



## *Sound art*: materialność dźwięku

Przestrzeń galerii może nadal wielu osobom kojarzyć się z pomieszczeniem, w którym cisza otacza eksponaty. W ciszy wiszą obrazy na białych (najczęściej) ścianach, w ciszy stoją prace rzeźbiarskie porożstawiane zgodnie z zamysłem kuratorki lub kuratora wystawy. W ciszy przechadzają się zwiedzający, pozwalając sobie jedynie na wymianę uwag szeptem<sup>1</sup>. Jest to całkowicie błędne wyobrażenie, kiedy wkroczymy do miejsca, gdzie wystawiana jest sztuka zaliczana do *sound art*.

*Sound art* to pojęcie określające prace, w których dźwięk jest dominującym środkiem artystycznym, za pomocą którego artyści próbują nam, widzom/słuchaczom, a może prościej, odbiorcom, coś zakomunikować. *Sound art* ma naturę interdyscyplinarną i nie ogranicza się jedynie do generowania dźwięków udostępnianych zwiedzającym za pomocą głośników czy słuchawek rozmieszczonych w pomieszczeniu. Terminu „sound art” użyto po raz pierwszy dla nazwania wystawy, która miała miejsce w 1983 roku w Sculpture Center (Centrum Rzeźby) w Nowym Jorku, a której twórcą był William Hellerman.

Dla Suzanne Delehanty dźwięk jest nierozdzielnie związany z naszym postrzeganiem i doświadczaniem rzeczywistości; według niej, chłoniemy go z naszego otoczenia nie tylko za pomocą uszu – w procesie tym biorą także udział nasze kości i skóra. Dźwięk może być więc wrażeniem nie tylko słuchowym, ale też bardziej „namacalnym”. Delehanty zauważa, że ludzkie emocje są wyrażane inaczej niż myśli. Używamy słów i mowy, aby przekazać to, co myślimy, natomiast pieśń i lament rezerwujemy dla radości i smutku. W swoim artykule *Soundings* pisze, że dźwięki, które nas otaczają, pozwalają nam odnaleźć się w przestrzeni, a hałas, czy też przypadkowy dźwięk, ostrzega nas przed niebezpieczeństwem lub po prostu działa nam na nerwy<sup>2</sup>. Wszechobecność dźwięku jest oczywista, a wykorzystanie go jako jednego z „materiałów” do tworzenia sztuki okazało się prostym zabiegiem artystycznym. Delehanty twierdzi, że zaliczenie dźwięku,

1. Jeśli oczywiście przyjmiemy, że cisza w ogóle istnieje. Gregory Whitehead przytacza anegdotę o Guglielmo Marconim, który pod koniec życia zaczął wierzyć, że zjawiska akustyczne „wiszą” w powietrzu długo po tym, jak zabrzmi pierwszy dźwięk. Marconi uważał, że cisza – czyli martwe powietrze – jest jedynie kwestią niedoskonałości percepcji. Zob. Gregory Whitehead, *Bodies, Anti-Bodies and Nobodies*, w: *Sound by Artists*, Blackwood Gallery and Charivari Press, Mississauga, Etobicoke (Ontario) 2013, s. 199.

2. Suzanne Delehanty, *Soundings*, w: *Sound by Artists*, Blackwood Gallery and Charivari Press, Mississauga, Etobicoke (Ontario) 2013, s. 21.

hałasu, muzyki, ciszy i słowa mówionego – niewidzialnych dla oka – do materiału sztuki, zaspokoilo pragnienie artystów polegające na prezentacji upływu czasu w świecie sztuk wizualnych, który kiedyś był światem ponadczasowym<sup>3</sup>.

Jeśli spojrzymy na obecność dźwięku w sztuce z historycznego punktu widzenia, to może naszą uwagę przyciągnąć *Cabaret Voltaire* i występy dadaistów na jego scenie. Użycie dźwięku w poezji tworzonej przez Hugona Balla czy Kurta Schwittersa stanowiło estetyczne wyzwanie. Poezja dźwiękowa porzucała słowa z ich znaczeniem, a sięgała po absurdalne dźwięki, które mogły być wytwarzane przy użyciu strun głosowych. Hans Richter, opisując historię dadaizmu, przytacza słowa Hugona Balla relacjonującego swój występ na scenie: „Nie mogąc się jako kolumna poruszać na własnych nogach, kazałem się zanieść w ciemności na podium, a znalazłszy się na nim zacząłem mówić wolno i z namaszczeniem: gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori [...] Tego było już za wiele! – Po chwilowej konsternacji wywołanej pierwszym zetknięciem się z czymś tak niesłychanym publiczność eksplodowała”<sup>4</sup>.

