

Recenzja pracy doktorskiej Rafała Kołackiego

„Dźwiękowe obrazy pustki. Przestrzeń i percepcja w dziełach multisensorycznych.

Rozważania teoretyczne na podstawie audioinstalacji: ‘Te słowa przestałem słyszeć’”

Pierwszy rozdział dysertacji poświęcony został problematyce *sound artu*. Autor, odwołując się zarówno do prekursorskich prób zdefiniowania tej dziedziny sztuki, jak i do analiz proponowanych przez autorów współczesnych, w przekonujący sposób zarysowuje mapę najważniejszych cech, które pozwalają na wydzielenie tych realizacji artystycznych, w których istotną rolę odgrywają dźwięki i sprzężone z nimi, rozmaite sposoby słuchania z ogólnego pola sztuki. Doktorant sprawnie porusza się po literaturze przedmiotu w tym kontekście, w sposób interesujący wybiera i prezentuje najważniejsze dla dziedziny *sound artu* realizacje artystyczne, a także proponuje ciekawe, oryginalne założenia badawcze oraz wnioski. Szczególnie ważna jest, jak sądzę, odzwierciedlona w rozprawie świadomość autora dotycząca złożoności, wielowątkowości opisywanej dziedziny. Oryginalne założenie, w myśl którego niestałość i ulotność dźwięku jest ściśle związana z migotliwością granic, wciąż poszukującego własnej tożsamości *sound artu* pozwala na ukazanie, iż najważniejsze, konstytutywne dla opisywanej dziedziny cechy zawierają się w relacjach pomiędzy dźwiękiem, technologią, przestrzenią oraz zmysłami. Każdy z tych elementów sam jest wielowątkowy, co pozwala na stopniowe zagęszczanie wytworzonych pomiędzy nimi relacji, aż do wspomnianej migotliwości granic czy, jak by powiedział Ludwig Wittgenstein, „granic o rozmytych brzegach”. To właśnie te, zawarte w omawianym rozdziale pracy *implicite*, pojawiające niejako przy okazji prezentowanych realizacji artystycznych i teorii spostrzeżenia uwagi stanowią merytoryczną oś rozważań doktoranta. Dźwięk to zatem nie tylko dźwięk; to także drganie, ciśnienie, wibrowanie, które wchodząc w relacje z przestrzenią ukazują jej walory niezauważalne bez obecności wybrzmiewającego dźwięku. Technologia to nie tylko media w charakterystyczny dla siebie sposób zapośredniczające dźwięk; to także przestrzeń umożliwiająca wyeksponowanie takich cech dźwięku, które nie uaktywniłyby się inaczej. Przestrzeń to nie tylko miejsce prezentacji; to także instrument, którego znajomość pozwala

na świadome komponowanie zapośredniczonej technologicznie struktury dźwiękowej. Zmysły to nie tylko słuch; to meta-zmysłowa przestrzeń odbioru – pisząc dosłownie – z w r a c a j ą c a u w a g ę czy kreująca uważność ku dźwiękom, które poruszają, dotykają i dają do myślenia. Reasumując: spostrzeżenie autora, iż „przejściowa, nieuchwytna, czasem zaskakująca natura dźwięku jest częścią jego nieprzemijającej tajemnicy i mocy” nie jest wyłącznie służącym językowemu upiększeniu, retorycznym zwrotem, ale ściśle łączy się z przekonaniem, że „niezmiernie ważne jest abyśmy nadal kwestionowali (...) czym jest sztuka dźwiękowa i co ona oznacza” (s.8); albo, pisząc inaczej: przywoływane i analizowane przez doktoranta realizacje takich artystów, jak Alvin Lucier, Atsuko Tanaki, Lynn Herschman Leeson, Marina Abramović, Max Neuhaus, La Monte Young, Marian Zazzela, Bill Fontana, Christian Marclay, Francisco López, Maryanne Amacher, Jacob Kirkegaard, Ellen Fullman, Christina Kubisch, Włodzimierz Borowski, Henryk Morel, Zygmunt Krauze, Władysław Hasior, Krzysztof Wodiczko, Krzysztof Zarębski, Marek Chołoniewski, Erik Bünger, Katarzyna Krakowiak, Zorka Wollny nie służą jedynie stworzeniu bogatego katalogu najważniejszych dla współczesnej sztuki dźwięku nazwisk i dzieł (choć w ten sposób także i to zadanie zostało zrealizowane), ale mają na celu ukazanie charakterystycznych dla *sound artu* sposobów komponowania hybrydowych struktur audio-wizualnych, w których istotną rolę odgrywa dźwięk.

