

Roman Bromboszcz  
– medioznawca, filozof,  
poeta, muzyk, artysta,  
adiunkt w Katedrze  
Kulturoznawstwa Wyższej  
Szkoły Nauk Humanistycznych  
i Dziennikarstwa w Poznaniu.  
W praktyce artystycznej  
opracowuje strategie  
intermedialne i nowomiedialne,  
skupiając się na relacjach  
dźwięku, obrazu i słowa.  
Tworzy aplikacje internetowe,  
filmy video, grafiki  
komputerowe oraz występuje  
scenicznie solowo i grupowo.

ROMAN BROMBOSZCZ

## ŚRODOWISKO, SZTUKA, DŹWIĘK

### Relacje dźwięku do sztuki ekologicznej

W tym szkicu zajmę się kwestiami związanymi ze środowiskiem zmysłowym oraz jego związkami z dźwiękiem i podmiotem. Na początku przeanalizuję pojęcie „środowisko”, by potem wyznaczyć pole dla aspektu dźwiękowego. Chciałbym porównać dwie sfery, wzrokową i dźwiękową, na przykładzie doświadczeń związanych z pobytem w określonych środowiskach miejskich.

#### **1. Przestrzenność jako jakość sztuki oraz jej podtypy: trwałość, kontekstualność i zatopienie**

Termin „środowisko” pojawia się w rozważaniach ekologów. Znajdziemy je także w sztuce współczesnej, wszędzie tam, gdzie artyści inkorporują albo anektują przestrzeń. Środowisko to w gruncie rzeczy pewna przestrzeń, chodzi tutaj bowiem przede wszystkim o walory przestrzenne. Jeśli chodzi o muzykę, przestrzenne są wszelkie koncerty i wy-

stąpienia na żywo, dlatego że zajmują pewną przestrzeń, w niej rozmieszczone są instrumenty.

Te uwagi na temat muzyki należy uzupełnić pewnymi spostrzeżeniami. Kategoria przestrzeni oraz uprzestrzennianie artefaktów sztuki ważne są w dążeniach awangardowych. Dotyczy to zarówno sztuk plastycznych, wizualnych, jak i muzyki klasycznej oraz elektronicznej. Przykładem przestrzennych działań malarskich jest *combine paintings* Roberta Rauschenberga. Są to formy wykraczające poza blejtram malarski, łączące farby z papierem, kawałkami drewna, rzeźbami lub gotowymi przedmiotami. Można wskazać dwa dzieła sztuki jako egzemplifikacje: *Monogram* (1955–59) oraz *Odalisque* (1955–58).

Lista twórców podejmujących zagadnienia przestrzeni jest długa. Znajdują się na niej artyści ziemi, tacy jak Robert Smithson ze swoim *Spiral Jetty* (1970), a także Robert Morris z dziełem *Observatory* (1977) i Walter De Maria z pracami *Lighting Field* (1974–77) oraz *Munich Earth Room* (1968) oraz działania Christo & Jean-Claude'ów, na przykład *Surrounded Islands* (1980-83). Obok tych artystów mamy akcjonistów i happeners, takich jak Allan Kaprow, Hermann Nitsch, Wolf Vostell, Valie Export, Jerzy Grotowski, Pomarańczowa Alternatywa, Tot Art. W muzyce granice przełamuje John Cage w kompozycjach na radioodbiorniki, obok niego w Europie eksperymentuje z przestrzenią Mauricio Kagel i Karlheinz Stockhausen. Ten ostatni komponuje utwór na cztery helikoptery, a obok niego utwór na trzy orkiestry.

U schyłku lat siedemdziesiątych pojawia się graffiti na szeroką skalę. Związane jest to z narodzinami rapu i hip-hopu. Młodzież okupuje pustostany, jeździ na deskorolkach, tańczy breakdance i maluje po ścianach. Na początku są to imiona, pseudonimy, nazwy dla wtajemniczonych, a później rozwija się post-graffiti i rodzą się wlepowiska, miejsca gdzie umieszczane są *stickery*, małe nalepki. Najnowsze realizacje wywodzące się z graffiti i grafiki to murale i wielkoformatowe wlepki na ścianach kamienic. Całe to zjawisko, począwszy od literniczych graffiti w przejściach podziemnych, a skończywszy na dekoracjach ścian domów czynszowych, tworzy nowe środowiska twórców i animatorów kultury.

Ostatnia część listy twórców, którzy wykorzystują przestrzeń jako element swoich prac i przedmiot poszukiwań lub politycznego sporu, to artyści nowych mediów. W tym wypadku chodzi o przestrzeń fizykalną, a obok niej i razem z nią o przestrzeń wirtualną. Możemy tu wymienić pionierskie poszukiwania w zakresie rzeczywistości wirtualnej Myrona Kruegera i jego *Videoplace* (1972–90). W tej realizacji środowisko elektroniczne odpowiada zwrotnie na działania ruchowe uczestnika instalacji i ukazuje przetworzone obrazy wideo. Obraz jest tutaj generowany przy aktywnym współdziałaniu aktanta, gracza czy też, mówiąc w starej, zdaniem niektórych nieadekwatnej, terminologii, odbiorcy.

