego. Taki sposób badania ma oczywiście swoje uzasadnienie, stanowi swoisty dokument historii, świadectwo kulturowej i cywilizacyjnej tożsamości miasta. Daje też podstawy do dokonania szeregu odniesień porównawczych, co przewiduje również strategia badawcza szkoły ekologii dźwiękowej”.



Rysunek 16 Dworzec główny PKP w Toruniu - jeden z bardziej charakterystycznych pejzaży dźwiękowych

Niektóre projekty z zakresu field recording akcentują wartości artystyczne tego rodzaju twórczości, choć i w takich przypadkach oczywiście mamy do czynienia z pewną konceptualizacją wybranej problematyki. Przykładem tego typu działań jest projekt „Audioteka – 4 żywioły”, będący częścią interdyscyplinarnego projektu „Pakowanie”, którego czwarta edycja odbyła się pomiędzy 7 – 8 sierpnia 2010 roku w Parku Oliwskim w Gdańsku. Kurator przedsięwzięcia – muzyk i artysta dźwięku Marcin Dymiter zaprosił do współpracy artystów, których zadaniem było dźwiękowe zilustrowanie tytułowych żywiołów. Poza Dymiterem, który zrealizował nagrania wody w projekcie udział wzięli Francisco López (ogień), Alfredo Costa Monteiro (ziemia) oraz Robert Curgenvén (powietrze). To niezwykle ciekawe nagrania, które uwypuklają artystyczne i estetyczne wartości akustyki wybranych elementów przyrodniczych, a także popularyzują działania artystów pochodzących z różnych przestrzeni geograficznych oraz wybrane przez nich miejsca, które posłużyły do twórczej reinterpretacji niezwykle zróżnicowanych pejzaży dźwiękowych związanych z podstawowymi żywiołami. Tego rodzaju prace przekładają się także często na

konkretne realizacje związane z tworzeniem map dźwiękowych określonych przestrzeni, co uznać można za bezpośredni wkład w budowanie, proklamowanej niegdyś przez Schafera, ogólnoświatowej mapy dźwiękowej, która mogłaby stanowić punkt wyjścia do pogłębionych analiz pejzaży dźwiękowych, wskazywać na pejzaże zagrożone czy też przeciwdziałać niepożądanym efektom rozwoju przemysłowo – urbanizacyjnego na danych terenach. Działalność taką zauważyć można także w twórczości Marcina Dymitera, który jest autorem jednych z pierwszych profesjonalnie przygotowanych i udostępnionych wszystkim zainteresowanym odbiorcom map akustycznych wybranych miejsc w Polsce.



Rysunek 17 Płonące lasy - jedno z największych zagrożeń dla współczesnych ekosystemów

Zakończenie.

Naszkiecowane powyżej formy działań i związane z nimi wydawnictwa nie wyczerpują rzecz jasna wszystkich praktyk, które przyczyniając się do popularyzowania zagadnień związanych ze świadomym słuchaniem i planowaniem przestrzeni ludzkich aktywności można byłoby uznać za swoiste egzemplifikacje wybranych postulatów ekologii akustycznej. W ostatnich latach zauważyć można coraz częstsze próby w tym zakresie, które przybierając postać warsztatów, prezentacji czy spotkań edukacyjnych włączają się w ten nurt. W dużej mierze jest to możliwe ze względu na coraz większą otwartość instytucji kulturalnych, które coraz chętniej podejmują współpracę z artystami dźwięku eksplorującymi podobne tematy. W konsekwencji przyczynia się to także do zwiększenia społecznej świadomości związanej z ekologią akustyczną; świadomości, na której pogłębianiu tak zależało pomysłodawcom ogólnoświatowego ruchu. Można zatem stwierdzić, że po ponad czterdziestu latach