W rozdziale poświęconym Schwittersowi Richter wspomina pierwsze publiczne wykonanie Pra-sonaty (*Ursonate*) w Poczdamie: „Schwitters stanął w całej swej okazałości na podium i zaczął deklamować swoją Pra-sonatę sycząc, rycząc i pięjąc przed zdumioną publiką, zupełnie przecież nieobeznaną z nowoczesnością”<sup>5</sup>. Tak, jak dzięki Duchampowi zmieniło się nasze podejście do dzieła sztuki, kiedy zaczął umieszczać przedmioty codziennego użytku jako eksponaty wystawiennicze, dzięki innym przedstawicielom dadaizmu dźwięk niemający nic wspólnego z muzyką stał się elementem sztuki. Poezja, która do tej pory rozumiana była jako wykorzystanie słów uwzględniające ich znaczenie, a nie tylko brzmienie, nabrała nowego wyrazu.

Wśród włoskich futurystów byli muzycy i kompozytorzy, ale jak zauważa Robert Worby, angielski kompozytor i twórca *sound art*, to malarz Luigi Russolo napisał manifest *Sztuka hałasów*. Dźwięki, które wcześniej nie były brane pod uwagę jako źródło artystycznej inspiracji, miały nabrać nowego znaczenia, a w manifestie możemy przeczytać, że:

Przemierzając miasto z uchem bardziej niż okiem uważnym, będziemy mogli z przyjemnością uchwycić szum zasysanej wody, powietrza lub gazu w rurach metalowych, terkot motorów, które niewątpliwie drżą i oddychają jak zwierzęta, kłapanie wentyli, przesuwany tłoków, zgrzyt pił mechanicznych, podskoki wozów tramwajowych na szynach, trzaskanie z bata i trzepotanie zasłon lub flag. [...] Owe tak różnorodne szmery

---

3. Suzanne Delehanty, *Soundings*, s. 29.

4. Hans Richter, *Dadaizm*, przeł. Jacek Stanisław Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 63.

5. Hans Richter, *Dadaizm*, s. 238.

zamierzamy wzajemnie zestroić i harmonicznie uporządkować. A zestrojenie szmerów bynajmniej nie oznacza wyeliminowania z nich nieregularnego taktu, intensywności ruchów i wibracji, lecz stanowi po prostu nadanie określonego stopnia i tonu wibracjom najmocniejszym i dominującym<sup>6</sup>.

Dźwięk stał się też elementem performansów i stanowił integralną część wielu z nich. Jednakże stanowił element „towarzyszący”, a nie był samodzielnym „obiektem” sztuki. John Cage odmienił pojęcie ciszy swoim utworem *4'33"*. Przecież zastygłemu przy fortepianie wykonawcy towarzyszyły wszystkie inne dźwięki dochodzące z sali. Jak przypomina RoseLee Goldberg, pierwszy wykonawca utworu David Tudor siedział przy fortepianie przez cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy, cicho poruszając rękami trzy razy, a w ciągu tego czasu publiczność miała zrozumieć, że wszystko, co usłyszała było muzyką<sup>7</sup>. Pojawiły się także projekty zaliczane do sztuki konceptualnej, gdzie dźwięk stanowił istotny element (np. Bruce Naumann i jego koncepcja pracy polegającej na wywierceniu otworu w drzewie i umieszczeniu tam mikrofonu). Dźwięk z czasem stał się specyficznym obiektem wystawienniczym i nabrał materialnego ciężaru.