Sztuka interaktywna<sup>1</sup> charakteryzuje się współdziałaniem użytkownika i dla jej doświadczenia potrzebne jest, by gracz wykonywał pewne posunięcia. Mogą to być ruchy ciałem, korpusem, głową, dłońią, palcami. Chodzi o akcje ruchowe i wybory myślowe

1 R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.



interpretowane według pewnego kodu. W takim sensie jak umowy odnośnie do języka, dotyczące tego, co stanie się, gdy wypowiem dane słowo. Ruch w przestrzeni fizycznej przekładany jest na komendy wewnątrz programu i powoduje zmiany przestrzeni wirtualnej. Ze względu na to, że obydwie przestrzenie nachodzą na siebie, można powiedzieć, że zachodzi interferencja, nakładanie się obrazów z obydwu przestrzeni. W wymienionych odniesieniach brakuje dzieł rzeźbiarskich. Rzeźba jest od początku swojego przejawiania się ukierunkowana na przestrzeń i zależna od niej. Innymi słowy, rzeźba w największym zakresie otwiera się na otoczenie, na warunki środowiskowe. Wystarczy wziąć pod uwagę marmurowy posąg Ramzesa<sup>2</sup> otoczony przez bogów Horusa i Seta z XX dynastii. Granitowe i marmurowe posągi egipskie wytrzymały kilka tysięcy lat. Takie przykłady, a wśród nich znajdziemy na przykład posągi Buddy we wnękach skalnych w Pakistanie, ukazują pewną jakość, która może służyć za probierz w ocenie. Myślę tu o trwałości, która przekracza pokolenia. Podobnie wyglądają te kwestie w odniesieniu do architektury. Istnieją dzieła architektoniczne trwające parę tysięcy lat i w tym sensie zrośnięte ze środowiskiem, w jakim zostały utworzone. Obok trwałości ważne są kontekstualność i zatopienie. Chodzi tutaj o pewnego typu zlanie się z otoczeniem, takie z nim połączenie, że przedmiot gubi się w kontekście, harmonizuje z nim i się zrasta.

Dążenie do zlania się z kontekstem, zrośnięcia z otoczeniem, zatopienia w przestrzeni wokół, znane są z klasycyzmu sztuki w wydaniu rzymskim: chodzi o mozaiki. Dotyczy to też malarstwa ściennego, na przykład w wydaniu Giotta. Możemy pokazać wiele dzieł, których twórcy dokonywali różnych zabiegów w celu zawładnięcia przestrzenią. Reliefy egipskie, mozaiki<sup>3</sup> z Herkulanum, malarstwo ścienne z kaplicy na Zamku w Lublinie... Współczesne poszukiwania przenoszą naszą uwagę do wnętrza galerii, a później w stronę przestrzeni miejskiej i plenerów przyrody. Nie można jednak powiedzieć, by przestrzeń jako problem sztuki pojawiła się dopiero w XX wieku. Na koniec refleksji dotyczących realizacji artystycznych odnoszących się do problemów przestrzeni i pośrednio środowiska, chciałbym na moment zatrzymać się przy literaturze. Po pierwsze, należy stwierdzić, że horyzontem namysłu dla literatury jest książka i strona tekstu. Wszelkie próby idące w stronę wykorzystania pisma w układzie pionowym, diagonalnym, kołowym itp. uznane zostaną za awangardowe. Chodzi tutaj o poezję konkretną, wizualną lub cybernetyczną. Interaktywne litery, tekstony<sup>4</sup>, leksemy lub leksje, podróżowanie po odnośnikach, klikanie w hiperłącza to z kolei nacechowana technologicznie lektura dzieł cyfrowych.

W tego typu działaniach kwestionowana jest książka jako integralny przedmiot<sup>5</sup> i strona jako forma zamknięta<sup>6</sup>. Inwencje reguł czytania i penetracji artefaktu

2 *Wielkie kultury świata. Egipt, Grecja, Rzym, Bizancjum*, red. M. Kardasz, Muza S.A., Warszawa 1999, s. 112.

3 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 198–200.

4 A. Aersset, *Cybertext. Perspective on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore–Londyn 1997, s. 62.

5 R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 74.

6 U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, Oleksiuk, W.A.B., Warszawa 2008.

to narzędzia artystyczne, które udowadniają, że sztuka posiada nowe sposoby organizacji sensu i formy przedstawienia, że jej granice są ciągle przesuwane, a jej pobliże ekspanduje. Niemniej już forma reliefu pokazuje przestrzenne, symultaniczne możliwości tekstu, a pismo pojawiające się na kolumnach, na przykład w Karnakum, udowadnia, że można otoczyć tekstem widza i wciągnąć go w grę niekończących się odesłań, poróżnień, dyseminacji itp.

Można powiedzieć, że architektura i rzeźba były od zawsze przestrzenne i nastawione na otoczenie, kontekstowe, trwałe i zatopione. Można takie przykłady mnożyć. Istnieje oczywiście różnica między hieratycznymi postaciami indyjskich Buddów, greckich *kore* i egipskich faraonów a *Grupą Laokooną* i *Mieszczanami z Calais*. Różnica polega na tym, że te pierwsze mają jeden uprzywilejowany kierunek oglądania, frontalny, a drugie można obchodzić wokół i tworzyć wiele kluczowych obrazów. Inaczej wygląda ewolucja malarstwa i literatury. Horyzont rozważań tych dziedzin zazwyczaj obejmuje malarstwo sztalugowe i książkę. Na tym tle uświłowienia awangardowe stają się bardziej kontrastowe. Jeśli ten horyzont poszerzymy o kulturę starożytną, archaiczność, a także kultury pozaeuropejskie, ujrzymy inwencyjne, przestrzenne kompozycje na zwojach, malarstwo ścienne, zanurzeniowe, środowiskowe teksty na elementach architektonicznych itp.

