

Toruń, 6 czerwca 2023

prof. dr hab. Dariusz Brzostek
Instytut Nauk o Kulturze UMK
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Rafała Kołackiego

Dźwiękowe obrazy pustki. Przestrzeń i percepcja w dziełach multisensorycznych. Rozważania teoretyczne na podstawie audioinstalacji: „Te słowa przestałem słyszeć” (ss. 178) oraz instalacji multimedialnej Te słowa przestałem słyszeć.

Praca Rafała Kołackiego – przedstawiona do oceny w postaci rozprawy na temat „dźwiękowych obrazów pustki” oraz dokumentacji dotyczącej instalacji multimedialnej *Te słowa przestałem słyszeć* – podnosi temat w sztuce i refleksji antropologicznej nienowy, wszak doświadczenie utraty, trauma oraz żaloba oraz towarzyszące jej dźwiękowe i wizualne wyobrażenia pustki czy nieobecności (osoby, rzeczy, dźwięku) należą do tzw. „odwiecznych tematów egzystencjalnych”, z którymi borykają się od lat artyści i myśliciele. Zarazem jednak proponowana przez doktoranta próba problematyzacji stara się osadzić to doświadczenie i jego artystyczne ekspresje w nowym (lub co najmniej – odnowionym) kontekście, sytuując je wśród takich pól badawczych, jak *sound studies*, ekologia akustyczna czy wreszcie studia nad pamięcią. Jak wiele tego typu inicjatyw praca ta proponuje sporo relatywnie nowych ujęć i konceptualizacji podjętego problemu, płacąc zarazem cenę rozpoznawania obszarów usytuowanych na rubieżach refleksji. Ceną tą bywa przygodność pewnych wyborów teoretycznych i egzemplifikacyjnych, metodologiczna nieścisłość oraz nieco meandrujący, dygresyjny styl całego wyводу. Jak sądzę, całość przedstawiona przez Rafała Kołackiego broni się jednak całkiem dobrze, potwierdzając w efekcie trafność dokonanych przez Autora wyborów.

Aby przejść do szczegółowego omówienia walorów i usterek przedstawionej do recenzji pracy, pozwolę sobie zrekonstruować w tym miejscu pokrótce jej kompozycję, odzwierciedlającą autorski koncept Doktoranta. Rozprawa została podzielona na sześć rozdziałów, poprzedzonych przez zwięzły *Wstęp* oraz równie skromne *Zakończenie*. Rozdział pierwszy poświęcony został historii *sound artu* z podziałem na jego polskie i zagraniczne

realizacje, wzbogacone refleksjami teoretycznymi. W części drugiej Autor przygląda się w perspektywie archeologiczno-historycznej estetyce hałasu jako artystycznemu symptomowi nowoczesności i procesu industrializacji. W rozdziale trzecim problematyka szumu i zgiełku zostaje silniej osadzona w kontekście życia miejskiego i jego swoistego pejzażu dźwiękowego. Część czwarta rekonstruuje praktykę nagrań terenowych jako działań badawczych oraz formy artystycznej bazującej na pracy z dźwiękami otoczenia – przygotowując już teoretyczną podstawę do własnej realizacji Doktoranta. Rozdział piąty, szczególnie istotny z punktu widzenia zakładanego tematu pracy oraz instalacji audialnej, rozważa złożone związki ciszy (jako akustycznej emanacji pustki, nieobecności i straty) z żałobą jako stanem, w którym znajduje się podmiot twórczy. I wreszcie część szósta przynosi szczegółowy opis instalacji *Te słowa przestałem słyszeć*. Praca zawiera także dość obszerną – choć nieco wybiórczą (o czym poniżej) – bibliografię tematu.

