

STATUS DŹWIĘKU W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Łukasz Strzelczyk

Uniwersytet Warszawski, Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji, ul. Żurawia 4, 00-503 Warszawa
E-mail: lukaszstrzelczyk@trzeciafala.org

SOUND STATUS IN THE PUBLIC SPACE

Abstract

This article attempts to bring about the relationship of sound and space on the basis of changes in musical discourse. This problem is reflected both in the referred texts of selected theoretical and artistic practices. The author's thesis on the perception of social reality, suggesting that if the world sounded different, it is also contrary to look.

Streszczenie

Artykuł ten próbuje przybliżyć temat relacji dźwięku i przestrzeni na podstawie analizy zmian dyskursu muzycznego. Problematyka ta znajduje odzwierciedlenie zarówno w referowanych tekstach teoretycznych, jak i wybranych praktykach artystycznych. Autor stawia tezę na temat postrzegania rzeczywistości społecznej, sugerując, że gdyby świat brzmiał inaczej, to również inaczej by wyglądał.

Keywords: sound art; sound in public places; noise; site specific

Słowa kluczowe: sound art.; dźwięk w przestrzeni publicznej; szum; kontekst miejsca

„Our perception of space depends as much on what we hear as on what we see”,

Max Neuhaus ¹

Czy każdy dyskurs na temat muzyki, o ile nie jest to tekst *stricte* muzykologiczny, musi zawierać w sobie nutkę słynnego powiedzenia „*rozmawiać o muzyce, to jak tańczyć o architekturze*”?² Według mnie nie, dlatego punktem wyjścia dla moich rozważań jest cytata Maxa Neuhausa, który idealnie oddaje wagę relacji dźwięku i przestrzeni. Neuhaus rozpoczął swoją karierę jako profesjonalny muzyk, perkusjonalista, który pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku skupił się na nowej formie działalności, eksplorując naturę i możliwości dźwięku. A dlaczego *sound art*? Ponieważ w praktykach tych najłatwiej dostrzec znaczenie i rolę dźwięku w kontekście przestrzeni czy związków z architekturą.

W niniejszym artykule chciałem postawić kontrowersyjne pytanie: czy gdyby świat brzmiał inaczej, to inaczej by wyglądał? Refleksja ta wydaje się niezwykle istotna i aktualna, ponieważ rola przestrzeni, muzycznego *site-specific*, systematycznie staje się coraz ważniejsza we współczesnych realizacjach artystycznych, nie tylko wśród artystów, ale także architektów, dizajnerów. Synchronicznie za praktyką podąża nowa refleksja teoretyczna. Od końca lat sześćdziesiątych niektórzy teoretycy kultury, żeby wymienić kilku bardziej znaczących, jak Marshall McLuhan, Alvin Toffler bądź Lev Manovich, wieszczą powolny schyłek okulocentrycznej wizji świata. Wprowadzone przez nich nowe kategorie opisu, takie jak media zimne i gorące³, trze-

¹ Cytat za Max Neuhaus ze strony: <http://www.max-neuhaus.info/>.

² Powiedzenie przypisywane Frankowi Zappie.

³ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, E. McLuhan, F. Zingrone (red.), przekł. [z ang.] E. Różalska, J. M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001.

cia fala modernizacji⁴, techno kultura czy problematyka cyfryzacji mediów i kultury⁵ (Manovich), próbują na nowo zdefiniować kulturę. Stawiane przez nich tezy sugerują nowe praktyki artystyczne będące efektem zmian technologicznych, stopniowe wyczerpywanie się potencjału narracyjnego obrazu, poddanego gruntownej wiwiseksi w ramach tzw. *visual studies*, czy też strategii marketingowe późnego kapitalizmu. Badacze ci podważają tym samym dyskurs, który petryfikował umysły od starożytności - narrację, w ramach której wzrok był najważniejszym narzędziem poznania rzeczywistości. Mówimy tu oczywiście o tradycji judeo-chrześcijańskiej kształtowanej od Platona, w innych kulturach i tradycjach sprawa ma się zgoła inaczej⁶.