Muzyka w tym względzie przechodzi podobny proces. Z żywiołu muzyki, tańca i obrzędu zaczyna kształtować się coś, co potrzebuje odpowiedniego otoczenia, odpowiedniego środowiska akustycznego. Notacja pisemna muzyki może być potraktowana jako właściwa domena muzyka, i tak w pewnym zakresie należy widzieć pracę kompozytora, ale dla muzyki jako pewnej instytucji składającej się z wykonawców, menadżerów, polityków itp. konieczne są miejsca, gdzie muzyka staje się czymś publicznym. W tym zakresie sale koncertowe, kształt antycznych amfiteatrów, architektura kościołów pracują na korzyść przestrzenności muzyki.

W momencie gdy pojawiają się wzmacniacze, oprzyrządowanie elektroniczne, parametry audialne miejsc, w których odbywają się muzyczne performanse, przestają mieć znaczenie, ponieważ niedogodności otoczenia można skorygować aparaturą techniczną. Z punktu widzenia artystów pojawienie się aparatury technicznej jest inspiracją dla poszukiwań audialnych w zakresie dźwięków dotąd niesłyszanych lub ignorowanych przez muzykę. Chodzi tu o całe spektrum dźwięków otoczenia, tak zwane *field recording*, muzykę konkretną i pejzaże dźwiękowe.

Pojawiają się również technologie sterowania dźwiękiem i symulowanie przestrzenności poprzez technologie *surround*, ambisoniczne i wielokanałowe. Chodzi tutaj o takie zakomponowanie dźwięku, by pojawił się on jako wielokanałowy strumień płynący wokół głowy słuchacza, poprzez zestawy głośnikowe rozstawione naprzeciwko, z tyłu i z boków.

## 2. Pojęcie środowiska a sztuka środowiskowa

Przejdę teraz do zdefiniowania pojęcia środowiska. Wykorzystam w tym celu uwagi Arnolda Berleanta<sup>7</sup> oraz pewne spostrzeżenia Stanisława Więckowskiego. Pierwszy

7 A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992.



z autorów ustala znaczenie terminu poprzez pięć odniesień. Drugi poświęca nieco uwagi pojęciu homeostazy. Środowisko jest bezpośrednim otoczeniem człowieka. Berleant stara się zakwestionować pogląd, który mówi, że środowisko jest czymś opozycyjnym wobec podmiotu. Zauważa, że cokolwiek przejmuje człowiek z otoczenia – w postaci pokarmu, energii, powietrza itp. – staje się to jego częścią. Ziemia, na wzór hipotezy Gai<sup>8</sup> Jamesa Lovelocka, rozumiana jest jako całościowy, dynamiczny ekosystem zależności, gdzie człowiek jest powiązany z otoczeniem. W tym aspekcie trafne wydaje się stwierdzenie Jacques'a Derridy, że „nie ma zewnątrz”, jest tylko środowisko.

Uwaga ta prowadzi nas wprost do aksjomatu, że środowiska nie można zobiektywizować i zobaczyć go w pełni z zewnątrz. Gdybyśmy teraz przypomnieli sobie wszystkie wymienione przykłady działań na przestrzeni, ekspandowania sztuki w kierunku walorów przestrzennych, można by spytać, czy są to działania środowiskowe w zarysowanym wyżej sensie. Tylko te z realizacji, które wykraczałyby poza możliwość całościowej percepcji, olbrzymie, trudno dostępne lub długotrwałe, na przykład muzyka La Monte Younga lub Kaspera Toeplitza, spełniałyby kryterium bycia środowiskowymi. Na marginesie warto tu zauważyć zbieżność między środowiskiem i środowiskowością a wzniosłością pojmowaną po Kantowsku.

Drugie z odniesień znaczeniowych, na jakie wskazuje Berleant, to konotacje związane z pejzażem. Długa tradycja malarstwa pejzażowego nauczyła nas patrzeć na pejzaż jako coś uprzedmiotowionego, odległego. Amerykańskiemu estetykowi nie chodzi o taki pejzaż, który jest w pewnej odległości, widziany w jednym widoku, lecz raczej o pejzaż penetrowalny, zmienny, otwarty, nacechowany kulturowo. Autor podaje doskonałe przykłady estetyki deskrypcyjnej w otoczeniu, jak spływ kanu strumieniem, jazda samochodem w trakcie ulewy deszczowej<sup>9</sup>. W ten sposób pokazuje, w jakim zakresie pejzaż wciąga w partycypację, jak aktywizuje zmysły dotyku, słuchu, zapachu, a nawet smaku.

Drugim aksjomat, jaki należy przyjąć, to stwierdzenie, że środowisko jest wielozmysłowe. W tym miejscu trzeba by się poważnie zastanowić, czy istnieje coś takiego jak środowisko akustyczne. W myśl aksjomatu należałoby zakwestionować taką ewentualność. Muzyka i dźwiękowe strategie prezentacji, emisji i przetwarzania mogą prowadzić do różnych pomysłów na ujęcie przestrzeni, ale nie doprowadzą do powstania środowiska wyłącznie audialnego. Należy myśleć w tym względzie przynajmniej o trzech zmysłach, słuchu, dotyku i wzroku lub zapachu. Wróć do tych kwestii w dalszej części tekstu.

Trzecie z odniesień znaczeniowych, jakie proponuje Berleant, dotyczy przyrody lub natury. Możemy mówić w tym względzie o tym, co naturalne, a zarazem groźne, nieokielznane jako źródło sił, które „wstrząsają człowiekiem”. Chodzi o siłę, która pozwala przyrodzie wywoływać kataklizmy, nagłe zmiany pogody, warunków atmosferycznych i ekologicznych. Te sprawy wydają się leżeć poza możliwością

8 J. Lovelock, *The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth*, Oxford University Press, London 1990, s. 39–46.

