

Prof. dr hab. Marek Chołoniewski
Akademia Muzyczna
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Kraków, dnia 8 czerwca 2023

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Rafała Kołackiego
pt. *Dźwiękowe obrazy pustki. Przestrzeń i percepcja w dziełach multisensorycznych.*
Rozważania teoretyczne na podstawie audioinstalacji:
„Te słowa przestałem słyszeć”.

Rafał Kołacki jest artystą dźwiękowym o sporym dorobku. Jest absolwentem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu: dyplomy licencjacki (2003) i magisterski (2006) z etnologii w Instytucie Archeologii i Etnologii UMK, a także dyplom magisterski z archeologii (2002) w Instytucie Archeologii i Etnologii UMK. W latach 2008 - 2013 odbył studia doktoranckie z socjologii na Wydziale Humanistycznym UMK i w latach 2021 - 2023 studia doktoranckie na Akademii Sztuki w Szczecinie. Od 2008 roku zajmuje się działalnością koncertową, nagraniami terenowymi, tworzeniem projektów sztuki dźwiękowej. Jest autorem 20 instalacji dźwiękowych. Brał udział w 11 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Jego prace zostały wydane na 20 albumach płytowych. Był kuratorem 5 programów festiwalowych, stypendystą i rezydentem. Prowadził także 7 projektów edukacyjnych.

Praca doktorska odnosząca się do dzieła artystycznego „Te słowa przestałem słyszeć” składa się z 6 głównych rozdziałów poprzedzonych wstępem, od rysu historycznego sztuki dźwięku, kultury industrialnej, nagrań terenowych przez estetykę ciszy po opis pracy artystycznej z zakończeniem i bibliografią w ostatniej części. Praca pisana początkowo pod kierunkiem prof. dr hab. Roberta Knutha została zakończona we współpracy z dr hab. Zofią Wollny.

W **rozdziale 1.** doktorant kreśli szkic historyczny sztuki dźwiękowej na świecie i w Polsce. Odnosi się do terminu sound art (sztuka dźwięku, sztuka dźwiękowa). Ważne w

tym miejscu jest przywołanie innych równorzędnych terminów w języku angielskim - audio art, niemieckim - Klangkunst i francuskim - arte sonore. Na stronie 20 autor odnosi się do niemieckiej formuły sztuki dźwięku, ale zaraz potem przechodzi do podrozdziału dotyczącego sztuki dźwiękowej w Polsce. Próba klasyfikacji gatunku z jego etymologią, zawartością sematyczną, materiałową, formalną i wielu innych perspektyw od dawna napotyka na trudności w stopniu pokrewnym do rozdzielania i właściwego umiejscowienia sztuki multimedialnej i intermedialnej. Działania interdyscyplinarne, sztuka eksperymentalna i audiowizualna, sztuka radiowa, poezja konkretna, sztuka interaktywna, sztuka mediów w dychotomii multimedialnej i intermedialnej zazębiają się i nakładają na siebie, tworząc konglomerat zarówno treściowy, znaczeniowy i estetyczny, trudny w wielu wypadkach do rozwikłania. Dobrze jest więc posiadać także świadomość lekkiego chaosu i rozchwiania w funkcjonowaniu tych terminów w różnych obiegach artystycznych, nie tylko naukowo-akademickich i artystycznych. Tego rozdziału, pozornej historycznej entropii w sposób przekonujący dokonuje autor pracy doktorskiej. Jego koncepcja jest próbą uchwycenia głównych kanałów odniesień także wokół kultury industrialnej i estetyki ciszy, obecnych w jego artystycznej pracy doktorskiej.

Działania typowe dla *sound artu* funkcjonują w obiegu sztuki eksperymentalnej już od lat 60-tych, a nawet wcześniej. Działania międzynarodowej grupy Fluxus z bliską im twórczością Cage'a umiejscawia korzenie tego kierunku w sztuce już pod koniec lat 60-tych. Podobnie jak użycie terminu *audio art* w działaniach Josepha Beuysa w tym samym czasie. Wydawany na kasetach magazyn Audio Arts zainicjowany został w 1973 roku w Anglii przez Barry Barkera i Williama Furlonga. Już sama nazwa serii jasno umiejscawia *sound art/audio art* w latach 70-tych. Rafał Kołacki znajduje tego typu działania już w połowie lat 50-tych.