Na czym zatem zasadza się mityczna już opozycja oko *versus* ucho? Czy te dystynkcje są na tyle znaczące? Podział ten istnieje od czasów helleńskich i o ile do czasów pitagorejczyków bodźce zewnętrzne były przyjmowane przez człowieka w miarę równorzędnie, to właśnie od Platona i jego metafory jaskini rozpoczyna się era obrazu, przedstawienia, oryginału i kopii.

Czy zmiany w podejściu teoretycznym oraz działalność artystyczna przełożyły się na zwiększone zainteresowanie *sound art*em? Brytyjska artystka dźwiękowa Susan Philipsz w roku 2010 została uhonorowana prestiżową nagrodą Turnera, która do tej pory przyznawana była artystom wizualnym. W prestiżowym *Museum of Modern Art* w Nowym Jorku odbyła się wystawa *Soundigs a Contemporary Score* (2013). Na polskim gruncie również widać zmiany: Katarzyna Krakowiak reprezentowała Polskę na Biennale Architektury w Wenecji⁷, Konrad Smoleński zaś na Biennale Sztuki w 2013 roku. Jak więc traktować sztukę dźwięku w zdominowanej przez obraz kulturze? Czy podważa to obowiązujący dyskurs, czy raczej go wzmacnia? Czy może ktoś - decydenci sztuki, kultury, aparat władzy - nie chce zauważyć tej znaczącej zmiany, woli ją skanalizować jako aberrację i formę znudzenia świata sztuki?

Sztuka dźwiękowa, poszukując nowych środków wyrazu, odchodząc od klasycznej notacji, używając nowych technologii zapisu i wzmacniania, zaczęła również domagać się nowej przestrzeni wykonawczej. Nastąpiła ważna zmiana podejścia do roli miejsca, zarówno dla kompozytora, wykonawcy, jak i odbiorcy. *Sound art*, *sonic art*, *audio art* – to wszystko odmiany

nowej sztuki, która gros swoich sił skierowała w obręb zainteresowania relacją ze środowiskiem. Efektem tego stały się rzeźby muzyczne, instalacje w formie obiektów figuratywnych, ale także ukrytych, niewidocznych *music performance* (przykładem występy poznańskiej formacji BNNT), *field recording* itp.

Zanim przejdę do opisu konkretnych przykładów, zatrzymam się na chwile przy specyficznej terminologii, która charakteryzuje zjawiska na skraju tych dyscyplin. Spróbuję usystematyzować różne podejścia do poruszanej w artykule tematyki. Świat dźwięków możemy określić mianem audiosfery, która dzieli się na fonosferę i sonosferę. Fonosfera to suma dźwięków związanych z ludzką wokalnnością, ale też dźwiękami pozawerbalnymi. Sonosfera odpowiada za kreowanie dźwięków, ich barwę i źródło. Sama zaś audiosfera, będąca sumą wcześniej wymienionych, staje się uniwersum dźwiękowym.

Analizując przestrzeń pomocną kategorią opisu może stać się również tzw. *site specific*, przywołane w podobnym kontekście, w jakim występuje w ramach sztuki wizualnej. Jest to wypadkowa rozważań nad pojęciami *space* (przestrzeń) i *site* (miejsce). Problematyką tą zajmował się artysta i teoretyk Robert Smithson. On jako pierwszy zaczął używać terminu *site* w opozycji do przestrzeni. I nie chodzi tu wyłącznie o kategorię zawężającą, ale bardziej o podkreślenie związku z konkretną przestrzenią, ukonkretnieniem lokalizacji. Miejsce stało się elementem pracy. W ten sposób powstawała silna relacja pomiędzy obiektem a miejscem z nim związanym – ten proces indywidualizacji przestrzeni związany był z początkami sztuki *land art*. Reasumując, *site specific* to „związek ze specyfiką miejsca”⁸. Co ważne, były to miejsca tak wewnętrzne, miejskie, jak i zewnętrzne, środowiskowe – co wskazuje na uniwersalność tej kategorii. Nacisk położony został na kontekst miejsca, które stało się częścią danej pracy. Miało to ogromne znaczenie dla późniejszych prac wykorzystujących możliwości przestrzeni publicznej.