W rozdziale drugim zawarte zostały rozważania na temat muzyki industrialnej. Przed zarysowaniem najważniejszych zagadnień związanych z tą problematyką autor po krótko przedstawia prekursorskie, awangardowe dokonania takich twórców, jak Luigi Russolo, John Cage, Edgar Varèse czy Pierre Schaeffer. Słuszny to wybór, bo pozwala na ukazanie tych sposobów myślenia i tworzenia, które doprowadziły m. in. do estetycznej waloryzacji szumu, hałasu oraz do zakwestionowania granicy oddzielającej dźwięki muzyczne od niemuzycznych. Późniejszy rozwój kultury, a w szczególności muzyki industrialnej jest zakorzeniony w postawach awangardowych wspomnianych twórców, stąd odniesienia historyczne wprowadzone do tego kontekstu są jak najbardziej zasadne. Na jedną kwestię w tym kontekście chciałbym jednak zwrócić uwagę. Chodzi o ideę muzyki konkretnej Pierre’a Schaeffera, której najważniejszy sens nie wybrzmiał, jak sądzę, wystarczająco dobitnie w opracowaniu doktoranta. Rację ma autor, gdy pisze, że „materiałem muzyki konkretnej, są brzmienia otaczającego nasz świat (głos ludzki, szum wiatru, szmer, odgłosy zwierząt, szum fal morskich, hałas maszyn itd.) w swej oryginalnej lub przetworzonej elektronicznie postaci” (s. 47). (Nawiasem mówiąc, tego rodzaju nie do końca poprawne gramatycznie

sformułowania sprawiają niekiedy kłopot w uchwyceniu głównego sensu danej wypowiedzi. W tym przypadku nie wiadomo np. czy autor chciał napisać: „brzmienia otaczające nas świata”, czy może „brzmienia otaczające nasz świat”; korzystając z tego wtrętu zwracającego uwagę na językową stronę recenzowanej pracy teoretycznej warto zauważyć, że sformułowanie drugie („brzmienia otaczające nasz świat”) byłoby bardziej interesujące, dające do myślenia i heurystycznie doniosłe – by tak się stało potrzebna byłaby jednak nieco większa dyscyplina językowa. Na szczęście, choć podobnych nieścisłości w przestrzeni całej pracy jest więcej, to nie wpływają one znacząco na całłościowy odbiór najważniejszych treści). Wracając do „muzyki konkretnej” Pierre’a Schaeffera, to, jak sam kompozytor wielokrotnie podkreślał (czynili to także kontynuatorzy jego sposobu myślenia, w tym np. Michel Chion w tekście „Ontologia muzyki konkretnej”) najważniejszą ideą, a zarazem praktyczną wskazówką odnoszącą się do sposobu tworzenia jest zacieranie źródeł dźwięku. Chodzi zatem przede wszystkim o to, by pozyskane za pośrednictwem nagrania dowolne dźwięki, na drodze przetwarzania i eksperymentów pozbawione zostały ich źródłowego odniesienia i związanego z nim znaczenia. Myślę, że gdyby idea ta wybrzmiała dokładnie w kontekście problematyki generowanej przez muzykę industrialną, to mogłaby otworzyć kolejne, ciekawe możliwości interpretacyjno-porównawcze i przyczyniłaby się do wzbogacenia tego fragmentu pracy doktorskiej (podobnie, jak stało się to w ostatnim rozdziale pracy, gdzie wspomniane wątki pojawiają się w kontekście pracy artystycznej doktoranta). Nie mam jednak wątpliwości, że ta część pracy, która wprost poświęcona została fenomenowi muzyki industrialnej napisana została z dużym zaangażowaniem badawczym i dbałością o szczegóły. Pozwoliło to na stworzenie przekonującego opisu najważniejszych nurtów i estetycznych założeń muzyki industrialnej, a także ciekawych odniesień do szerszego kontekstu społeczno-polityczno-kulturowego, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki (słusznie podkreśla bowiem autor, że estetyka industrialna zdomowała się nie tylko w muzyce, a także, że muzyka industrialna była niejednokrotnie bezpośrednio sprzężona z innymi formami, takimi chociażby jak performance czy kolaż). Szczególnie chciałbym podkreślić, że m. in. działania twórcze Rafała Kołackiego w projekcie Hati pozwalają na włączenie realizacji artystycznych autora omawianej dysertacji w poczet ważnych dla polskiej kultury industrialnej sposobów działania, co czyni tę część rozprawy jeszcze bardziej wiarygodną. Na zakończenie omawiania tej części chciałbym jeszcze zaznaczyć, że autorowi udało się przekonująco wyjść poza, obecną niekiedy w literaturze przedmiotu, jednostronną interpretację muzyki, sztuki, kultury industrialnej, w której podkreśla się zwłaszcza jej potencjał anty-; antyestetyczny czy antyspołeczny. I choć, co także drobiazgowo zostało