9 A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, s. 40–44.

manipulacji człowieka, choć antropogeniczne globalne zmiany w postaci pustynienia, podnoszenia się poziomu wód oceanów, wymierania gatunków są dowodem na pewną skuteczność gatunku ludzkiego w niszczeniu naturalnych zasobów. Nie jest to jednak działalność w pełni intencjonalna, a na pewno nie artystyczna.

Czwarte odniesienie dotyczy środowiska jako siedliska życia, które nazwać można także położeniem człowieka lub oprawą jego życia. Odniesienie to wyjaśniane jest poprzez kategorie harmonii, koegzystencji, asymilacji, zaabsorbowania. Można przywołać pouczające przykłady harmonijnego współżycia ludzi w społeczeństwach pierwotnych, na przykład Indian północnoamerykańskich, ze swoim siedliskiem. Berleant wspomina o amerykańskich transcendentalistach, w tym o Davidzie Thoreau, który na pewien czas zamieszkał nad jeziorem Walden<sup>10</sup> i tam wsłuchiwał się w otoczenie, notując spostrzeżenia na temat zastanego ekosystemu w zakresie słuchu, dotyku, smaku, wzroku, węchu oraz innych zmysłów, na przykład równowagi.

Trzeci aksjomat definiujący środowisko określa aktywny udział jednostki w kształtowaniu parametrów własnego doświadczenia. Środowisko jest czymś, co wymusza aktywną postawę. Postawa bierna i zdystansowana w środowisku może przynosić tylko straty, a nawet zagrożenie.

Ostatnie z odniesień jako jedyne dotyczy kwestii wewnątrzartystycznych. W rozwoju sztuki silną analogią do środowiska przyrodniczego są działania w obrębie environmental art. Termin ten wywodzi się z doświadczeń drugiej awangardy, szczególnie z działań galeryjnych, gdzie gromadzono przedmioty, a odbiorcom pozostawiano pole odbioru w zakresie poruszania się pomiędzy tymi artefaktami. Mogły być to na przykład strony książek zamontowane jak ramy okienne, przymocowane do ścian w formie wachlarza, jak w pracy Alison Knowles, *The Big Book* (1967).

W Polsce od jakiegoś czasu, myślę szczególnie o latach dziewięćdziesiątych, zwykło się mówić „sztuka instalacji”. Instalacją artystyczną nazwiemy pewne zakomponowanie przestrzeni przez przedmioty artystyczne, które artysta aranżuje wobec widza, słuchacza, partycypującego w dziele. Instalacja stanowi odrębną, współczesną odmianę sztuki oraz podgałąź sztuki wideo. Umiejętne połączenie wideo i obiektu wraz z dźwiękiem daje jakości audiowizualne. Wszelkie próby łączenia dźwięku z obrazem i dotykiem należeć będą do sztuki środowiskowej.

Do takiego typu sztuki zaliczyć można dzieła takie jak *Pozdrowienia z Alei Jerozolimskich* (2002). To atrapa palmy przy Nowym Świecie w Warszawie, stworzona przez Joannę Rajkowską. Jest to obiekt otwarty na otoczenie w taki sposób, że obserwując go w jego położeniu, słuchamy miasta i poruszamy się, a więc jest to specyficzna rzeźba inkorporująca zewnątrz tak, by pracowało na jej korzyść. Obiekt ten możemy porównać z grafiką 3D, z animacją komputerową i projektami rzeczywistości wirtualnej. Palma symuluje tropikalny świat, bez względu na pogodę północnoeuropejską.

Podobnie należy rozpatrywać realizację *Dotleniacz* (2006–2007). Artystka powołuje do życia oczko wodne, pozwala na czerpanie z jego użyteczności. Osoby,

10 H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Rebis, Poznań 2010.





które przychodzą na Plac Grzybowski, widzą ludzi, słyszą ich głosy, czują wilgoć, ewentualnie promienie słoneczne, są w pełni zatopione w środowisku, jakie nadbudowało się nad instalacją wodną w tej dzielnicy Warszawy. W wypowiedziach artystki widać chęć zmiany kontekstu, w jakim znajdują się wytwory użyteczne powołane drogą zamówienia. Artysta jest w tym wypadku pośrednikiem, mediatorem między różnymi dziedzinami kultury.

### 3. Przestrzeń publiczna a typy rzeźb akustycznych

Sztukę nowoczesną odróżnia od sztuki środowiskowej to, że jest zamknięta jak ergon, wokół którego jest parergon. Tak jest z malarstwem sztalugowym, wideo w postaci DVD, utworem zapisanym w nutach, grafiką, ornamentem. Sztuka środowiskowa używa parergonu jako części właściwej.

Audialna sztuka środowiskowa jest działaniem, które lokuje dźwięk tak, by przezierają przez niego jakości pozostałych zmysłów. Rozstawienie głośników, próby dookólnego lub sferycznego rozmieszczenia źródeł dźwięku uznają za działanie w obszarze instalacji audialnej. Sztuka środowiskowa, sztuka ekologiczna to działanie, które łączy różne rejestry zmysłowe i daje możliwość zagrania głównej roli temu, co otacza dźwięk, muzykę. Takich realizacji należy oczekiwać w przestrzeni przyrody lub w ośrodkach miejskich; trudno wyobrazić sobie jakiś postęp technologiczny pozwalający na umieszczenie dźwięku w galerii, o ile nie będzie on elementem kompozycji zarazem wizualnej i dotykowej lub zapachowej.