Cofając się jednak w przeszłość możemy natrafić na wiele kompozycji i działań bliskich temu gatunkowi. Analizując składowe *Water Walk* Johna Cage'a z 1959 roku nie można się oprzeć wrażeniu, że ta kompozycja jest kluczowa dla kilku gatunków muzyki i sztuki, m.in. dla teatru instrumentalnego, happeningu muzycznego, ale także *sound artu*. Zestaw przedmiotów dźwiękowych wraz z fortepianem i nagranyymi zjawiskami szumowymi na taśmie wskazuje na najważniejsze elementy sztuki dźwięku. Co ważne kompozycja była wykonywana przez samego autora, co też stanowi charakterze tego dzieła, typowym dla autorsko performatywnego wymiaru sztuki dźwięku. Oglądając historyczne wykonanie kompozycji obserwujemy precyzyjny w czasie ciąg zdarzeń

odmierzanych precyzyjnie za pomocą stopera na podstawie partytury. W działaniach sztuki dźwięku zapis partyturowy nie jest niezbędny, jego częstokroć improwizowany charakter wynika ze zmiany paradygmatu materiałowo-wykonawczego na rzecz osobistej, autorskiej wypowiedzi pozbawiający konieczności użycia i obecności partytury.

Na str. 12 pojawia się termin „*Just Intonation*” bez tłumaczenia, należy wyjaśnić, że chodzi o strój naturalny. Na str. 16 Rafał Kołacki opisując *Electric Walks* Christiny Kubisch podsumowuje pytaniem, czy niesłyszalne pola elektromagnetyczne można jeszcze traktować jak dźwięk. Odpowiedź jest jednoznaczna i twierdząca. Christina Kubisch dokonuje sonifikacji zmiennych pól elektromagnetycznych za pomocą słuchawek-translatorów. W ten sposób odbiorca słyszy dźwięki, które są wynikiem transpozycji wysokich niesłyszalnych częstotliwości elektromagnetycznych na zróżnicowane słyszalne dla ludzkiego ucha struktury dźwiękowe. Projekt był realizowany w ramach organizowanego przeze mnie Festiwalu Audio Art. Polami szczególnymi w Krakowie był czakram na Wawelu, brak pola elektromagnetycznego i cisza w słuchawkach/sonifikatorach w okręgu na Rynku Głównym pomiędzy Sukiennicami i ul. Szewską, oraz tzw. „Piekło” w Galerii Krakowskiej przy u Dworcu Głównym.

W swojej pracy doktorant powołuje się na ważny w historii muzyki zestaw oryginalnych instrumentów Harry Partcha. Poza ich oryginalną i w większości przypadków nowatorską konstrukcją są także niezwykle atrakcyjne wizualnie, stanowiąc w niektórych przypadkach przykład rzeźb dźwiękowych, pierwowzoru wielu późniejszych hybrydowych konstrukcji instrumentów/instalacji dźwiękowych o dwóch podstawowych funkcjach: koncertowej i obiektu dźwiękowego, części instalacji dostępnej dla publiczności. Ten niezwykle ważny artysta pojawia się w pracy Rafała Kołackiego tylko dwukrotnie przy okazji prac Ellen Fulmann (str. 13) i jako odnośnik do swoich własnych działań zespołu Hati (str. 66).

W tym samym rozdziale najwięcej uwagi poświęca doktorant działaniom Alvina Luciera, prekursora wielu nowatorskich działań w muzyce i sztuce dźwiękowej. Jednym z ważniejszych elementów jego sztuki jest odwołanie do zjawiska rezonansu przestrzeni i zjawiska feedbacku. Alvin Lucier jest też prekursorem *brain artu* z wykorzystaniem technologii biofeedbacku (neurofeedbacku) w swoim *Music for Solo Performer* z 1965 roku. W tej części rozdziału pojawia się zjawisko *long string installation*, rozwijane od parudziesięciu lat przez wielu artystów, w tym opisywanych przez R.Kołackiego Ellen

Fulmann i Alvina Luciera. Warto byłoby wspomnieć o słynnych instalacjach Paula Panhuysena, założyciela Apollohuis w Eindhoven, czy też o działaniach Horsta Rickelsa, niemieckiego artysty mieszkającego od parudziesięciu lat w Holandii. Trudno w tym kontekście ocenić arbitralny wybór konkretnych prac omawianych jako dzieła typowe na sound artu.