Na rozprawę Kołackiego można spojrzeć dwojako: jako autonomiczną monografię sztuki dźwiękowej ujętej w perspektywie *sound studies* i skupionej na estetycznym napięciu między ciszą (nieobecnością) i hałasem (obecnością) oraz jako część większego projektu *Te słowa przestałem słyszeć*, obejmującego refleksję teoretyczną i pracę artystyczną. W pierwszym przypadku recenzowana rozprawa przykuwa uwagę recenzenta pewnymi rozwiązaniami kompozycyjnymi i metodologicznymi, które powinny zostać odnotowane jako usterki lub niedociągnięcia monograficznego ujęcia tematu. Przede wszystkim rzuca się w oczy swego rodzaju ahistoryczność i ateoretyczność samego wywodu, podążającego raczej w trybie eseistycznym za dowolnie wybranymi przez Autora pojęciami i problemami. Esej jest bez wątpienia formą bardziej pojemną – umożliwiającą dygresyjny i erudycyjny tok narracji, zarazem jednak prowadzi również do osłabienia precyzji i jasności prezentowanej refleksji. Kołacki unika zatem budowania konsekwentnie prostej linii chronologicznych następstw w rozwoju sztuki audialnej motywowanych postępem technologicznym, przekształceniami w polu dyskursów estetycznych etc., skupiając się raczej na jej wybranych przejawach – adekwatnych wobec podjętego tematu. Doktorant nie stara się również zbudować spójnego modelu *sound artu* jako formy artystycznej uwikłanej w spory estetyczne oraz napięcia między światem sztuki, nauki i technologii. Skłania się ku refleksji nad tym, co w domenie artystycznych praktyk audialnych dane i zastane, przyjmując po prostu, że twórcy robią różne rzeczy (z) dźwiękiem. Nie jest to, bynajmniej, założenie błędne, ale w pracy mającej aspiracje monograficzne wymagałoby zapewne nieco bardziej rozbudowanego i retorycznie przekonującego uzasadnienia metodologicznego. Z lektury rozprawy wynika także w sposób dość niewątpliwy, że Doktorant o wiele pewniej czuje się, rekonstruując historyczno-

kulturowe perturbacje sztuki audialnej i ekologii akustycznej, niż budując teoretyczne modele *sound artu* oraz praktyk twórczych odwołujących się do multisensoryczności (w ogóle) i słuchu (w szczególności). Nie popełnię chyba zatem recenzenckiego nadużycia, pisząc, że żywiołem zdecydowanie bliższym Kołackiemu jest deskrypcja a nie analiza fenomenów kulturowych. Te zastrzeżenia należałoby zatem odnotować jako potencjalne mankamenty pracy teoretyczno-historycznej z zakresu studiów nad dźwiękiem.

Kiedy jednak spojrzy się na recenzowaną rozprawę jako część większego i bardziej złożonego projektu, obejmującego tekst oraz instalację multimedialną, wiele powyższych stwierdzeń należałoby umieścić w nowym kontekście, rzucającym na decyzje Autora nowe światło. Wiele wątpliwości zostaje rozstrzygniętych za sprawą, oczywistego w takim przypadku, konstruowania interakcji między tym, co tekstualne (i w konsekwencji: dyskursywne, teoretyczne, językowe) a tym, co staje się tematem instalacji *Te słowa przestałem słyszeć* jako rozwinięcia w praktyce artystycznej wątków podjętych w refleksji teoretycznej. W takiej perspektywie większość wyborów Rafała Kołackiego – tak w zakresie doboru przykładów, jak i prowadzenia wywołu (jego kompozycji i osadzenia w metodach oraz teoriach badawczych) – należy uznać bez wątpienia za trafne i przekonujące. Służą one bowiem przygotowaniu wypowiedzi artystycznej, którą nie tyle uzasadniają w sformalizowanym dyskursie naukowym, ile wprowadzają w sposób refleksyjny i kontekstowy, tworząc sieć relacji i odniesień między namysłem filozoficznym i antropologicznym, praktyką artystyczną (tradycją *sound artu*) a wypowiedzią własną Autora – osobistą, intymną i ujawnioną ostatecznie publiczności jako twórcza artykulacja zasygnalizowanych w eseju conceptów.

Ponieważ zadaniem recenzenta jest jednak wskazanie punktów problematycznych, a także pytań i wątpliwości, jakie rodzą się w kontakcie z ocenianą pracą, pozwolę sobie sformułować poniżej kilka nieco bardziej szczegółowych uwag. Po pierwsze zatem Rafał Kołacki zdaje się traktować *sound art* raczej jako dość przygodny zbiór praktyk twórców, którzy „zajmują się dźwiękiem” niż jako spójną dziedzinę sztuki, posiadającą wyraźne cechy dystynktywne, pozwalające odróżnić ją np. od muzyki, performansu, teatru, rzeźby etc. Dowodzi tego choćby – dość swobodny i raczej ahistoryczny (czy raczej – niekonsekwentnie historyczny w wybranych obszarach) – dobór przykładów, wśród których znajdują się kompozycje należące do tzw. muzyki eksperymentalnej (wg nomenklatury Nymana) – np. Alvin Lucier i jego *I am Sitting in the Room* czy performatywne akcje Mariny Abramović (*The Bridge*), podczas gdy brak tu w ogóle prac jednego z ojców założycieli instalacji dźwiękowej i twórcy conceptu rzeźby dźwiękowej – Harry'ego Bertoia. Jak sądzę, aż tak