opisane, ta na wskroś buntownicza postawa jest cechą charakterystyczną „industrialu”, to warto także pamiętać, że jednocześnie wiąże się z nią „afirmacja życia jako istotnej wartości w umierającej kulturze”.

Ciekawym dopełnieniem problematyki generowanej przez muzykę i kulturę industrialną, a zarazem odrębnym podrozdziałem jest fragment zatytułowany „Hałas industrialny i życie miasta”, w którym autor opisuje i analizuje najważniejsze cechy miejskich pejzaży dźwiękowych, jednocześnie w sposób udany mierząc się z, zaproponowanym w drugiej połowie XX wieku przez Murray’a R. Schafera, terminem *soundscape*. Fragment ten nie skupia się wyłącznie na słynnej idei kanadyjskiego kompozytora, która, nawiasem mówiąc, została już wszechstronnie zinterpretowana. Autor pokazuje przede wszystkim, odwołując się w tym kontekście zarówno do rozważań Theodora Adorno dotyczących muzyki, jak i do wybranych ustaleń współczesnej socjologii, w tym socjologii miasta, rozmaite strategie radzenia sobie z hałasem w przestrzeniach publicznych dzisiejszych miast. To ciekawe, dobrze dopracowane merytorycznie analizy, które pokazują m.in. jak „odpychający charakter życia miejskiego jest przezwyciężany i przekształcany przez użycie przenośnych odtwarzaczy wraz z słuchawkami” (s. 83), co z kolei otwiera ciekawą przestrzeń do dyskusji na współczesnymi sposobami słuchania muzyki.

Rozdział czwarty dysertacji nosi tytuł „O nagrywaniu w terenie i wykorzystaniu nagrań w pracach audio”. Pierwsza jego część skupia się na rozwinięciu idei Murray’a R. Schafera i podkreśleniu wagi ekologii akustycznej oraz projektowania dźwiękowego w rozważaniach nad miastem i hałasem. To ciekawe rozważania, w sposób przekonujący ukazujące potrzebę podjęcia bardziej świadomych działań w zakresie walki z hałasem oraz świadomego projektowania przestrzeni publicznych pod kątem ich akustycznych komponentów. Ciekawym, jak sądzę, dopełnieniem tych rozważań byłaby książka „Spaces Speak, Are You Listening?” Barry’ego Blessera i Lindy-Ruth Salter, w której pojawia się niezwykle bogate heurystycznie rozróżnienie na „architekturę akustyczną” oraz „architekturę słuchową”, które pozwala na uporządkowanie kwestii związanych z projektowaniem dźwiękowym, a także na podkreślenie roli słuchaczy, odbiorców doświadczających przestrzeni publicznych współczesnych miast. I bez tego odwołania jednak autor dobrze sobie radzi z ukazaniem najważniejszych problemów związanych z myśleniem przez pryzmat idei ekologii akustycznej, opierając się na ciekawych, wybranych przykładach realizacji architektonicznych wdrażanych w coraz większej ilości miast. Mimo to pojawia się pytanie, czy dla przejrzystości wywodu, nie trafniejsze byłoby umieszczenie tych rozważań w