Umieszczenie konkretnych działań sound artowych w Polsce w podrozdziale 1.2. nie jest jednolite. Z jednej strony autor pracy wymienia historyczne działania nie określane jeszcze jako sztuka dźwięku w latach 60-tych, w tym działania artystów awangardowych wokół Galerii Foksal z pracami Wojciecha Borowskiego odnoszącymi się bezpośrednio do wybranych elementów sztuki dźwięku. Z drugiej przesunięciem takiego pojmowania działań eksperymentalnych dokonuje Zygmunt Krauze odnosząc je do formy „teatru muzycznego (sic!), lub lepiej teatru instrumentalnego”. Co ponownie wskazuje na niejasną etymologię tego kierunku w sztuce. Odwołania do działań Krzysztofa Wodiczki i Krzysztofa Zarębskiego od połowy lat 60-tych i później w latach 70-tych są niezwykle ważne dla wizji sztuki dźwiękowej w Polsce. W tym samym podrozdziale doktorant wspomina o działaniach piszącego te słowa na tym polu. Niestety akapit ten na stronie 30 i 31 zawiera kilka informacji wymagających korekty. Błędnie podany jest 1974 jako rok powstania Muzyki Centrum w Krakowie. Seria comiesięcznych koncertów otwartego w składzie zespołu została zainicjowana przeze mnie koncertem 13.06.1977. Pisząc, że festiwal Audio Art (poprawnie Festiwal Audio Art) powstał dziesięć lat później też nie jest prawdziwą informacją. To coroczne wydarzenie poprzedzone serią koncertów *audio art* zostało zainicjowane nie w 1984, lecz dziewięć lat później, w 1993 roku. Podobnej korekty wymaga tytuł jednej z moich prac. Swoją premierę w galerii *de Fabriek* w Eindhoven w 1989 roku miała instalacja *Uszy, oczy, nos*, a nie *Uszy, nos, oczy, nos*. Informacje na ten temat dostępne są na mojej stronie marek.choloniewski.com, czy też na culture.pl.

Każdy z historycznych rozdziałów pracy zawiera dużą ilość przykładów, niektóre z nich są wyborem arbitralnym przy ogromnej ilości źródłowych odniesień. Rafał Kołacki sprawnie zestawia wybrane przykłady w syntetyczną opowieść nie zawsze w układzie chronologicznym, czasem wstecz lub bez logicznego uzasadnienia bardziej łącząc i kojarząc wybrane elementy istotne dla omawianego tematu. Krytyczne podsumowanie tego rozdziału może budzić wątpliwości bo opiera się wyłącznie na wypowiedziach innych autorów.