pojemne definiowanie (czy po prostu – rozumienie) *sound artu* – jako domeny twórczej pracy z dźwiękiem lub sztuki zorientowanej audialnie, nie sprzyja konstruowaniu bardzo precyzyjnych tez i wniosków. W tym kontekście trzeba także odnotować, że w sferze rozpoznania stanu badań nad sztuką dźwięku – jej historią, teorią i praktykami twórczymi – brakuje w recenzowanej rozprawie co najmniej kilku istotnych pozycji, jak choćby: Alan Licht, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, New York 2010; *Colloquium: Sound Art and Music*, red. T. Gardner, S. Voegelin, Zero Books, Croydon 2016; *Sound*, ed. by C. Kelly, Whitechapel Gallery & MIT Press 2011 czy Caleb Kelly, *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, MIT Press 2009 – by wspomnieć tu tylko te monografie.

Drugim obszarem poddanym przez Kołackiego wnikliwszej obserwacji jest dziedzina hałasu – szczególnie industrialnego, związanego z cywilizacyjną modernizacją – oraz służąca krytycznej nad nim refleksji teoria i praktyka Schaferowskiej ekologii akustycznej wraz z jej kluczowymi pojęciami (pejzażem dźwiękowym, schizofonią etc.). Wątek ten służy Doktorantowi, w sposób jak najbardziej uzasadniony, do wprowadzenia kluczowej dlań kategorii ciszy – wraz z jej kontekstami kulturowymi, zwłaszcza tymi, które wiążą się z doświadczeniem traumy i żałoby. Wydaje się jednak, że bardzo drobiazgowa rekonstrukcja koncepcji Schafera i jego kontynuatorów, skupiających się dość wyraźnie właśnie na ekologicznym, środowiskowym wymiarze „walki z hałasem” i troski o akustyczny dobrostan całego ekosystemu, gubi gdzieś po drodze ów jednostkowy, osobisty i intymny wymiar doświadczenia ciszy (jako emanacji nieobecności) w świecie zdominowanym przez szum i hałas (znamionujących nadmiarową i niepożądaną obecność wielu różnorodnych źródeł dźwięku wokół nasłuchującego podmiotu).

I wreszcie *field recording* – będący zarówno tworzywem (nagrania), jak i narzędziem (podejście oparte na uważnym słuchaniu – *deep listening* – otaczającej podmiot materii dźwiękowej) pracy Doktoranta. Uwagi (bardzo skądinąd interesujące) dotyczące własnych doświadczeń Kołackiego związanych ze słuchaniem i nagrywaniem miast poprzedzone zostają próbą teoretycznego uchwycenia specyfiki nagrań terenowych (lub nagrywania w terenie) jako działania dokumentalistycznego i artystycznego zarazem. Ta ciekawa propozycja zostaje jednak przedstawiona w sposób całkowicie ahistoryczny, skupiając się na wybranych przykładach, ale odrzucając niemal zupełnie genezę samego fenomenu (pojawienie się mediów audialnych, etnomuzykologia, radio, udźwiękowienie filmu etc.) i tracąc tym samym z pola widzenia proces wylaniania się owej domeny aktywności artystycznej niezliczonych (dziś) twórców i dokumentalistów. Uwzględnienie tego aspektu niewątpliwie pogłębiłoby perspektywę badawczą i refleksyjną Doktoranta. Oczywiście

znaczna część sformułowanych tu uwag i zastrzeżeń znajduje swą dobrą obronę we wspomnianym powyżej podporządkowaniu monografii całości projektu badawczo-artystycznego, a więc przygotowaniu odbiorcy do interakcji z instalacją multimedialną. Jestem jednak przekonany, że rozważenie wskazanych wątpliwości byłoby korzystne dla całej pracy, zwłaszcza w przypadku dalszego jej opracowywania (np. z myślą o publikacji).