rozdziale poprzednim? Dopiero kolejny podrozdział („Field recording czyli nagrania w terenie”) zawiera treści obiecywane przez główny tytuł rozdziału czwartego. W podrozdziale tym autor, odwołując się także do własnych doświadczeń związanych z field recordingem, ciekawie i przekonująco opisuje najważniejsze strategie nagrań terenowych, które z jednej strony wpisują się we współczesne przemiany życia codziennego (w tym przypadku field recording może stać się kanwą do rozważań na temat podróżowania), z drugiej strony otwierają pole do rozważań nad dokumentalnym i artystycznym rysem nagrywania dźwięków poza studiem nagraniowym, z trzeciej zaś strony pozwalają na uruchomienie problematyki medialnej, która z kolei wiąże się z przemianami w obrębie zmysłowości. W konsekwencji autor po trosze zarysowuje wszystkie te tematy, ukazując field recording jako jeden z najciekawszych fenomenów kulturowych ostatnich dekad (w tym miejscu dodam, że, pomimo bogatej literatury przedmiotu wybranej i wykorzystanej przez autora, zdecydowanie zabrakło odniesień do książki Filipa Szalaska „Nagrania terenowe”). Szczególnie interesująca i potrzebna w tym kontekście jest, wciąż podejmowana przez wielu artystów dźwiękowych, próba odpowiedzi na pytanie o różnice pomiędzy „zapisaniem sonosfery (czyli próbą jak najwierniejszego oddania ducha miejsca), a zapisaniem naturalnego procesu słuchania” (s. 106). Jestem przekonany, i chciałbym to wyraźnie podkreślić, że autor nie mógłby zmierzyć się z tym problemem, gdyby nie jego intrygujące nagrania terenowe wydane na kilku już płytach, które miałem okazję poznać. Reasumując: największą wartość omawianego rozdziału upatruję w tym, iż w sposób przekonujący autorowi udało się opisać, na pozór banalne, a jednak wymagające dużego doświadczenia zagadnienie wyznaczone przez pytanie: „co słyszeć w nagraniu, i jak słuchać, by to usłyszeć?”.

W kolejnym rozdziale autor stawia sobie za cel analizę pojęcia „pustki”, oraz związanych z tym pojęciem kulturowych sposobów rozumienia. By ukazać istniejącą w tym zakresie różnorodność odnosi się doktorant do wybranych literackich, artystycznych, psychologicznych, filozoficznych i antropologicznych przykładów, w których pustka jest metaforyzowana. Różnice te jednak, jak słusznie przekonuje autor, będące wynikiem stosowania odmiennego języka, charakterystycznego dla poszczególnych dziedzin, których przedstawicielami są tak różni twórcy, jak chociażby Andy Warhol, Jean-Paul Sartre czy William Shakespeare są powierzchowne i tworzą raczej, charakterystyczny dla kultury zachodniej wspólny sposób myślenia o pustce, nieobecności, nicości. By ukazać głębsze pokłady znaczeniowe tych terminów i związanych z nimi doświadczeń autor sięga do tradycji kultur wschodnich, podkreślając istniejące w buddyzmie pozytywne rozumienie pustki.

Rozważania te w dalszej kolejności potrzebne są do tego, by przeprowadzić porównanie pomiędzy pustką i ciszą. Ciekawe to analizy, które ukazują ciszę z wielu perspektyw, podkreślając aspekty ontologiczne, aksjologiczne i semantyczne. Przywołana w tym kontekście literatura przedmiotu, przywoływane i interpretowane przykłady realizacji artystycznych oraz własne, oryginalne przemyślenia pozwalają na stworzenie niezwykle zagęszczonej mapy odniesień związanych z ciszą; odniesień umiejętnie zakorzenionych w różnorodnych kontekstach kulturowych, których zwieńczeniem jest ciekawa analiza ciszy w dźwiękowym krajobrazie pandemii. Na temat ciszy powstało już wiele opracowań czynionych z różnych perspektyw badawczych. Jest to jeden z tych tematów, które z jednej strony wciąż domagają się dookreślenia, z drugiej zaś mogą onieśmielać z powodu niezwykle bogatej w znaczenia i jednocześnie rozproszonej tradycji. Tym bardziej na uwagę zasługuje omawiany rozdział, który łączy w sobie opis syntetyczny z różnorodnością przykładów artystycznych i odniesień kulturowych. Być może jednak na jeszcze jeden aspekt wdroby zwrócić uwagę w kontekście teoretycznych zmagania z ciszą, a mianowicie starożytną chińską filozofię muzyki, którą m. in. z perspektywy ciszy, braku czy pustki opisał ostatnio niezwykle ciekawie Rafał Mazur w książce „Wielki dźwięk nie brzmi”. Co prawda w dysertacji znajduje się odwołanie do innego, opublikowanego osobno tekstu Rafała Mazura, ale myślę, że sięgnięcie po całą książkę wzbogaciłoby jeszcze ten kontekst.