Kolejny **rozdział 2.** pracy dotyczy źródeł kultury industrialnej, które w pracy wyprowadzone zostały z działań futurystów włoskich z Luigi Russolo na czele. *Manifest sztuki hałasów* z 1913 roku i powstanie instrumentów szumowych *intonarumori* jest momentem niezwykle ważnym w historii muzyki z wielu powodów. Zanim naturalne dźwięki otoczenia zostały ostatecznie potwierdzone jako równoprawne zjawiska estetyczne, jako materiał nie tylko szmerowy ale dźwięki będące częścią formy muzycznej upłynęło sporo czasu. Proces ten trwał do połowy XX wieku. W zestawieniu z wieloma przykładami w pracy doktorskiej Rafała Kołackiego dokonanie wyboru niektórych pozwalają uchwycić chronologiczną perspektywę, także jako fenomenu kultury. W 1913 roku w Paryżu prawykonanie *Święta wiosny* Strawińskiego było skandalem. Detronizacja systemu dur moll i melodii jako najważniejszego elementu muzyki i zrównanie go z rytmem miało charakter rewolucyjny. Jeśli zestawimy go z budową 27 intonarumori, obiektów dźwiękowych imitujących odgłosy miasta i zwierząt, które w początkowej fazie miały charakter na tyle ekstrawagancki, że koncerty z ich udziałem od 1914 roku były w większości przypadków akceptowane, jako ekstremalne wydarzenia, zbyt radykalne aby mogły czemukolwiek zagrozić. To, że podstawą konstrukcji intonarumori jest monochord jest kolejnym ważnym przełomem w historii muzyki. Od monochoru Pitagorasa wyznaczającego podstawowe relacje interwałowe i ciąg harmoniczny do charczącej, gwizdającej, szmerowo drgającej struny monochordu Russolo. Zachwyt Edgara Varese nad Orkiestrą hałasów Russolo doprowadził m.in. do powstania w latach 1929-1931 utworu *Ionistation* na zespół perkusyjny amerykańskiego kompozytora. W pracy doktorant określa utwór jako wyjątkowy, bo „niemal całowicie skomponowany z wysokich dźwięków” (str. 43). Ta informacja wymaga korekty. To co przełomowe w *Jonizacjach* to wypełnienie utworu w całości dźwiękami perkusyjnymi pozbawionymi określonej wysokości. W tym zakresie utwór ten łączy się szczególnie z ideą bruityzmu. Odniesienie do filozofii sztuki Marcela Duchampa w pracy doktorskiej ma znaczenie fundamentalne, bo dotyczy akceptacji przedmiotu jako materiału sztuki, a także organizacji czasoprzestrzeni. Jego *Objects sonore* z początku XX wieku są potwierdzeniem tej koncepcji.

Na stronie 44 Rafał Kołacki pisze o pierwszych eksperymentach muzyki konkretnej Pierre Schaeffera: „Dysponował on wtedy najprostszymi urządzeniami do nacinania rowków (ang. disc cutter), ze wszystkimi właściwymi jej ograniczeniami”. Brakuje w tym miejscu podstawowej informacji o nośniku pierwszych eksperymentów Schaeffera. Francuski inżynier i kompozytor tworząc *Etiudę kolejową* w 1948 roku używał miękkiej

płyty decelitowej, pierwowzoru płyty winylowej i równolegle stosowanych twardych i kruchych płyt szelakowych. Nacinanie rowka służyło zatrzymaniu w czasie naturalnych zdarzeń dźwiękowych o skończonym czasie trwania, a więc na ich zapętlaniu. W ten sposób gramofon z płytą decelitową stał się w 1948 roku pierwszym *looperem*. Doktorant w tym miejscu pracy dość szybko przechodzi do melotronu, instrumentu skonstruowanego w roku 1963. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych technologia studyjnych eksperymentów Schaeffera i Pierra Henry została poszerzona o magnetofon, a następnie o *fonogen*, magnetofon z klawiaturą, w którym zapętłony na taśmie materiał mógł być odtwarzany z różną prędkością przesuwu w skali 12-stopniowej równomiernie temperowanej. *Fonogen* wraz z późniejszym *morfofonem* były pierwowzorami samplerów. Technika samplingu określana jest z tego powodu terminem *digital musique concrete*.

Rozdział 3. dotyczy hałasu industrialnego i życia miasta. Ten aspekt odnosi Rafał Kołacki w swojej pracy do pojęcia *soundscape* i sonosfery w koncepcji kanadyjskiego naukowca i kompozytora Raymonda Murraya Schafera i jego prac z lat 70-tych. Warto byłoby jednak powrócić w tym miejscu do kompozycji Luigi Russolo *Risveglio Di Una Citta* (Przebudzenie miasta) z 1913 roku, mimo, iż działania futurystów włoskich znajdują swoje miejsce w poprzednim rozdziale. Dedykacja, mimetyczne traktowanie szumowych dźwięków intonarumori jest niezwykle w kompozycji Russolo metaforą miasta, jej krajobrazu i artystycznej wizji jego kinetycznej dynamiki, typowych dla estetyki futuryzmu. Kompozycja jest też jedną z pierwszych partytur graficznych. Składa się z podzielonych na takty stron z intonarumori w pionowym układzie orkiestrowym. Nuty w klasycznej formie zastąpione zostały ciągłymi liniami oznaczającymi długość i zmianę wysokości z tradycyjnym oznaczeniem dynamiki. W wymiarze przestrzennym i metaforycznym *Przebudzenie miasta* jest formą miejskiego pejzażu dźwiękowego w swojej mimetycznej i onomatopeicznej formie.