To, co wydaje nam się odległe od pojęcia materii – dźwięk, jak pamiętamy z lekcji fizyki, to „zaburzenie falowe w ośrodku sprężystym gazowym, ciekłym lub stałym (fale sprężyste) wywołujące subiektywne wrażenie słuchowe u człowieka lub zwierząt”<sup>8</sup> – staje się materiałem sztuki. Worby stwierdza, że dźwięk to nie rzecz. Natomiast rzeczy wytwarzają dźwięk i dla ułatwienia kojarzymy dźwięki z konkretnymi przedmiotami. Gdy dźwięk przestanie wybrzmiewać, pozostaje nam po nim tylko pamięć. Zazwyczaj skupiamy się na rzeczach, aby pomóc naszej pamięci w zapamiętywaniu dźwięków czy też przywoływaniu ich w pamięci. Ludzie nie mówią o dźwiękach, ale o rzeczach, które te dźwięki wytwarzają<sup>9</sup>. Podobne obserwacje widzimy w tekście Ihora Holubizky’ego *Very Nice, Very Nice*. Stwierdza on, że jesteśmy uwarunkowani do odbierania dźwięku z konkretnego źródła, a w rezultacie kojarzenia dźwięku z miejscem lub przedmiotem. Nerozerwalnie łączymy brzmienie chorału z katedrą, a kabel zasilający z elektryczną gitarą<sup>10</sup>.

---

6. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów*, w: *Futuryzm*, przeł. Jerzy Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 288–289.

7. RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, New York 2011, s. 126.

8. „Dźwięk”, w: *Encyklopedia PWN* <<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dzwiek;3896050.html>> (6.09.2015).

9. Robert Worby, *An Introduction to Sound Art* <<http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art/>> (5.09.2015).

10. Ihora Holubizky, *Very Nice, Very Nice*, w: *Sound by Artists*, Blackwood Gallery and Charivari Press, Mississauga, Etobicoke (Ontario) 2013, s. 251.

Skoro pojęcie rzeczy zaczynamy wiązać z dźwiękiem, a dźwięk nabiera cech obiektu materialnego, który może stać się specyficznym obiektem sztuki, warto w tym miejscu przypomnieć, co to jest rzecz. Przypomnienie to ograniczy się do odpowiedzi na pytanie „czym jest rzecz”, którą próbował dać Martin Heidegger:

Najpierw: O czym myślimy, kiedy mówimy „rzecz”? Mamy na myśli kawałek drewna, jakiś kamień; nóż, zegar; jakąś piłkę, oszczep; jakąś śrubę lub jakiś drut; lecz także dużą halę dworcową nazywamy „ogromną rzeczą”, podobnie potężną sosnę. Mówimy o wielu rzeczach, które przywołują na myśl lato: trawy i zioła, motyle i chrabąszcze; tę tam rzecz na ścianie – mianowicie obraz – także nazywamy rzeczą, a rzeźbiarz ma w swojej pracowni rozmaite gotowe i niegotowe rzeczy<sup>11</sup>.

Jednak to samo słowo posiada szersze znaczenie, do którego Heidegger się odwołuje, a mianowicie przypomina, że „»Ding« oznacza to samo, co »thing«; rozprawę sądową, w ogóle jakąś kwestię, sprawę”<sup>12</sup>. Teraz więc już wiemy, że słowo „rzecz” możemy pojmować w szerokim lub wąskim jego sensie. Pytając „czym jest rzecz”, Heidegger zauważa, że „szukamy tego, co rzecz jako rzecz czyni rzeczą jako rzeczą, a nie rzeczą jako kamieniem i jako drzewem, szukamy tego, co warunkuje [*be-dingt*] rzecz”<sup>13</sup>. Zadając takie pytanie, „nie pytamy o rzecz jakiegoś rodzaju, lecz o rzeczowość rzeczy”<sup>14</sup>. Niemniej jednak, choć wiemy, jaka odpowiedź przyniesie nam satysfakcję, pojawia się kolejny problem: „znów popadamy w bezradność”<sup>15</sup>, ponieważ „»Gdzie« bowiem mamy uchwycić rzecz? A ponadto: »Rzecz« – nigdzie jej nie znajdujemy, lecz zawsze tylko pojedyncze rzeczy, te i tamte rzeczy”<sup>16</sup>. Nasza codzienność oferuje nam jedynie „jednostkowe rzeczy” i Heidegger mówi dalej, że „nie ma rzeczy w ogóle, lecz tylko rzeczy jednostkowe, a owe jednostkowe są ponadto każdorazowo tymi onymi oto. Każda rzecz jest każdorazowym-tym-oto i niczym innym”<sup>17</sup>.