Pojęcie *lo-fi* i przeciwne, *hi-fi*, są istotne w nurcie tzw. ekologii dźwiękowej związanej z działalnością muzyczno-popularyzatorką Raymonda Murraya Schafera⁹. Ten kanadyjski teoretyk zwrócił uwagę na zanieczyszczenie audiosfery niechcianymi dźwiękami, a także relacją pomiędzy dźwiękiem a przestrzenią. W jego koncepcji naczelną rolę odgrywa tzw. *soundscape*,

⁴ A. Toffler, *Trzecia Fala*, PIW, Warszawa 1997.

⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

⁶ Np. rola dźwięku w islamie, nawoływanie muezzinów etc.

⁷ Uzupełnieniem trylogii architektonicznej badającej rolę dźwięku w przestrzeni są prace: *Powstanie i upadek powietrza oraz The great and the secret show. The look out gallery*.

⁸ Ł. Guzek, *Sztuka instalacji*, Wyd. Neriton, Warszawa 2007, s. 125.

⁹ R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, tłum. Danuta Gwizdalanka, „Res Facta” nr 9, 1982, s. 288-315.

czyli tzw. pejzaż dźwiękowy. Stanowi on wyodrębnione przez nasze zmysły przestrzenie dźwiękowe, wynikające z zależności pomiędzy dźwiękami a otoczeniem. Zgodnie z tym hi-fi było powszechniejsze dawniej, charakteryzowało się czystszy, bardziej selektywnym dźwiękiem, lo-fi zaś było pokłosiem rewolucji przemysłowej. Składały się na nie dźwięki niewyraźne, zaszumione, wzajemnie nakładające się, utrudniające komunikację etc. Specyfika lo-fi mogła prowadzić do tzw. schizofonii, czyli poczucia rozdwojenia, rozdzielenia i dyskomfortu wynikającego z systematycznego oddzielania się dźwięku od jego źródła (akuzmatyka), który to proces silnie związany był z dwudziestowiecznym rozwojem technologii utrwalania i przesyłania dźwięku.

Erik Davis, amerykański badacz cyberkultury, zwraca też uwagę na pewną specyficzność środowiska akustycznego, wyróżniając cztery jej dominanty: symultaniczność, superimpozycję, nielinearność i rezonans¹⁰. Symultaniczność to umiejętność rozpoznania różnych dźwięków dziejących się w tym samym czasie. Superimpozycję możemy scharakteryzować jako nakładanie się różnych fal z różnych źródeł, które łączą się i wzajemnie przenikają, trafiając do ucha. Rezonans zaś to zdolność fal do wytworzenia energii oddziałującej na ciała stałe. Te cechy wyróżniają dźwięk od innych bodźców, wpływając znacznie na kształtowanie się dźwiękowej podmiotowości w środowisku akustycznym, a tym samym determinując nasze postrzeganie rzeczywistości.

Przykładem wczesnych praktyk sztuki dźwięku są prace wspomnianego Neuhausa, np. *Public Supply*, *Time Square* czy *Water Whistle*. Już same nazwy projektów mogą nas nakierować na najważniejszą cechę jego prac – wykorzystanie przestrzeni publicznej jako immanentnej części projektu. Przedmiotem jego zainteresowania jest znaczenie i możliwości dźwięku w przestrzeni publicznej. Artysta skupia się w swoich pracach na kształtowaniu nowej wrażliwości przestrzennej, poszukując form nowej percepcji. Jego prace określane są jako rzeźby muzyczne, choć należy pamiętać, że to obiekty niewizualne, ukryte, których główną materią artystyczną jest dźwięk. Nie tyle wtapiają się w przestrzeń, co wręcz absorbują część przestrzeni. Jedną z bardziej rozpoznawalnych prac Neuhausa zatytułowana *Time Square*, polegała na umieszczeniu głośników w studzienkach metra na tytułowym placu w Nowym Jorku. Przechodzenie przez studzienki wywoływało dźwięk – nieokreślony, dudniący, trudny do jasnego zdefiniowania. Neuhaus tak mówił o swojej pracy:

„*The sound creates a space for itself with definite boundaries. You can only hear it within a few feet. But the main audible effect is not so much hearing it as hearing what it does to everything around it. It kind of slices up the sounds of that fountain splashing over there, for instance.*”¹¹

Odmiernym przykładem pracy z przestrzenią jest słynny cykl artystyczny *Electric walks* Christiny Kubisch. Projekt ten dotyczył epistemologicznego problemu: jak unaocznic niewidoczne, a otaczające nas zewsząd? W projekcie tym Kubisch analizowała rozmieszczenie w przestrzeni miejskiej pól magnetycznych, emitowanych przez wszelkie urządzenia elektryczne. Było to możliwe dzięki specjalnie zaprojektowanym słuchawkom, które pozwalały na lokalizowanie tych obszarów. Dźwięk stał się zatem narzędziem poznania rzeczywistości, pytanie tylko, czy w ogóle pozostał on jeszcze dźwiękiem. Oto jak widzi swój projekt Kubisch:

“*[...] It is interesting to see how people move, some run around in the space, some go around slowly: the more people move around, the more interesting are the things they hear. Each movement of the head produces big changes in timbre and amplitude to the sound people listens to through the headphones.*”¹²

Projekt ten rodzi szereg pytań, w jaki sposób ta zmiana postrzegania wpływa na naszą świadomość. Czy to tylko tzw. pogłębione słuchanie (*deep listening*)? Czy odkryty szum, hałas są tylko nośnikami informacji, czy też same w sobie coś znaczą?

Jedną z częściej powtarzających się strategii stosowanych przez artystów sztuki dźwięku jest próba manipulacji percepcją w odniesieniu do przestrzeni, zaburzanie definicji sytuacji. Poczynając od Billa Fontany i jego prac *Distant trans* oraz *Drive in* Neuhausa, które wykorzystywały pasma radiowe, pomimo różnic semantycznych mamy do czynienia z podobnymi zabiegami artystycznymi. O ile Fontana przenosił fonosferę jednej przestrzeni w zupełnie inne środowisko, Neuhaus w czasie rzeczywistym miksował nagrania emitowane przez nadajniki rozmieszczone wzdłuż drogi samochodowej.

Zaburzanie przestrzeni nie musi zamykać się wyłącznie na aglomeracjach miejskich. W lesie niedaleko Białobrzegów, nad Zalewem Zegrzyńskim, projektant i muzyk Michał Dąbrowski zrealizował ciekawą pracę dotyczącą problemu adekwatności fonosfery do otoczenia¹³. Do opuszczonej stodoły, znajdującej się na trasie „grzybiarskich spacerów”, wprowadził aurę

¹⁰ T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wyd. WSNHID, Poznań 2009, s. 79.

¹¹ http://www.nytimes.com/2009/02/09/arts/music/09neuhaus.html?_r=0 (dostęp 20.01.2015).

¹² <http://usoproject.blogspot.com/2009/06/interview-with-christina-kubisch.html> (dostęp 20.01.2015).

¹³ Praca zrealizowana w ramach projektu Fala dźwięku, Stowarzyszenie Trzecia Fala.

lasu tropikalnego. To nieznaczne przesunięcie stało się nader wyraźne, stworzyło rodzaj hiperlasu – paradoksalnie zwróciło uwagę słuchaczy na zróżnicowane barwy i kolorami odgłosy otoczenia. Innym przykładem pracy z otoczeniem naturalnym jest instalacja *Biometrics* Pawła Kulczyńskiego, subtelna, cechująca się wyjątkową wrażliwością w pracy z materią. Dzięki zastosowaniu hiperczułych mikrofonów zbierała dźwięki łąki na powierzchni 100 m², wzmacniała je i bez żadnej ingerencji cyfrowej odtwarzała. Efektem pracy było stworzenie noiseowej, gęstej struktury muzycznej, której autorem była natura. Może natura - a może szerzej - świat opiera się nie tylko harmonii?