Wspomniany później *Wochende* z 1930 Waltera Rutmanna można traktować jako archetyp pejzażu dźwiękowego inicjujące późniejsze eksperymenty muzyki konkretnej, techniki *field recordingu*, happeningu i działań *site specific* w otwartej przestrzeni.

W tym i innych miejscach pracy warto byłoby także odnieść się do działań Pauliny Olivieros, która w latach 70-tych uruchomiła niezwykle koncepcję *deep listening*, nasłuchiwanie i wsłuchiwanie jako ważnej praktyki wykonawczej. Jest też podstawą mojej

koncepcji *Kinetyki przestrzeni dźwiękowej* z trójwymiarowym obszarem, który staje się metainstrumentem, składającym się ze źródeł dźwięku i osób wypełniających tę przestrzeń, niezależnie od funkcji (wykonawca i odbiorca jednocześnie).

Niezwyczajnie ważnym zagadnieniem opisywanym w **czwartym rozdziale** pracy jest zjawisko ciszy, która przez wiele lat była pomijana, lub też traktowana w sposób tradycyjny. Cisza w muzyce występuje w postaci pauzy, ewentualnie wydłużonej fermatą. Występuje też przed i po wykonaniu utworu. Karlheinz Stockhausen wydając swoje utwory na płytach poprzedza je 10 sek. ciszą włączając ją niejako do utworu. Chodziło mu głównie o 10 sekundowe skupienie przed pierwszymi dźwiękami kompozycji. Jednym z ikon współczesnej kultury jest trzyczęściowa kompozycja Johna Cage'a 4'33", trzy strony wypełnione tacetami z różnym czasem trwania, w sumie 4 minuty 33 sekundy braku akcji wykonawcy lub zespołu wykonawców o dowolnym składzie, także orkiestry. Ten brak znaków w partyturze nie oznacza wyłącznie ciszy, jest formą 3-częściowego utworu wypełnionego brakiem nut, tym samym dźwięku. Autorskie wykonania utworu odbywały się częstokroć na ulicy pełnej miejskiego zgiełku przenoszącego uwagę odbiorców na dźwięki otoczenia. Podobnie jest w przypadku koncertowych wykonania utworu, od solowego, zwykle na fortepian, na wzór wielokrotnego wykonania kompozycji przez Davida Tudora, któremu utwór był dedykowany. Na wzór koncepcji Pauliny Oliveros wsłuchujemy się w ciszę z wszystkimi szmerami i delikatnymi dźwiękami w naturalny sposób wypełniającymi przestrzeń wykonania utworu. Cisza w 4'33" jest odwrotnością koncepcji *negative music* Bogusława Schaeffera, w której punktem wyjściowym jest maksymalnie zagęszczona faktura utworu muzycznego, rodzaj klastera z wszystkimi możliwymi dźwiękami. Kompozycja powstaje przez odejmowanie, redukcję materii dźwięków, powolne usuwanie pasm, linii, warstw, rodzaj syntezy subtraktywnej. Filtrowanie jest procesem kształtowania faktury utworu. Programowo punktem docelowym w tej koncepcji jest cisza. W twórczości Cage'a mamy do czynienia zarówno z kompozycjami maksymalnie zatrzymanymi, wyciszonymi (*Prelude for meditation* z 1944, *Waiting* z 1952), jak i gęstymi collage'ami w rodzaju *Williams Mix* 1952/53, *Variations IV* 1963, *Roaratorio* z 1988).