W rozdziale wieńczącym pracę doktorską Rafała Kołackiego zawarty został opis zrealizowanej przez niego pracy artystycznej. Opis ten nie ogranicza się do prezentacji wykorzystanej technologii czy zastosowanych w pracy materiałów, ale poszerzony zostaje o wybrane konteksty kulturowe, z których najważniejszy wydaje się wątek przekroczenia wzrokocentryzmu oraz słuchanie akuzmatyczne. Ponadto autor zdradza, a właściwie przypomina, bo wskazanie to pojawiło już we wstępie pracy teoretycznej, podstawową osobistą motywację, która towarzyszyła artyście podczas tworzenia – jest nią potrzeba zmierzenia się z doświadczeniami związanymi ze śmiercią matki. W tym aspekcie w pracy praktycznej znajduje swoje odzwierciedlenia większość wątków poruszanych w pracy teoretycznej, a przede wszystkim problematyka ciszy, pustki, statusu nagrań terenowych, a także dźwięku wchodzącego w interakcję z innymi składowymi realizacji artystycznej – światłem, obrazem i przestrzenią.

Materiały dokumentujące powstawanie pracy praktycznej oraz sama realizacja artystyczna wykonane zostały z najwyższą starannością o szczegóły. Wszystkie jej, dające się bezpośrednio doświadczyć, materiałowe składowe: przytwierdzona do sufitu konstrukcja z

tiulowym, sięgającym do podłogi, pofałdowanym, układającym się spiralnie materiałem, światło, dym, dobiegające z głośników dźwięki oraz cała przestrzeń galerii, która dzięki instalacji podzielona została na sferę zewnętrzną i wewnętrzną pozwalają na intrygujące, nieskrępowane doznania estetyczne. Realizacja zawiera w sobie duży potencjał symboliczny, pozwalający odbiorcom nie tylko na doznania zmysłowe, ale także na tworzenie własnych, różnorodnych interpretacji i ciągów skojarzeniowych. Wszystko, o czym pisze autor: podział na sacrum i profanum, tasowanie hierarchią aktywizowanych zmysłów oraz doświadczenie pustki spełniają się w odbiorze. Jestem także przekonany, że instalacja zawiera w sobie potencjał do odkrywania nowych, niebranych przez samego autora pod uwagę, pokładów znaczeniowych. Jest to niewątpliwie konsekwencją świadomego operowania przez autora wszystkimi składowymi instalacji, zarówno na poziomie ideowym, jak i praktycznym. Audioinstalacja „Te słowa przestałem słyszeć” jest także spójna z innymi realizacjami artystycznymi Rafała Kołackiego, które miałem okazję poznać, a jednocześnie, co chciałbym podkreślić, nie powieli pomysłów czy schematów obecnych we wcześniejszej działalności. Jestem przekonany, że niejednokrotnie w przyszłości doktorant pozytywnie zaskoczy swoimi pomysłami.

Biorąc pod uwagę opisane powyżej walory i braki pracy teoretycznej, a także walory praktycznej realizacji artystycznej jestem przekonany, że recenzowana rozprawa doktorska prezentuje ogólną, odpowiednio pogłębianą wiedzę teoretyczną doktoranta w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki oraz wykazuje umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej i artystycznej, a także stanowi oryginalne dokonanie artystyczne będące w ścisłym związku z wynikami własnych badań naukowych. Ponieważ rozprawa doktorska spełnia warunki określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce”, wnioskuję o nadanie kandydatowi stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Tomasz Misiak