Czy dźwięk to tylko emancypacja, poszerzenie możliwości percepcyjnych? Nie tylko, na co wskazuje istniejąca też bardziej mroczna strona rosnącego znaczenia fonosfery. Czy można manipulować dźwiękiem w przestrzeni „nie miejsca”? Pierwszą firmą, która wykorzystwała marketingowy potencjał muzyki do celów zwiększenia sprzedaży, był Muzak, amerykański koncern założony w 1934 roku. Firma ta zajmuje się produkcją tzw. muzyki sklepowej, funkcjonalnej, muzyki tła, windowej itp. (inne firmy to Music Choice, DMX, AEI). Wykorzystuje muzykę do „kreowania” nastroju w sklepach, windach, lotniskach czy hotelach. Referuje to do tzw. „nie-miejsc” (Marc Auge¹⁴): „*nie miejsca (ulice, parki, dworce) objawiają się przede wszystkim jako przestrzeń nieantropologiczna, której nie można zdefiniować ani jako relacyjnej, ani jako historycznej*”¹⁵. Celem muzyki tła ma być relaks odbiorcy czy jego manipulacja? Czy jest to usługa, czy tylko zachęta do skorzystania z usługi? W tym kontekście ciekawe wydaje się zestawienie *Muzaka* z muzyką ambientową. W obu przypadkach mamy do czynienia z podkreśleniem muzyki i jej roli jako elementu otoczenia, jedności z przestrzenią przy zachowaniu nieinwazyjności. Brzmi nader podobnie. Czy różni się tylko intencją i ewentualnie jakością artystyczną wykonania? Zagłębiając się w temat manipulowania przestrzenią poprzez dźwięk, warto przywołać opresyjne wykorzystywanie również i muzyki. Amerykański koncern *7-eleven* poprzez montowanie głośników na parkingach sklepowych wykorzystywał dźwięk do eliminowania niechcianych klientów. Ujawnia się tutaj kolonizowanie i naznaczenie przestrzeni, tworzenie tzw. prywatnych przestrzeni dźwiękowych oraz próba odgradzania od siebie klas społecznych.

Polski artysta Gerard Lebig odniósł się do problemu muzyki tła w jednej ze swych prac o sugestywnej nazwie *Anti Elevator Music Riot*. Instalacja ta wy-

korzystywała zastaną w budynku architekturę systemu dźwiękowo-alarmowego, przechwytyując ją na rzecz emisji nowej ścieżki dźwiękowej. Był to artystyczny gest sprzeciwu wobec muzyki tła, której celem ma być wpływ na naszą podświadomość, usypianie czujności, prowadzącej w konsekwencji do podtrzymywania systemu kapitalistycznego. Ujawnia się tutaj jedna z cech późnego kapitalizmu, polegająca na włączeniu do oficjalnego obiegu tzw. „znaków zniechęcenia”, artefaktów niegdysiejszej kontrkultury. Wykorzystywanie dźwięku w przestrzeni publicznej może mieć jeszcze bardziej negatywne skutki dla społeczeństwa. Amerykańskie wojsko szybko zrozumiało wagę nowych możliwości audialnych i zainteresowało się wykorzystaniem dźwięku w warunkach bojowych. Skupiono się na dwóch cechach fal dźwiękowych: infradźwiękach i ogłuszaniu (nawet do 165 decybeli). Rezultatem prac amerykańskiego wojska był system LRAD (*Long Range Acoustic Devices*), który powstał w 2000 roku. Jest to rodzaj zamontowanego na samochodzie terenowym działka emitującego wiązkę fal dźwiękowych o szerokości od 45 do 75 cm na odległość od 500 do 1000 metrów. Skala głośności może osiągnąć nawet 151 decybeli. *Nota bene* polska policja również uległa tej „modzie” i zakupiła 6 sztuk tego sprzętu za ponad 700 tys. zł pomimo braku odpowiednich przepisów do jego wykorzystania. LRAD służy do ogłuszania przeciwników, demonstrantów, generowania intensywnej wiązki energii akustycznej, która powoduje zaburzenie poczucia przestrzeni oraz inne poważne dolegliwości zdrowotne, z trwałą utratą słuchu na czele.