Powiązanie hałasu industrialnego z życiem miasta i nagrań terenowych wypełnia dalsze rozważania doktoranta w **rozdziałach 3 i 4**. i prowadzi do opisu dyplomowej pracy artystycznej w rozdziale 6. Zestawienie eseju Theodora Adorno z 1941 roku z publikacją Chrisa Cutlera z 1985 roku, obydwie pod tym samym tytułem „O muzyce popularnej”

stanowi bardzo ważne odniesienie w pracy doktorskiej do kontekstów spocjologicznych i międzykulturowych, porządkuje bowiem relacje muzyki rozrywkowej do innych dziedzin życia w międzypokoleniowym dyskursie. Należy przypomnieć, że proces ten jest zakodowany w kulturze od bardzo dawna, tak jak podział na sacrum i profanum od paruset lat. Jednak dostępność do dóbr kultury po rewolucji przemysłowej jest częścią dynamicznego i równoległego rozwoju wielu dziedzin ludzkiej działalności, zwłaszcza od początku XX wieku, w którym wielokrotnie dochodziło do poważnych zmian podstawowych paradygmatów kultury. Wprowadzenie do powszechnego obiegu przenośnych urządzeń odtwarzających muzykę, walkmanów, mp3 i wreszcie telefonów komórkowych powoduje specyficzną grupową izolację, odsunięcie komunikatów naturalnego otoczenia na rzecz zapętlonych list ulubionych utworów, jest w pewnym uproszczeniu szczególnie formą wstecznej muzycznej edukacji społeczeństwa. W swoich wywodach na ten temat Rafał Kołacki słusznie konstatuje, że cisza pełni w tym kontekście wymiar szczególny, jest „perspektywą głębokiej komunikacji” w odróżnieniu do izolacji jednostek powodowanej przez hałas. Niezwykłe rozważania na temat akustyki teatronów starogreckich muszę nieco skorygować. Byłem w amfiteatrze Asklepiosa w Epidaurosie. Siedząc w ostatnim najwyższym rzędzie słyszałem bardzo dobrze głos na scenie, ale delikatnych dźwięków już nie. Nieprawdą jest, że słychać dźwięk upuszczonej na podłogę szpilki, zwłaszcza, że scena ma podłoże szutrowe usłane z drobnych kamyczków, które tłumią każdy dźwięk. Projekt akustyczny teatru dawał możliwość równomiernego, rezonansowego rozchodzenia się fali dźwiękowej z okrągłej sceny do najwyższego 54 rzędu (teatr mógł pomieścić maksymalnie 1200 osób, a nie 1400 jak pisze autor pracy).

Kolejnym ważnym zagadnieniem poruszonym w pracy jest wszechobecny *muzak*, a więc tło muzyczne ciekące w tle, zastępujące i wypierające w przestrzeniach publicznych dawną ciszę. To zagadnienie wiąże się bezpośrednio z projektowaniem publicznej przestrzeni dźwiękowej, konstruowanie sonosfery z uwzględnieniem naturalnego położenia, ale przede wszystkim kontekstu, bezpieczeństwa, zdrowia i komfortu ludzi w tej przestrzeni przebywających. Ważną staje się funkcja naszej wspólnej przestrzeni z dziedzictwem kulturowym, jako nieodłączny atrybut dobrze funkcjonującego społeczeństwa. R.M. Schafer proponuje wpisanie wymogów dotyczących sonosfery w zestaw regulacji prawnych obowiązujących w skali międzynarodowej, zwłaszcza w miastach. Ten proces jest realizowany z różnym skutkiem na całym świecie. Techniki nagrań terenowych dotyczą zarówno metod dokumentacji dźwiękowej w celach

archiwizacyjnych, jak i tworzenia projektów miejskich pejzaży dźwiękowych, określanych przez autora pracy jako fonoturystyka. Mamy do czynienia z bardzo różnymi estetykami i filozofią tworzenia działań artystycznych na bazie dźwięków otoczenia, jak i tworzenia kompozycji będących rekonstrukcją lub też przetworzeniem dźwiękowych atrybutów miejsc naturalnych. Należy przypomnieć, że prace wielu artystów muzyki elektroakustycznej dotyczą filozofii akusmatycznej, w której źródło dźwięku podlega przetworzeniu w celu uwolnienia go z jego pierwotnej rozpoznawalności. Od lat 60-tych tworzone były kompozycje pejzażu dźwiękowego, w których oryginalne nagrania zmieniały swój charakter, położenie w przestrzeni, a zwłaszcza zawartość semantyczną w nowym kontekście (np. *City Visit* Makoto Shonihary z 1979 roku). Fonoturystyka ma cel odwrotny i jest antytezą akusmatyki. Warto wspomnieć w tym miejscu o nagraniach dialogów, ale także tła akustycznego tworzonego przez realizatorów i reżyserów dźwięku w filmach opisanych terminem „dźwięk”. Odnoszą się one do pojęcia dzieła fonograficznego, zawierającego wszystkie metody pracy fonograficznej.