Namysł nad rzeczą oraz „rzeczowością rzeczy” pojawia się znowu w tekście z roku 1951, który Heidegger zatytułował po prostu „Rzecz” (*Das Ding*). Tutaj wybrał dzban jako przykład rzeczy i w tym właśnie tekście pojawia się rozróżnienie pomiędzy tym, czym jest rzecz, a tym, czym jest przedmiot. Mówiąc o materialności dźwięku, zazwyczaj wiążemy to z dźwiękiem, który staje się przedmiotem artystycznym. Na czym mogłaby polegać „przedmiotowość”

---

11. Martin Heidegger, *Pytanie o rzecz*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 11.

12. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 12.

13. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 15.

14. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 15.

15. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 17.

16. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 17.

17. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 21.

dźwięku? Zanim spróbujemy się na tym zastanowić, spójrzmy, jak Heidegger definiuje pojęcie przedmiotu i rzeczowości rzeczy:

Przedmiot może stać się czymś samodzielnym, gdy postawimy go przed sobą, czy to w bezpośrednim postrzeżeniu, czy w przypomnieniowym uobecnieniu. Rzeczowość rzeczy nie polega jednak na tym, że jest ona przedstawionym przedmiotem, ani na tym, że w ogóle dałaby się określić od strony przedmiotowości przedmiotu<sup>18</sup>.

Przedmiot nabiera cech jednostkowych w chwili, gdy pojawia się interwencja człowieka, ponieważ ludzka percepcja lub myśl umożliwia przedmiotowi stanie się „czymś samodzielnym”. Podobnie traktowane są czasem dźwięki – ich istnienie jest związane z ingerencją ludzką, faktem, że ktoś je słyszy. Skoro *sound art* niewątpliwie zakłada uczestnictwo odbiorcy, możemy mówić w jej przypadku o „przedmiotach dźwiękowych”, wykorzystując definicję Heideggera. Nie tylko dźwięk nabierze „przedmiotowości” poprzez wykorzystywane materialne nośniki, ale sam będzie posiadał cechy przedmiotu.

W przypadku artysty, o którym będzie mowa w tym tekście, materialność i dźwięk stanowią nierozłączną parę, ponieważ wśród jego prac znajdziemy *sound sculptures*, czyli rzeźby, które stają się źródłem dźwięku. Należy pamiętać, że pojęcie rzeźby ewoluowało od momentu pojawienia się dadaistów w ubiegłym stuleciu; Anna Maria Potocka zauważa, że:

Nagle w XX wieku okazało się, że wszystko jest materiałem rzeźby, każda znaleziona rzecz może być jej częścią i te części mogą być połączone w sposób dowolny, bez przejmowania się jednorodnością materiału. Od tego momentu materiał rzeźby przestał być czynnikiem wartościującym, a stał się częścią znaczenia. Artyści zaczęli rozglądać się wokół siebie w poszukiwaniu znaczących odpadków<sup>19</sup>.

Te odpadki nabierały znaczenia, ponieważ znajdowały się w nowym kontekście. Wystarczyło, że jeden przedmiot znaleziony był obdarzony tytułem, jak inne dzieła artystyczne, i stawał się przedmiotem sztuki. Kilka takich zwykłych rzeczy połączonych gestem artystki lub artysty kierujących się wyborem estetycznym, czy też chęcią oddania jakiejś idei stawały się częścią asamblażu.

Wraz z tym nowym zastosowaniem zwykłych przedmiotów, w słowniku sztuki pojawiły się takie terminy, jak *objet trouvé*<sup>20</sup>, czyli przedmiot znale-

18. Martin Heidegger, *Rzecz*, w: *Odczyty i rozprawy*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 2002, s. 146–147.

19. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 2002, s. 269.

20. Marcin Giżycki podaje następującą definicję: „[...] przedmiot nie będący tworem artysty, ale wybrany przez niego i eksponowany jako samodzielne dzieło sztuki lub jego element [...]”. Zdaniem Duchampa o.t. to przedmiot, który wybiera się ze względu na jego unikatowe walory estetyczne, podczas gdy ready-made jest jednym z masowo produkowanych, zwyczajnych przed-

ziony, *ready-made*, czy asamblaż<sup>21</sup>, by umożliwić nazwanie tych nowych form twórczych. Anna Maria Potocka uważa, że „dopiero XX-wieczne eksperymenty pozwoliły na przemyślane i uzasadnione mieszanie materiałów rzeźbiarskich, co doprowadziło do takich kompilacji, że niektóre układy przestrzenne coraz trudniej było nazwać rzeźbami”<sup>22</sup>. Stało się wtedy jasnym się, że dzieło sztuki istnieje na granicy pomiędzy sztuką a życiem codziennym i nie musi się różnić od reszty rzeczywistości, albo może wydawać się częścią codzienności<sup>23</sup>. W końcu wystarczyła intencja artysty, aby zaistniało dzieło sztuki. Według autorki *Rzeźby*:

Dewaluacja dzieła poszła jeszcze dalej. Pozbawiono je aspektu, który popularnie najbardziej kojarzył się ze sztuką. Pozbawiono je niepowtarzalnej, „artystycznej”, ręką twórcy wykonanej formy. Zniknęła przepaść pomiędzy nadzwyczajnością dzieła a zwykłością przedmiotu codziennego. Rzeźbiarz przestał „stwarzać” przedmioty, tylko zaczął się rozglądać za przedmiotami, które mogłyby posłużyć za elementy jego dzieła<sup>24</sup>.

To „rozglądanie się za przedmiotami”, a następnie przekształcanie ich w rzeźby będące zarazem źródłem dźwięku, zobaczymy również na wystawach prezentujących prace Sergeia Tcherepnina.

Odwiedzając w maju zeszłego roku Fundację Galerii Foksal, można było zobaczyć jego wystawę zatytułowaną *Vice Versa Cave* (4 maja – 26 czerwca, 2015). Sergei Tcherepnin urodził się w 1981 roku w Bostonie, jest muzykiem z wykształcenia, a obecnie mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Muzyka stanowi poniekąd jego specyficzne dziedzictwo, ponieważ jego pradziadek (Nikołaj Czeriepnin) współpracował jako dyrygent z Siergiejem Diagiliewem, dziadek Alexander był kompozytorem, a wujek Serge skonstruował syntezator (*Serge Modular Synthesizer*).

W warszawskiej galerii artysta zaprezentował instalację dźwiękową, rzeźby oraz towarzyszący im projekt wideo. Biała przestrzeń pomieszczenia stanowiła tło dla metalowych rzeźb wykonanych z blachy (miedź i mosiądz) oraz prostokątnych tkanin zawieszonych na ścianie. Tcherepnin użył blachy, aby stworzyć z niej języki pokaźnych rozmiarów, które można było dotykać i podnosić, stając się w tym momencie współautorką lub współautorem pracy (oczywiście po uprzednim założeniu gumowych rękawiczek, aby powierzchnia metalu nie ucierpiała

---

miotów i przy jego wyborze nie decydują podobne względy [...], chodzi więc raczej o zwrócenie uwagi na gest, decyzję artysty niż samo dzieło.” *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 115.

21. Termin stosowany po wystawie *The Art of Assemblage* w Nowym Jorku w 1961 roku, którego kuratorzy wystawy Peter Selz and William Seitz użyli do określenia trójwymiarowych prac wykonanych z gotowych materiałów czy przedmiotów użytku domowego. <[www.e-fineart.com/art\\_movements.html](http://www.e-fineart.com/art_movements.html)> (5.07.2008).

22. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, s. 17.

23. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, s. 274.

24. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, s. 278.



na skutek kontaktu ze zbyt dużą liczbą ludzkich dłoni). to współuczestniczenie w wystawie stanowiło dodatkowy element obcowania z pracami. Podchodząc do zawieszonych na ścianach kawałków materiału – na których umieszczone były kawałki blachy – i dotykając ich we właściwy sposób, wytwarzało się dodatkowe dźwięki poza tymi emitowanymi w pomieszczeniu. W zależności od liczby osób zwiedzających i „udźwięczniających” eksponaty słyszalny efekt był za każdym razem inny.

Owe metalowe języki nie pojawiły się po raz pierwszy. Formy tej użył już wcześniej Tcherepnin, na przykład w przypadku instalacji *Subharmonic Lick Thicket* (praca wystawiona w MIT w Bostonie). Tcherepnin stwierdza, że interakcja z pracą nie jest czymś koniecznym, ponieważ można oglądać instalację w taki sam sposób, jak każdą inną, i słyszeć dźwięk dochodzący z jednego końca sali, jednocześnie kierując wzrok w stronę przeciwną. Jednakże poprzez zbliżenie się do obiektu, przez dotyk czy też delikatne zginanie języków, usłyszymy, jak dźwięk się zmienia i ożywa. W ten sposób wytwarza się pewien rodzaj więzi pomiędzy nami a pracą. Jest to bardzo intymne i cielesne przeżycie, ponieważ dotykamy rzeźby i powołujemy ją do życia<sup>25</sup>.