Przestrzeń publiczna miast w Polsce została wypełniona reklamą. Prywatne podmioty gospodarcze walczą na rynku za pomocą wizerunku firmy i porozumień synergicznych z jej otoczeniem rynkowym. Reklamy są na wszystkich dużych skrzyżowaniach, na przystankach autobusowych, przy głównych ulicach. Można powiedzieć, że tworzą one pewien nadmiar obrazów, które nie łączą się z własnym otoczeniem, nie są ani ambientowe, ani kontekstualne, ani trwałe.

Reklama zasadniczo jest czymś przeciwnym wobec sztuki środowiskowej. Tworzona jest na jakiś czas, na okres kampanii, promocji lub inauguracji produktu na rynku. Reklama nie nawiązuje kontaktu z szarymi ulicami, brudnymi napisami graffiti, spaliniami z samochodów; pozostaje wobec nich skrajnie chłodna. Ustanawia własny idealny świat uformowany w przestrzeni dwóch wymiarów, aczkolwiek w pewnych kampaniach, na przykład kampanii agencji IQ Marketing dla marki Knorr, na billboardach umieszczane są również elementy trójwymiarowe, tworząc odpowiednik malarskiego tromp l'oeil, takiego jak iluzja architektury w malarstwie naściennym w baroku. Zapach, wilgotność, motoryka przechodniów i odczuwanie podwozia samochodowego – wszystko to nie pasuje do tego, co prezentuje reklama.

Reklama pokazuje przyszłość, która może się spełnić, albo konsumpcję bez naszego udziału. Performatyw tkwiący w reklamie powoduje, że zawieramy umowę, na chwilę stajemy się posiadaczami wyglądu czegoś, sycimy wzrok i mówimy „będę cię miał”. Jednak ten chwilowy zwrot, jaki pojawia się, gdy reklama przybiera nową postać, gdy staje się zaskakująca i prowokuje gry myślowe, nie zmienia nic w środowisku, do którego należy, a po dłuższej ekspozycji umowa zostaje zerwana i jednostka znieczula się na ten typ bodźca. Zmiana reklamy jest konieczna ze względu na to,



że rynek wymusza zmiany, oraz dlatego, że na dłuższą metę byłaby nieznośna, tak jak nieznośna jest propaganda.

Istnieje świadomość tego, że reklama zewnętrzna stanowi zło konieczne rozwoju gospodarczego. Nie istnieje podobne przekonanie odnośnie do jakości dźwiękowych przestrzeni miejskiej. W Polsce powołano do życia Galerię Zewnętrzną AMS, która pokazywała prace artystów polskich, takich jak Katarzyna Kozyra, Paweł Susid i inni. Ekspozycje dzieł sztuki, po zamknięciu galerii, odbywały się także „na dziko”, poprzez pogromców reklam, takich jak Mariusz Waras, R.A.T. oraz poprzez galerię zewnętrzną Rusz w Toruniu i galerię zewnętrzną przy klubie Ucho w Gdyni.

Nie ma wyraźnej odpowiedzi na zjawisko reklamy w sztuce, a tym bardziej w sztuce wychodzącej od namysłu nad dźwiękiem. Możemy jednak pomyśleć o działalności dźwiękowej, która byłaby ekologiczna, to znaczy trwała, kontekstualna, zatopiona w otoczeniu, uprzystępniająca parergon. Chodzi o tworzenie rzeźb dźwiękowych. Idea takich rzeźb łączy plastykę z muzyką poprzez rzeźbę i opanowanie tworzenia dźwięków. Nie chodzi o odtwarzanie muzyki zapisanej wcześniej pod postacią nut, lecz o procesualne kompozycje wtapiające się w otoczenie i traktujące otoczenie jako równoprawnego kompozytora. Chodzi o pewien szkielet nośny, mikrofony i głośniki oraz ewentualne baterie słoneczne i inne jeszcze elementy łączące obiekt z jego otoczeniem.

Można wyróżnić trzy rodzaje takich rzeźb: rzeźby które są motywujące, rzeźby które są ilustracjami oraz takie, które są ambientowe, kontekstualne. Pierwsze z wymienionych mają na celu motywowanie jednostek w mieście do tego, by czuły się komfortowo, swobodnie lub miały więcej energii. Takie rzeźby spełniają podobną rolę jak pieśni pracy, rolę przeciwną niż ta, która właściwa jest hymnom państwowym. Drugi typ rzeźb stanowiłby imitację przyrody lub techniki, pokazywałby, jak można przenieść rejestrację otoczenia w inne otoczenie, oraz udowadniałby, że takie połączenie jest ożywcze, tak jak ożywcze są sztuczne kwiaty, szczególnie kiedy nie wiemy o ich sztuczności. Takie rzeźby to szumy epistemiczne, zakłócenia w odniesieniu do przeświadczeń na temat połączeń między tym, co widzimy, a tym, co słyszymy. Wyobraźmy sobie meble z wbudowanym dźwiękiem lasu i strumieni wodnych. Z otworów w ścianie wydzielają się zapachy owoców mandarynek, cytryn i czereśni. Jest to model w pojedynczym egzemplarzu, tak zwana *houte couture*. Ten futurystyczny obraz to nasza bliska przyszłość. Projektowane są już stroje z włókien szklanych, polipropylenu, nylonu, wraz z wmontowanymi mechanizmami elektronicznego sterowania<sup>11</sup> i świecenia mikrodiodami<sup>12</sup>. Współczesna moda i design to nie tylko dekonstrukcja, to także zamiłowanie do elementów futurystycznych, rozbudzone w latach sześćdziesiątych. Opisanie meble to doskonały przykład sztuki środowiskowej, gdzie dźwięk imituje pewne otoczenie, w tym wypadku górskie i leśne. Trzeci typ rzeźb akustycznych, które miałyby być pozytywną odpowiedzią na przedładowanie sensoryczne w przestrzeni miejskiej, to rzeźba która umniejsza swoją rolę i jest przynajmniej w połowie, pod względem dźwiękowym, tym, co ją otacza.