Field recording jest skupiony na rejestracji w celu zatrzymania i transgresji tych nagrań w nowym niezależnym kontekście, także do wydania w publikacji fonograficznej. Większość tych aspektów opisuje w rozdziale 4. Rafał Kołacki. Te informacje dotyczące zarówno działań międzynarodowych jak i twórców polskich są znakomitym kompendium wiedzy na ten temat. W odniesieniu do źródeł wydaje się być ogromnym obszarem adekwatnym do ilości i ogólnej dostępności technologii, włącznie z najnowszymi telefonami komórkowymi, których jakość częstokroć dorównuje urządzeniom profesjonalnym.

Zakończenie czwartego rozdziału jest bardzo wymowne i symboliczne. Dochodzimy do tematu enklaw cywilizacyjnych, obozów dla uchodźców, które funkcjonują jak więzienie otoczone murami lub płotami strzeżone przez policję i służby graniczne. Temat dotyczy także naszej wschodniej granicy, która jest wymownym przykładem dewiacji cywilizacyjnej, zagrożeń generowanych i kontrolowanych przez niesprawne systemy polityczne, dalekie od standartów demokratycznych, nie respektujące podstawowych praw człowieka.

W **rozdziale 5.** następuje poważna zmiana tematu. Wchodzimy w zagadnienia żałoby i pustki po stracie bliskiej nam osoby. Decyzją autora pracy przekraczamy strefę intymną. Praca doktorska dedykowana matce, najbliższej osobie doktoranta jest szczególnym opisem stanu ducha, postawy wobec jej utraty. Pustka i cisza wiążą się ze sobą w tym aspekcie w sposób najbardziej naturalny. Autor pracy rozważa różne

rozumienie pustki w różnych kulturach, zarówno z pozytywnymi jak i negatywnymi odniesieniami. Wybiera również przykłady artystycznych rozwinięć fenomenu ciszy. Do tych rozważań dodam przykład z mojej kompozycji radiowo-koncertowej *...nothing?* z 2010 roku, w której tworzę zjawisko próżni akustycznej, w której poprzez intensywne nasłuchiwanie ciszy uaktywniamy podwyższony próg wrażliwości, dzięki któremu udaje nam się odebrać delikatne artefakty dźwiękowe znajdujące się na granicy słyszalności. W ramach regularnych prowadzonych przeze mnie zajęć rejestrujemy naturalne cisze, które po normalizacji głośności poza szumem ukazują nowe zjawiska, ukryte wcześniej poniżej progu słyszalności. Metoda ta jest specyficzną formą dźwiękowej hauntologii.

Rozdziały 1 - 4 mocno się ze sobą wiążą. Autor pracy dyplomowej próbuje wiele poruszanych w nich zagadnień usystematyzować. Zadanie niełatwe przez nietypowe i niestandardowe traktowanie przez wielu twórców swoich eksperymentów i działań prowadzących do powstawania dzieł wielowarstwowych, odnoszących się do wielu kierunków w sztuce. Aby dodatkowo uchwycić cechy wspólne najbardziej rozmytego kierunku jakim jest sztuka dźwięku powołam się na koncepcję Józefa Robakowskiego wyróżniającego część działań w sztuce współczesnej jako formy „sztuki osobnej”. Indywidualny i bardzo odmienny charakter większości działań w obszerze sztuki dźwięku podkreśla jej osobisty, wręcz prywatny wymiar, skierowany zarówno w stronę bardzo subiektywnej formy komunikacji z odbiorcą, jak i premierowy, nowatorski i niezależny wymiar większości tego typu działań. Warunkiem właściwego odbioru staje się porzucenie tradycyjnych form recepcji na rzecz indywidualnego skupienia na zróżnicowanym lub też zredukowanym materiale, z jego wyjątkowym i unikalnym charakterze.

Rozdział 6.