Z pracą artystyczną mgr. Rafała Kołackiego – instalacją multimedialną *Te słowa przestałem słyszeć* – miałem okazję zapoznać się na podstawie materiałów i dokumentacji załączonych do rozprawy doktorskiej. Jak sądzę, mogę zatem w sposób adekwatny i miarodajny ocenić zarówno proces konstruowania instalacji (ukazany w dokumentach przekazanych przez Doktoranta), jak i estetyczną całość, jaką praca stanowiła w działaniu w przestrzeni galeryjnej. Instalacja Kołackiego należy niewątpliwie do nurtu minimalistycznego – dyskretnie eksplorując relację między twórcą – dziełem – czasem i przestrzenią ekspozycji oraz widzami/słuchaczami postawionymi w obliczu artystycznego faktu. Jakkolwiek materiały pracy są niewątpliwie dźwięk i obraz stymulowany światłem, to faktycznym tworzywem instalacji pozostaje z pewnością pamięć, z którą mierzy się zarówno twórca, jak i odbiorca dzieła. By zrekonstruować pracę pamięci – nawiedzanej przez traumę po utracie bliskiej osoby – Kołacki wykorzystuje środki bardzo proste, nadając całości charakter metonimii – oto w otoczeniu dźwiękowym, którym jest zrekonstruowany w przestrzeni wystawienniczej *soundscape* mieszkania zmarłej matki, autor decyduje się zastosować nad wyraz oszczędny mechanizm metonimii *pars pro toto*, eksponując załedwie jeden, szczególnie ważny emocjonalnie, element materialny i symboliczny – zasłony poruszane sfabrykowanym mechanicznie wiatrem. Ten minimalistyczny aspekt pracy pozwala niewątpliwie wydobyć metaforyczny wymiar instalacji, uruchamiając skutecznie symboliczny styl odbioru całości, eksponując takie, doskonale oswojone w tekstach i obrazach, kulturowe kategorie, jak przemijanie, ulotność życia, pustka czy nieobecność. Zarazem wszystkie one pozwalają się doskonale czytać przez afektywne filtry, rozpoznawane bez trudu przez każdego odbiorcę: stratę, traumę i załobę ożywiane przez osady pamięci. Ten uniwersalizm egzystencjalnego doświadczenia jest niewątpliwie walorem pracy, czyniąc ją komunikowalną w sferze czysto emocjonalnej, ale może także stać się swoistym obciążeniem, prowokując pytania o pewną banalność przekazu. Jak sądzę, Kołackiemu udaje się uniknąć tego ryzyka właśnie dzięki artystycznej oszczędności, rzec by można – programowemu minimalizmowi pracy, która na wyjściu pozostawia odbiorcę z Różewiczowskim pytaniem: „Czy to już wszystko mam?”.

Kończąc szczegółowe omówienie przedstawionej do recenzji rozprawy, pozwolę sobie przejść do konkluzji. Uwzględniając wszystkie sformułowane powyżej uwagi krytyczne i

polemiczne, chciałbym podkreślić w tym miejscu, że przyjęte przez Autora założenie badawcze i jego artystyczna realizacja oraz sposób prowadzenia przezeń refleksji nad nimi przekonują, że problem poruszony w rozprawie został trafnie sformułowany i z powodzeniem poddany kulturowej analizie. Co więcej, z podjętego zadania Doktorant wywiązał się z powodzeniem zarówno na poziomie merytorycznym, jak i artystycznym, podnosząc przy tym temat istotny w odniesieniu do sztuki i refleksji nad nią. Wskazany powyżej i omówiony dokładniej brak perspektywy historyczno-teoretycznej w analizie problemu oraz drobniejsze niedociągnięcia i twierdzenia skłaniające do uwag polemicznych nie zmieniają mojej pozytywnej oceny tej pracy. Podsumowując, rozprawa mgr. Rafała Kołackiego *Dźwiękowe obrazy pustki. Przestrzeń i percepcja w dziełach multisensorycznych. Rozważania teoretyczne na podstawie audioinstalacji: „Te słowa przestałem słyszeć”* (wraz z towarzyszącą jej instalacją audialną) jest poprawnie napisanym i gruntownie przygotowanym studium naukowym o stopniu oryginalności dowodzącym samodzielności intelektualnej Autora. Kończąc tę recenzję, stwierdzam, że recenzowana praca spełnia wymogi określone przez art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2023 r. poz. 742) w kwestii ogólnej wiedzy kandydata w dyscyplinie oraz oryginalności przedstawionego dokonania artystycznego i wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

prof. dr hab. Dariusz Brzostek

Dariusz Brzostek