pracy nad popularyzacją problematyki zainicjowanej przez Schafera zbudowany został w Polsce grunt do bardziej wzmożonych prac w tym zakresie. Co ciekawe, rozwijają się one najczęściej w perspektywie rozmaitych działań miejskich mających na celu projektowanie dźwiękowe przestrzeni miejskiej. Caroline Claus, artystka rezydująca ostatnio w ramach projektu „Sound of Culture – Culture of Sound”, organizatorka warsztatów planowania przestrzeni miejskiej adresowanych przede wszystkim do mieszkańców wybranych przestrzeni Warszawy zwraca się do swoich „podopiecznych” słowami będącymi, jak sądzę, wyznacznikiem przyszłych zadań stojących przed osobami, które łącząc praktyki artystyczne z zaangażowaniem społecznym i ekologicznym chciałyby się podjąć trudnej sztuki projektowania akustycznego: „W swoim działaniu staraj się łączyć różne podejścia. Spróbuj też wykorzystać field recording, aby zgłębić charakter codziennych doświadczeń słuchowych, zarówno tych obecnych, jak i przyszłych. Potraktuj nagrywanie dźwięków w terenie jako punkt wyjścia do działań o charakterze społecznym i artystycznym. Field recording pozwala połączyć doświadczenie zanurzenia się w przestrzeni miejsca bądź trasy, będących obiektami badań, z możliwościami artystycznymi, jakie oferuje praktyka wzmocnionego słuchania (amplified listening). Na podstawie nagrań terenowych możesz wydobyć różnorodność danego miejsca – jego budynków, ulic, ogrodów oraz życia społecznego – i udokumentować niedostrzegane dotąd przejawy funkcjonowania tej przestrzeni. Wsłuchując się uważnie w poszczególne dźwięki występujące na co dzień w danej przestrzeni, spróbuj zaobserwować, jak przeplatają się w niej rozmaite procesy naturalne, społeczne i technologiczne”.

Bibliografia.

Teksty wykorzystane w opracowaniu (w układzie alfabetycznym):

Adorno Th. W., O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania, [w:] idem Sztuka i sztuki. Wybór esejów, przeł. Krzemień-Ojak K., Warszawa 1990.

Cascone K., Estetyka błędu: postcyfrowe tendencje we współczesnej muzyce komputerowej, tłum. J. Kutyla, [w:] Cox Ch., Warner D. (red.), Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, tłum. Różni, Gdańsk 2010.

Chambers I., Spacer słuchowy, przeł. J. Kutyla [w:] Cox Ch., Warner D. (red.), Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, tłum. Różni, Gdańsk 2010.

Claus C., Projektowanie dźwiękowe przestrzeni miejskiej, tłum. K. Kijowska, Warszawa 2015.

Cutler Ch., O muzyce popularnej, przeł. I. Socha, Kraków 1999.

Deleuze G., Guattari F., Co to jest filozofia?, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

J. Urry, Socjologia mobilności, tłum. J. Stawiński, Warszawa 2009.

Kotoński W., Muzyka elektroniczna, Kraków 1989.

Libera M., Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki, Warszawa 2012.

Misiak T., Estetyczne konteksty audiosfery, Poznań 2009.

Misiak T., Kulturowe przestrzenie dźwięku, Poznań 2013.

Roszkowska M., Świątkowska B. (red.), Studio eksperyment. Zbiór tekstów, Warszawa 2012.

Schafer R. M., The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Destiny Books, Rochester, Vermont 1994.

Stockfelt O., Odpowiednie sposoby słuchania, przeł. J. Kutyla [w:] Cox Ch., Warner D. (red.), Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, tłum. Różni, Gdańsk 2010.

Torzecki M., Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych, Poznań 2015.

Zielińska L., Muzyka elektroakustyczna – powtarzalność i niepowtarzalność, [w:] Jelewska A. (red.), Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów, Poznań 2014.

Zielińska L., Rozmowa z R. Murrayem Schaferem, „Monochord. De musica acta studia et comentarii” VIII-IX/1995.



**Fundusze
Europejskie**
Wiedza Edukacja Rozwój



**Rzeczpospolita
Polska**

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Adnotacja dotycząca wykorzystanych w opracowaniu fotografii.

Wszystkie użyte w opracowaniu fotografie i obrazy posiadają licencję Creative Commons, bądź GNU General Public License, co oznacza, że można je legalnie udostępniać dla celów edukacyjnych.