Na warszawskiej wystawie z wizualnego punktu widzenia mieliśmy do czynienia ciągle z tymi samymi obiektami, ale część dźwiękowa rzeźb mogła ulec zmianie. Jednakże materialny obiekt i dźwięk stanowiły swoistą jedność, dźwięk „materializował” się w formie blaszanych plansz czy też języków nadnaturalnej wielkości. Dźwięk staje się „dotykalny”, gdy czujemy jak blaszki zamocowane na tkaninach drżą i wibrują pod naszymi dłońmi. Taka zgoda artysty na bezpośredni kontakt z eksponatem, zgoda na współtworzenie niejako obiektów sztuki może czasami narazić je na zniszczenie. Tcherepnin wspomina wystawę w MIT, na której zwiedzający dosłownie potrząsali pudełkami, kiedy nie wydawały dźwięków, narzekając, że są zepsute, a nie słuchając uważnie. Kiedy po tygodniu zajrzał na wystawę okazało się, że ludzie tak mocno zginali metalowe języki, że jeden z nich został zniszczony<sup>26</sup>.

Zdjęcia Tcherepnina umieszczone na powierzchni blach czy też na niektórych tkaninach ukazują artystę w specyficznym kostiumie. Nosi go również na wyświetlanym wideo. Artysta założył krótką kwiecistą sukienkę, czarne siatkowe rajstopy i specyficzną czapkę w mandarynkowym kolorze. to jego wizualizacja *Flecisty z Hameln*, który pojawił się w twórczości Tcherepnina<sup>27</sup>. W projekcie wideo *Pied*

25. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening: An Interview with Sergei Tcherepnin*, „Rhizome”, September 17, 2014 <<http://rhizome.org/editorial/2014/sep/17/queer-listening-interview-sergei-tcherepnin>> (10.10.2015).

26. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening...*

27. *Flecista z Hameln* jest postacią z opowieści braci Grimm. to szczurołap, który wyprowadził dźwiękiem fletu szczury z miasta. Niestety mieszkańcy nie uiścili obiecanej zapłaty i w zemście *Flecista* wyprowadził wszystkie dzieci z miasta i zaprowadził je do jaskini, z której nie wrócił.

*Pieer Under the Aqueduct* z 2013 roku artysta w tym samym kostiumie przechadza się po obszarze znajdującym w pobliżu jednego z antycznych akweduktów w Rio de Janeiro. Nie wywołuje szczególnego zainteresowania, nawet jeśli pojawia się wśród przechodniów, chociaż jego strój mógłby takie zainteresowanie prowokować. Kara L. Rooney zauważa, że dźwięk mógłby stanowić jedyną rzecz, która byłaby w stanie wytrącić go z tego zamyślenia. Widzi ona w artyście błazna przyciągającego naszą uwagę, który gra na naszych emocjach, używając cyfrowego fletu, którego tak naprawdę nie zobaczymy, chociaż jesteśmy świadomi jego obecności<sup>28</sup>.

Pomimo młodego wieku, artysta mógł pokazywać swoje prace w miejscach o dużym znaczeniu w „świecie artystycznym”. Jak możemy przeczytać w tekście przygotowanym przez Fundację Galerii Foksal, Tcherepnin miał wiele indywidualnych wystaw, a niektóre z nich to *Looking at Listening* (z Ei Arakawą), Taka Ishii, Tokyo w 2012; *Body Bound Notations*, Halle für Kunst, Lüneburg w 2014; *Ear Tone Box*, Murray Guy, Nowy Jork w 2013; a także uczestniczył w wystawach grupowych, takich jak *Whitney Biennial 2014*, Whitney Museum of American Art, Nowy Jork; 55 Biennale w Wenecji w 2013, *The Immanence of Poetics*, XXX Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, 2012.