11 H. Worsley, *Sto pomysłów na reklamę*, Top Mark Centre, Raszyn 2011, s. 141.

12 Tamże, s. 207.





Można myśleć o przechwytywaniu sygnału audio, przetwarzaniu szumu białego w pasma szumów barwnych lub o dźwiękach temperowanych do jakiejś skali, tonalnej lub mikrotonowej. Możemy myśleć o przetwarzaniu energii słonecznej w muzykę – w serie dźwięków o określonych częstotliwościach. Byłaby to muzyka dronów powodowanych jakimś transkodowaniem strumieni fotonów na daną skalę. Chodzi tutaj o skalę, która pozwalałaby na wtopienie się w otoczenie. Czym innym jest Plac Wolności, czym innym Plac Wielkopolski, a jeszcze czymś innym są podwórka kamienic czynszowych na Jeźycach, na Łazarzu w Poznaniu. Rzeźba ambientowa ma ukrywać siebie pod względem dźwiękowym tak, by współgrać z audialnością, która ją otacza.

Jeśli te rzeźby mają być środowiskowe, muszą spełniać postulaty wyprowadzone w aksjomatach oraz jakości stwierdzone w sztuce współczesnej i dawniejszej. Takie rzeźby muszą być wykonane z materiałów rzadkich i trwałych, na przykład z tytanu. Chodzi o współzawodnictwo z architekturą najsilniejszych cywilizacji. Kontekstualność w największym zakresie spełniana jest w trzecim z wymienionych typów. Rzeźby ambientowe są dopasowane do dźwięków lub parametrów fizykalnych swoich środowisk. Dwa pozostałe typy – nie. Typ imitujący przenosi dany kontekst w inny i nie zatapia się, lecz potęguje różnicę, skłania do wysiłku połączenia na nowo. Typ motywujący homogenizuje nastroje jednostek i w tym sensie zmusza otoczenie do tego, by było jednolite.

Ostatnia z jakości to zatopienie, możemy też powiedzieć: ambient. Pierwszy typ rzeźb, motywujący, działa na korzyść przebywających w otoczeniu osób. Trudno z góry przewidzieć, jakie nastroje będą rządziły jednostkami w różnych porach dnia, o różnych porach roku, w różnych sytuacjach w rodzinie, w pracy itp. Rzeźby motywujące muszą ustalić jakiś styl, jakieś pozostałości melodii, powtórzenia i elementy transu. Ich kształt zewnętrzny powinien odnosić się do siły i witalności, zdrowia, barwności, życia. Nie powinna to być kontynuacja sztuki realizmu socjalistycznego ani żadnego innego realizmu. Powinna to być sztuka symboliczna albo abstrakcyjna. Jeśli chodzi o użyte technologie, można wziąć pod uwagę toczenie, spawanie, cylindrowanie, hartowanie stali, uzbrojenie elementów w aparaturę elektroniczną, zaplanowanie sekwencji i zbioru próbek.

Myślę, że aplikacje typu Max/MSP lub Pure Data mogą służyć za punkt wyjścia do konstruowania odpowiednich układów sprzężeń zwrotnych. Rzeźby imitujące są w pewnym sensie ślepe na otoczenie, ale poprzez jego negację tworzą wyższy porządek, tak jak surrealizm przekształca przedstawienie w marzenie lub fantazję. Rzeźby imitujące są w swej muzycznej treści czymś, co stało się marginesem muzyki. Chodzi tu o nagrania, które odzwierciedlają otoczenie albo konkretny obiekt, na przykład toczący się po stole piasek, sznurowanie butów, jedzenie posiłku. Takie nagrania są potrzebne w telewizji, w radio, przy realizacji słuchowisk, ale w muzyce służą raczej do dalszych przetworzeń.

Działania w tej dziedzinie zostały nazwane w latach dziewięćdziesiątych alchemią dźwięku. Muzyka konkretna stanowi przykład sztuki, w której nagrania terenowe służą do dalszej pracy polegającej na cięciu taśmy, sklejanii jej, filtrowaniu, zwalnianiu itp. Natomiast w rzeźbach ilustrujących chodziłoby o udokumentowanie jakichś



czynności. Ta realistyczna jakość byłaby celowo konfrontowana z antyrealistyczną ramą, parergonem, który nie pasuje, ale zmusza do łączenia w jedność surrealistyczną. Rzeźby ambientowe są w największym zakresie zatopione. Nie należy jednak przeceniać ich „przeźroczystości”. Nie można powiedzieć, że miasto potrzebuje wyłącznie rzeźb ambientowych. Przestrzeń miejska potrzebuje artystycznej i designerskiej odpowiedzi na zjawisko reklamy, a także na narastający hałas, zanieczyszczenia, tłum, gęstość semiotyczną i informacyjną. Tam gdzie niepodzielnie panuje biały szum, potrzebne są rzeźby motywujące. Rzeźby ambientowe mogłyby przetwarzać ten szum w melodie. Dodać należy, że wskazane typy są typami idealnymi. W praktyce mogą się one krzyżować i występować łącznie.