Praca artystyczna należy do drugiej wyciszonej i zredukowanej materiałowo kategorii. Jest oszczędna w wymiarze wizualnym i monochromatyczna w wymiarze audialnym. Jednak ten drugi wymiar ma charakter wewnętrznej fluktuacji przenoszącej nas w specyficzną formę medytacji, zanurzenia, otoczenia.

Jest bardzo osobistą dedykacją autora dla swojej matki, która odeszła pozostawiając pustkę trudną do wypełnienia. Tytuł pracy odnosi się do tego stanu zatrzymania i zawieszenia. Elementem szczególnie ważnym w życiu matki doktoranta była firanka, w pracy określana jako firana, więc nabierająca wielkości, ciężaru, szczególnej ważności. Zwiewny materiał zawieszony na oknie lekko się poruszał przy niewielkich ruchach

powietrza, nawet przy zamkniętych oknach. Firany zawieszone na obwodzie okręgu ułożone zostały w kształcie dwóch pierścieni się na siebie. Firana jest symbolem zasłonięcia tajemnicy. Jest kurtyną, za którą ukrywał się Pitagoras przed swoimi studentami, aby skierować ich uwagę wyłącznie na wiedzę, którą przekazywał, bez rozproszenia, które tworzyłby widok jego osoby. Zasłona w wielu kulturach jest częścią stroju, odzienia i pełni funkcję liturgiczną i sakralną. Rozdzielanie zasłon na dwie i więcej części ma znaczenie symboliczne. Z dwóch okręgów z tiulu o różnej średnicy tworzy artysta formę korytarzy, wejścia w różne kręgi wtajemniczeń. Praca jest formą instalacji audialnej wpisanej w zwiewny obiekt podwójnego okręgu, dostępnego dla odbiorcy i wpływającego na jego percepcję w zależności od czasu i miejsca wędrówki. Wielokanałowa projekcja dźwięku otaczająca odbiorcę zarówno w trakcie ruchu jak i zatrzymania przekazuje materię unikalną na poziomie materiałowym, symbolicznym i metaforycznym. Nie pozostawia wątpliwości jego wymiar kulturowy, cywilizacyjny na poziomie zarówno percepcji, jak i przeżycia egzystencjalnego i duchowego. Bardzo ważne, że praca bez dodatkowych opisów daje możliwość bardzo różnych interpretacji. Dokumentacja dołączona do materiałów zawiera rejestrację wideo z warstwą dźwięku stereo, w formacie, który nie oddaje w pełni jej głębi, pozbawia jej wymiaru immersyjnego i trójwymiarowego, a przez to tworzy częściowy i niepełny obraz instalacji. Studiując opis pracy artystycznej nie mam wątpliwości o jej unikalnym charakterze. Po korektach błędów merytorycznych i literowych polecam do publikacji.

Wyróżnienie

Obydwie części pracy doktorskiej traktować należy jako oryginalne dokonanie artystyczne. Rozprawa doktorska jest wyjątkowa, dotyka niezwykle ważnych elementów, zawiera ogromną ilość oryginalnych odniesień. Szczególne powiązanie historii sztuki dźwięku z kulturą industrialną i pejzażem dźwiękowym w kontekście zagadnienia żałoby, ciszy i pustki znajduje wyjątkowo oryginalne ujęcie w pracy artystycznej. W tym zakresie rozprawa znacznie przekracza przeciętny poziom. Z tego powodu występuję o przyznanie wyróżnienia pracy doktorskiej Rafała Kołackiego.

Konkluzja

Po przestudiowaniu pracy artystycznej *Te słowa przestałem słyszeć* i analizie pisemnej pracy doktorskiej *Dźwiękowe obrazy pustki. Przestrzeń i percepcja w dziełach multisensorycznych. Rozważania teoretyczne na podstawie audioinstalacji: „Te słowa przestałem słyszeć”* stwierdzam, że na podstawie Art. 187 Obwieszczenia Marszałak

Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 10 marca 2023 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce opublikowanego w Dzienniku Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 20 kwietnia 2023 roku Poz. 742 mgr Rafał Kołacki wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki i kwalifikuje się do dopuszczenia jej do dalszej procedury prowadzącej do przyznania mu stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "M. Antoni". The script is cursive and fluid, with the first letter 'M' being particularly large and stylized. The signature is centered horizontally on the page.