Był też jednym z twórców zaproszonych przez MoMA (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku) na wystawę poświęconą *sound art*, która odbywała się od 10 sierpnia do 3 listopada 2013 roku. Była to pierwsza tej wielkości wystawa w tym muzeum poświęcona *sound art*, na której prezentowane były prace 16 współczesnych twórców. Różnili się oni znacznie swym podejściem do dźwięku i wykorzystaniem go jako materiału artystycznego. Na wystawie prezentowane były prace zaliczane do sztuk wizualnych, architektury, performansu, programowania komputerowego czy muzyki. Sergei Tcherepnin pokazał tam *Motor-Matter Bench* (2013).

Wspomniane było wcześniej wykorzystywanie przez artystę zwykłych przedmiotów, przedmiotów zaliczanych do użytkowych i przekształcanie ich w dźwiękowe rzeźby. Do takich prac możemy zaliczyć drewnianą ławkę, która wcześniej służyła osobom korzystającym z metra w Nowym Jorku, a została wystawiona na sprzedaż – podobnie jak inne nieco wyeksploatowane ławki – przez Metropolitan Transportation Authority. Tcherepnin przekształcił ją w źródło dźwięków poprzez umieszczenie pod siedzeniami urządzeń emitujących fale o niskiej częstotliwości. Dźwięki te były raczej wyczuwalne niż słyszalne, jak możemy przeczytać w tekście Nicolasa Linnerta<sup>29</sup>.

W katalogu wystawy *Soundings* Tcherepnin stwierdza, że słuchanie dźwięku poprzez różne przedmioty zmienia je. Słuchanie dźwięku przez kartonowe pudełko

---

28. Kara L. Rooney, *Sergei Tcherepnin. Ear Tone Box*, „Artseen”, May 2013, s. 41.

29. Nicolas Linnert, *Sergei Tcherepnin*, „Frieze”, nr 156, Maj 2013.



różni się znacznie od słuchania przez krzesło. Używając tych różnych przedmiotów pełniących funkcję „głośników”, zwraca naszą uwagę na materialność i odmiany dźwięku przefiltrowanego przez te przedmioty<sup>30</sup>. Ławka na wystawie w MoMA została umieszczona u szczytu ruchomych schodów. Według słów artysty, była ona bardzo popularna wśród zwiedzających i cały czas ktoś na niej siedział. Jednak Tcherepnin nie jest pewien, czy to sama praca, czy raczej jej specyficzne umieszczenie decydowało o tej popularności. Ludzie zazwyczaj męczą się w pewnym momencie w muzeum i chcą usiąść. Według niego, praca ta zupełnie inaczej funkcjonowała na jego indywidualnej wystawie w galerii Murray Guy<sup>31</sup>.

Z rozmowy przeprowadzonej z artystą przez Simona Castetsa możemy się dowiedzieć, że ławka nie była jedynym przedmiotem, którego używamy do siedzenia, mającym się zamienić w głośnik. Tcherepnin pracował również nad innymi rodzajami krzeseł, wypróbował inne materiały, aby sprawdzić, jak będzie różnił się proces odbierania i przesyłania dźwięku. Ławka pochodząca z metra okazała się nie do końca praktycznym wyborem, ponieważ ważyła ponad 272 kg. Tcherepnin sam próbuje skonstruować krzesła, które oferowałyby maksymalny poziom przyjemności dla słuchaczy, co oznaczałoby maksymalizację odczuwania wibracji. Artystę interesuje również nawiązanie do funkcjonalnego i społecznego (lub antyspołecznego) zastosowania ławek w życiu codziennym i jako przykłady podaje ławki w metrze, muzeum, miejsca do siedzenia dla publiczności, a nawet sofy<sup>32</sup>.

Kolejna praca wykorzystująca zwykle przedmioty, *Ear Tone Box*, instalacja, którą pokazał w galerii Murray Guy w Nowym Jorku w 2013 roku, składała się, między innymi, z trzech pudełek zaprojektowanych w taki sposób, aby dostroić słuchaczy do odczuwalnych przez nich różnych tonów dźwięku<sup>33</sup>. Aby doświadczyć dźwięku w indywidualny sposób, należało włożyć głowę do środka pudełka. Co 10 lub 15 minut pojawiał się dźwięk przypominający dwa wysokie tony zagrane na flecie, słyszalne osobno w każdym uchu dość głośno<sup>34</sup>.