Chciałbym pokazać dwie realizacje artystyczne ściśle związane z tematem tego szkicu. Pierwsza nazywa się *Call ↔ Response*. Wykonał ją duet Hiroya Tanaka i Macoto Cuhara. Instalacja składa się ze stalowych prętów, lekko zagiętych, na które nasadzone są brązowo-czerwone kule imitujące powiększone kulki chleba oraz komputery przetwarzające sygnały wejściowe do układu. Rzeźba składa się z siedmiu stanowisk ze słuchawkami. Pomysł, jaki przyświecał konstruktorom, dotyczy kontaktu dźwiękowego z otoczeniem, zwłaszcza z ptakami. System tej pracy przetwarza głosy ptaków i przesyła te sygnały dźwiękowe między komputerami, próbując nawiązać kontakt i wejść w wymianę z zewnątrz. Taka realizacja pasuje do parków, doskonale wtapiałaaby się w zieleni i ławki, place zabaw itp.

Druga z prac jest rzeźbą, która zaprezentowana została w hali fabrycznej. Mówię o *Cykloid-E* Michela i André Décosterd z duetu Cod.Act. Praca składa się z teleskopowo rozwijających się rur, które świszczą, kręcąc się dookoła przegubów. Podwozie posiada spory ciężar, w ten sposób korpus ma możliwość szybkich obrotów i nagłych zwrotów. Można powiedzieć, że jest to rotator dźwiękowy o zmiennym ramieniu, obracający się zwinnie jak wąż, nagle zmieniając kształty jak w muzyce *glitch*. Ten obiekt wzbudza niepokój podobnie jak pracujące ostrza i toczące się bardzo prędko naostrzone sworznie. Takie narzędzia spotykamy w fabrykach, gdzie opracowywana jest stal.

Obydwie prace są przesyczone dźwiękiem, posiadają kształt, można wejść z nimi w kontakt, aczkolwiek z pierwszą kontaktują się z założenia zwierzęta inne od ludzi, a z drugą nie można się zbratać, ponieważ jest niebezpieczna, gdy pracuje na pełnych obrotach.

#### 4. Ekologia środowiska miejskiego

Idąc za Berleantem, wskazać można cztery symboliczne formy, których uwzględniania domaga się od architektów i planistów przestrzeni, ewentualnie zaangażowanych w budowanie przestrzeni publicznej artystów o ambicjach ekologów lub awangardystów. To budowanie statku, katedry, cyrku lub zachodu Słońca.

Statek jest środowiskowy z paru względów. Przyjmuje siły z otoczenia i poddaje się im. Wymusza obserwację i szybkie reakcje na to, co dzieje się poza nim. Liczba i wielkość żagli zależna jest od wyporności. Podróż statkiem to wielozmysłowe uczestniczenie. Załoga musi czuć, zmieniać obowiązki, ćwiczyć, musztrować się, mierzyć się z żywiołem wody, a także odpoczywać i stapiać się ze spokojem,



jaki czasami osiąga ten żywioł. Żywioł wody łączy w sobie sprzeczności, raz jest groźny, nieprzejednany, innym razem trwa bezruchu, lekko tylko marszcząc się, lekko wibrując.

Drugi symbol to cyrk. Ten symbol może być szokujący, jeśli uświadomimy sobie, że ekolodzy walczą o prawa zwierząt i bojkotują ich tresurę oraz trzymanie w zamknięciu, poza stanem natury. Niektórzy z ekologów przeceniają stan natury, obok nich są tacy, którzy najwyższą ceną dywersyfikację gatunków, utrzymanie dotychczasowych zasobów bogactwa naturalnego, gatunków wieczystych oraz formowanie nowych gatunków, transgenicznych, wszystko po to, by wspierać eksperymenty medyczne i próbować rozwiązywać problemy żywieniowe, farmaceutyczne i inne.

Symbol cyrku jest pod wieloma względami ciekawy, ale nie pasuje do realiów tego, co czyni ruch ekologiczny. Cyrk jest w opisie Berleanta miejscem, gdzie spotyka się cały przekrój społeczny i śmieje się z tego, z czego nie wolno się śmiać poza cyrkiem, z kalectwa. W ramach spektaklu cyrkowego widzimy boginie i karty, dzięki zwierzęta i arcyświątce, ludzi tak potężnych, że niezdolnych do zwykłych zadań, kalekich ze względu na siłę i wielkość. Można tutaj przypomnieć *Człowieka Słonia* Davida Lyncha lub *Casanovę*. Cyrk pozwala zrzucić blokadę norm społecznych i stopić się z tłumem w zabawie.

Czy cyrk jest wielozmysłowy? Charakteryzuje go pewien typ performatywności, bliski teatrowi, ale także powinowactwo z *commedia dell'arte*, kłownadą, sztuką kuglarstwa wywiedzioną od minstrelów i trubadurów. Cyrk jest czymś, co odchodzi, przestaje być potrzebne, ale pociąga to za sobą zanik wielu innych taneczno-słownych i muzycznych form. Jeśli cyrk ginie, dzieje się tak dlatego, że przekonuje nas argument ekologiczny oraz nie dostrzegamy między nim i nowymi mediami jakiegokolwiek wspólnoty. Wszystkie rekwizyty, jakimi posługuje się cyrk, należą do epoki mowy, z okresu sprzed wynalezienia pisma, a z pewnością sprzed epoki elektryczności. Elektryczność powoduje zmiany w formie cyrkowego performansu, podobnie jak wywołuje zmianę we wnętrzach kościołów. Cyrk przez elektryczność osiąga efekt kabaretu, zaskoczenia, zagadki, bardzo blisko jest tutaj do nastroju *Miasteczka Tween Peaks* Davida Lyncha.