Wróćmy jednak do samej natury dźwięku i zmian przez nie generowanych. Wśród ważniejszych dystynkcji warto wspomnieć o symbolicznej śmierci autora muzyki (kultura remixu), egalitaryzacji („Każdy artystą” – J. Beuys), dekompozycji „normalnych” przestrzeni dźwiękowych, takich jak sale koncertowe, kluby itp., wprowadzeniu tematyki społecznej i o wielu innych zjawiskach. Implikuje to traktowanie dźwięków, muzyki jako formy antycypowania zmian społecznych, pola eksploracji. Relację władzy i kontroli dźwięków, komunikatów najlepiej oddaje intuicja J. Attali:

„*What is called music today is all too often only a disguise for the monologue of power. However, and this is the supreme irony of it all, never before have musicians tried so hard to communicate with their audience, and never before has that communication been so deceiving. Music now seems hardly more than a somewhat clumsy excuse for the self-glorification of musicians and the growth of a new industrial sector.*”¹⁶

¹⁴ M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, PWN, Warszawa 2013.

¹⁵ „Glissando” nr 18 (18), 2011, s. 8.

Muzykę można wręcz potraktować jako formę teorii społecznej lub może bardziej jako sposób teoretyzowania za pomocą muzyki, która staje się narzędziem i polem analizy: „*Muzyka podobnie jak polityka czy ekonomia jest formą organizowania dysonansów i subwersji – szumu. Kontrola i zawłaszczanie tych szumów jest domeną władzy. Dźwięk i muzyka kształtują społeczeństwo*”¹⁷.

Zatem dźwięk możemy interpretować jako rodzaj kodu, w którym zapisane są stosunki życia, formy międzyludzkie. Szum, który towarzyszy muzyce, jest elementem subwersywnym, autonomizującym wobec władzy, która chce go zawłaszczyć i monitorować, podobnie jak czyni to kultura masowa. Są to zatem subtelne, nieunaocznione formy dyscyplinowania człowieka w przestrzeni publicznej. Jeśli uda nam się opłacać tę przestrzeń, zyskamy kolejną, niewidoczną władzę. Już Theodor Adorno w swojej kontrowersyjnej książce *Filozofia nowej muzyki*¹⁸ odniósł się do różnic pomiędzy melodyjną, modernistyczną muzyką Strawińskiego, a w pełni świadomą, dodekafoniczną Schoenbergą. Tym samym poruszył, według mnie, bardzo ważną kwestię – emancypacyjną funkcję muzyki, jej zdolność do destabilizacji, nieustannego wymykania się ideologii.

Czy wzrastająca moda na estetykę zorientowaną na *sound/audio art* jest reakcją obroną świata zdominowanego przez obraz, czy tylko poszerzaniem pola walki, szukaniem nowych środków wyrazu? Obecnie, paradoksalnie, mamy do czynienia ze zbliżaniem się świata sztuki i *sound artu*, które owocuje coraz częstszymi wystawami w przestrzeni *white cube*. Podobnie jak kapitalizm zawłaszcza coraz to nowe sfery życia i podporządkowuje wszystko ekonomii, tak samo *art world*, widząc wzrastającą rolę *sound artu*, zaczął kolonizować jego działalność w ramach swoich standardowych praktyk, realizowanych w przestrzeniach galerijnych. Tym samym została wykonana pętla - od filharmonii, przez przestrzeń publiczną, do przestrzeni sztuki. Zmniejsza to, rzecz jasna, potencjał narracyjny dźwiękowych praktyk, które z założenia miały być autonomiczne i subwersywne. Czy jedyną strategią obronną ma stać się unikanie instytucjonalnego zaplecza świata sztuki? Nowymi formami oporu, które starają się odzyskiwać utracone pozycje, stają się tzw. ekologia dźwiękowa i związane z nią nagrania terenowe, spacerowe dźwiękowe etc.