Tcherepnin zdecydował się na łączenie przedmiotów i dźwięku, aby skupić uwagę publiczności podczas performansów. Oczywiście dźwięk może rozbrzmiewać w pustym pomieszczeniu, ale wykorzystanie przedmiotów stanowi szczególny wybór estetyczny, zwłaszcza jeśli mamy na uwadze przestrzeń galerii czy innej instytucji sztuki. Według słów artysty, fizyczna obecność przedmiotu

---

30. Sergei Tcherepnin, wypowiedź w katalogu wystawy *Soundings. A Contemporary Score*, The Museum of Modern Art, New York 2013, s. 68.

31. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening...*

32. Simon Castets, Sergei Tcherepnin, *All the Right Noises*, „Mousse” 38, kwiecień–maj 2013, s. 210.

33. Jordan Lord, *Critics' Picks. Sergei Tcherepnin*, „Artforum” <<http://artforum.com/index.php?pn=picks&id=40070&view=print>> (9.10.2015).

34. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening...*

w pomieszczeniu przypomina mu postać żyjącą w danym pokoju<sup>35</sup>.

Bez wątpienia nasza zachodnia kultura preferuje wzrok jako sposób interakcji ze światem zewnętrznym. Sztuki wizualne do niedawna opierały się właśnie na tym jednym z naszych zmysłów. Teraz jednak pojawiło się nowe estetyczne przeżycie, kiedy to w obrębie galerii sztuki nie tylko nasze oczy, ale także uszy są konieczne, aby w pełni obcować ze sztuką. Salomé Voegelin w książce, której podtytuł brzmi *Ku filozofii sound art*, twierdzi, że słuchanie charakteryzuje fenomenologiczna wątpliwość pojawiająca się po stronie słuchacza, wątpliwość dotycząca zarówno tego, co się słyszy, jak i tego, który słucha. Słuchanie nie daje nam możliwości znalezienia się w miejscu, gdzie nie będziemy jednocześnie ze słyszalnym<sup>36</sup>. Według autorki, dźwięk ma specyficzną siłę: słuchanie wytwarza dźwiękowy świat, który zamieszkujemy, czy tego chcemy, czy nie. Dźwięk angażuje nas w to, co widzimy, a nawet przyciąga to, co jest widzialne ku nam i nadaje obiektom dynamiki<sup>37</sup>.

Jeszcze raz możemy podkreślić wraz z Voegelin, że słuchanie jest czynnością estetyczną, która stanowi wyzwanie dla filozoficznej tradycji Zachodu opartej na hierarchii zmysłów. Na pozycji, którą zajmuje dźwięk, może on jedynie opisywać coś lub uatrakcyjniać, a nie stawać się lub być siłą sprawczą<sup>38</sup>. Wydaje się, że pozycja ta zmienia się radykalnie w przypadku *sound art*. Weźmy za przykład przedmioty, które znalazły się na wystawie prac Sergeia Tcherepnina *Vice Versa Cave*: bez dźwięków straciłyby swoje znaczenie. Metalowe języki pozostałyby nieme i nie mogłyby przemówić do zwiedzających w żaden mniej lub bardziej zrozumiały sposób.

W tekście poświęconym roli dźwięku w sztuce Suzanne Delehanty stwierdza, że pojawienie się dźwięku, zarówno słyszalnego i niesłyszalnego, w sztukach plastycznych zapowiadało nowy początek. Słowo mówione, dźwięk otoczenia, hałas, muzyka i cisza pozwoliły artystom przekształcić sztuki wizualne w nową dziedzinę. Tutaj relacja pomiędzy artystą, przedmiotem sztuki i widzem, która kiedyś była statyczna, zaczęła drgać i rozbrzmiewać. Widz stał się współtwórcą, a nie tylko biernym obserwatorem. Dzieło sztuki, które kiedyś było ciche, trwałe i ponadczasowe, stało się „obiektem hybrydowym” rozbrzmiewającym poza światami iluzji i rzeczywistości. Dźwięk zakomunikował, że ludzkie doświadczenie nieustannie zmieniające się w czasie i przestrzeni, stało się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem sztuki<sup>39</sup>.

35. Simon Castets, Sergei Tcherepnin, *All the Right Noises*, s. 212.

36. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York, London 2010, s. xii.

37. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence...*, s. 11.

38. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence...*, s. 13.

39. Suzanne Delehanty, *Soundings*, s. 36–37.