Trzeci z symboli, jakie wymienia amerykański muzyk, to katedra. Chodzi tutaj o katedrę z czasów jej świeżości jako pewnej propozycji środowiska. Podobnie jest ze statkiem. Ta idea najlepiej pasuje do statku korsarzy, statku epoki kolonizacji, mniej do statku z nawigacją GPS, sonarem, echolokacją, kontaktem radiowym z jednostkami nabrzeża, patrolami powietrznymi, komunikacją satelitarną.

Cyrk jest spektaklem dla oczu, a uszy słyszą akompaniament, proste tła, marsze, sygnały wejścia, tańce itp. Muzyka elektroniczna tworzy w cyrku dancing, spotkanie w klubie dla seniorów. Wydaje się że cyrk najlepiej sprawdzałby się z instrumentami akustycznymi, klarnetami, saksofonami, kotłami, perkusjonaliami itp. Niemniej nie sposób dostrzec tu wyraźnego udziału innych zmysłów niż wzrok i słuch. Nie czujemy zapachu zwierząt – to dodatkowe doznanie związane ze zbliżaniem się do namiotu cyrkowego. W trakcie spektaklu zwierzęta są uszlachetnione, czyste, pozbawione agresji, występują w strojach, co czyni je podobnymi do ludzi, zwierząt ucywilizowanych.



Trzeci z symboli oznacza miejsce pozwalające na aktywność ruchową, powstawanie i siadanie, a także poruszanie się wewnątrz. Mówimy o katedrze jako przedmiocie architektonicznym, bardzo wysokiej budowli, przewyższającej budynki w nowoczesnych osiedlach wielu polskich miast. Miasta dwudziestowieczne zburzyły proporcje i kościoły przestały być najwyższymi budowlami w mieście. Współcześnie w Polsce powstają obiekty kilkunastopiętrowe, dwudziestopiętrowe i wyższe, co po przeobrażeniach lat 1989–2006 złamało monopol kościołów na bycie ponad dachami. Katedra mieści wszystkich, tak jak cyrk – gromadzi przedstawicieli wszystkich grup społecznych, od rolników, przez robotników, podatników, urzędników, adwokatów, sędziów, polityków, sportowców, sprzedawców, morderców, lichwiarzy itp. Temu demokratycznemu, egalitarnemu charakterowi katedry przygląda się Berleant z uwagą<sup>13</sup>.

Ostatni z symboli to zachód Słońca. Zachód Słońca pozwala stopić się z kosmosem, naszym najbliższym otoczeniem, jakim jest Układ Słoneczny. Wiemy dzisiaj, że takich układów jest bardzo dużo i że nasza planeta nie jest wyjątkiem, na którym wbrew powszechnej entropii, pojednane zostały ze sobą populacje gatunków, zapanowała nieosiągalna gdzie indziej negentropia. Zachód Słońca pozwala zrozumieć, że życie nie pojawiłoby się, gdyby nie było powrotu dnia.

Przyglądając się zachodowi Słońca, można powiedzieć, że jego percepcja jest zasadniczo wzrokowa, nie można go postrzegać słuchowo lub przez zmysł powonienia. Żaden zachód Słońca nie jest środowiskowy, choć jego doświadczanie poprzez jakiś rytuał, społecznie akceptowaną dyrektywę, pozwoliłoby na zacieśnienie więzi między religią a estetyką. Zachód Słońca jest wciągający, roztopia Słońce w powietrzu, prześwietla budynki, tworzy oślepiający sygnał dla prowadzących pojazdy. Gdy niebo jest bezchmurne, zachód Słońca prezentuje oczom człowieka spektakl zmiennych plam barwnych, zmienne czerwienie, żółcie itp.

Wszystkie z wymienionych symboli można odnieść do wskazanych typów rzeźb i starać się nawiązać dialog z filozofią ekologiczną Arnalda Berleanta. Środowisko jest dla niego pojęciem kluczowym, które ma za zadanie zniesienie opozycji między przedmiotem i podmiotem, wartością i faktem itp. Chodzi nam o odpowiedź pragmatyczną, wykraczającą poza stare spory w stronę rozwiązań. Berleant domaga się od współczesnych instytucji wystawienniczych uwzględnienia środowiskowych jakości dzieł, tak by ich percepcja nie była sprowadzana do norm gospodarczych, kosztów oświetlenia i ilości przestrzeni.

Jeśli rzeźby akustyczne miałyby być symbolami, o jakich mówi Berleant, trzeba by stworzyć gigantyczne budowle, zdolne pomieścić tłumy. Z wyjątkiem statku, cyrk, katedra i zachód Słońca wymagają olbrzymiej przestrzeni.

---

13 A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, s. 67–74.



**ENVIRONMENT, ART, SOUND. THE RELATIONS OF SOUND  
TO ECOLOGICAL ART**

The text is a presentation of modern art and its esthetics with special consideration of art works using spatial dimension and environmentality. I suggest three qualities as indicators of evaluation of such art works. These include stability, contextuality and immersion. I confront the evolution of art forms with postulates regarding ecological art. I formulate axioms concerning the notion of environment and reconstruct symbols and meanings attributed to this notion. I use the texts of estheticians and ecologists. I comment on the phenomena of advertising and fashion in order to show against this background how a potential place for realization of acoustic sculptures is created.