Rola przestrzeni, muzyczne *site-specific*, systematycznie staje się coraz większa. Negacja i rewolucyjny potencjał pierwszej fali *sound artu* polegał właśnie na wyjściu poza stereotypowe formy przeżywania muzyki. Skanalizowanie i zrutynizowanie odbioru nastąpiło pod koniec XVIII wieku w Anglii. To tam powstała pierwsza sala koncertowa stworzona wyłącznie do celów muzycznych.¹⁹ Czyżby dopiero wtedy nastąpiło symboliczne oddzielenie muzyki od innych sfer życia? Czy jest to owa autonomia stanowiąca o wyjątkowości muzyki? A może to tylko sprytny zabieg mający na celu pozabawienie muzyki krytyczności? Symboliczne oddzielenie od polityki, ekonomii, spraw społecznych miało na celu uwypuklenie abstrakcyjności muzyki, które spowodowało oddzielenie muzyki od życia. Obecnie galerie stały się przedłużeniem dawnych sal koncertowych – w jaki sposób nie popaść w nową rutynę? Na przykład wychodząc w przestrzeń publiczną, możliwie egalitarną, ku potencjalnemu odbiorcy. Dzięki dźwiękom kształtujemy przestrzeń, granice docierania fal wyznaczają granice świata, parafrazując Wittgensteina. Powracając do głównego pytania postawionego w niniejszym tekście: czy gdyby świat brzmiał inaczej, to inaczej by wyglądał? W świetle przytoczonych prac odpowiedź wydaje się oczywista. Poznawanie świata dzięki innym zmysłom, waloryzacja słuchu, może wydatnie wpłynąć na nasz odbiór rzeczywistości, nie tylko najbliższego otoczenia. Pamiętać należy, że jest to zarazem relacja dwustronna. Obraz także wpływa na recepcję dźwięku, więc gdyby świat wyglądał inaczej, to zapewne inaczej też by brzmiał.

LITERATURA

1. Adorno T. (1974), *Filozofia nowej muzyki*, PIW, Warszawa.
2. Auge M. (2013), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipermowoczesności*, PWN, Warszawa.
3. Cox C. Warner D. (2010), *Kultura dźwięku, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
4. Cousick S. (2009), *Muzyka jako tortura, muzyka jako broń*, Ekspertywa, Bęc Zmiana, Warszawa.
5. Crowley D. Muzyczuk D. (2012), *Sounding the body electric*, Muzeum Sztuki, Łódź.
6. Guzek Ł. (2007), *Sztuka instalacji*, Wyd. Neriton, Warszawa.
7. Libera M. (2012), *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Krytyka polityczna, Warszawa.

¹⁶ http://www.goodreads.com/author/quotes/92885.Jacques_Attali (dostęp 20.01.2015).

¹⁷ J. Attali, Szum i polityka, tłum. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Ch. Cox (red.), Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 29.

¹⁸ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, PIW, Warszawa 1974.

¹⁹ Doskonale zwyczajna rzeczywistość - Holywell Music Room, 1748.

8. **Manovich L. (2006)**, *Język nowych mediów*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
9. **McLuhan M. (2001)**, *Wybór tekstów*, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
10. **Misiak T. (2009)**, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wyd. WSNHiD, Poznań.
11. **Murray Schafer R. (1982)**, *Muzyka środowiska*, „Res Facta” nr 9.
12. **Toffler A. (1997)**, *Trzecia Fala*, PIW, Warszawa.
13. **Zawojski P. (2012)**, *Zobaczyć dźwięk, uwidocznić niewidzialne*, „Kultura Współczesna” 1(72)/2012.
14. **Brzostek D. (2014)**, *Nastuchiwanie hałasu*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Strony internetowe:

- <http://www.max-neuhaus.info/>
http://www.nytimes.com/2009/02/09/arts/music/09neuhaus.html?_r=0
<http://usoproject.blogspot.com/2009/06/interview-with-christina-kubisch.html>
http://www.goodreads.com/author/quotes/92885.Jacques_Attali