

JUSTYNA STASIOWSKA*
(UNIwersytet Jagielloński)

*POP ROZEBRANY PRZEZ SWOICH ZALOTNIKÓW –
PERFORMANCE DOUBLE VISION
JAKO SYNTEZA ŚWIATŁA I DŹWIĘKU*

STRESZCZENIE

W artykule skupiam się na problemie elektromagnetyzmu w kontekście sztuki światła, odwołując się do awangardowych działań sztuki wizualnej i dźwiękowej. Wykorzystując zaproponowaną przez Douglasa Kahna w książce *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* (2013) kategorię *lived electromagnetism*, analizuję performance *Double Vision*, który łączy światło i dźwięk. Projekt powstał w wyniku współpracy pomiędzy kompozytorem muzyki eksperymentalnej Uwe Schmidtem oraz audio-wizualnym artystą Robinem Foksem. Artyści, wykorzystując najnowszą technologię, zaproponowali doświadczenie audiowizualne, które ma na celu krytyczne podejście do immersyjności muzyki z gatunku pop.

SŁOWA KLUCZOWE

energia, media transmisyjne, elektromagnetyzm, muzyka popularna, teoria mediów

* Katedra Performatyki
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: jstasiowska@gmail.com

Panna młoda rozebrana przez swoich zalotników (Wielka szyba) to instalacja, w której pomiędzy dwiema taflami szkła znajduje się folia ołowiana, kurz oraz drut bezpiecznikowy. Marcel Duchamp podzielił trzymetrową szybę na prze-

strzeń panny młodej, w której znajdują się geometryczne kształty tworzące „pannę młodą” połączone z chmurą deszczową. Wyraźne monochromatyczne kształty w kolorach beżu łączą się z owalnością nimbusa, przechodząc w tonacje szarości, rozpościerając na tafli cienkie linie przypominające macki. Przeciwwagę dla delikatnej aerostruktury panny młodej stanowi złotoziemista maszyna zalotników o kształcie młynka do mielenia kawy, którą napędzają puste skorupy-ubrania zalotników. Tafla jest pokryta pajęczyną pęknięć, łączącą obie przestrzenie, powstałą podczas przenoszenia dzieła na wystawę. Douglas Kahn przedstawia dzieło Duchampa jako sztukę światła, w której padające światło odbija się od folii ołowianej oraz ulega wielokrotnemu załamaniu podczas przechodzenia przez szkło. *Wielka szyba*, w ujęciu badacza, tworzy efekt opóźnienia oraz refrakcji światła, sprawiając, że promienie zmieniają kierunek, przechodząc z jednego ośrodka do innego. Światło, czyli fala elektromagnetyczna, załamuje się i zmienia swoją prędkość. Duchamp w *Wielkim szkle* wypełnił postawione sobie zadanie, czyli – zamiast pędzla – użył efektu opóźnienia, wykorzystując właściwości materiałowe szkła¹ i jak podkreśla Kahn, tworząc wizualne przedstawienie częstotliwości². Notatki powstałe podczas pracy nad tym dziełem (1915–1923) artysta wydał pod tytułem *Green Box*. Zmieniają one „optykę” jego twórczości, ukazując Duchampa jako artystę badacza skupionego na problemie elektromagnetyzmu. *Wielkie szkło* można zatem określić jako performance dokonujący się na oczach widza przebywającego w galerii i obserwującego *de facto* światło załamujące się w szkle. Fala elektromagnetyczna w kontakcie z taflą szkła i folią ołowianą, które stanowią część instalacji oprócz przestrzeni galerii, ulega transformacji i unaocznieniu.

Sztuka światła, jaką zajmował się Duchamp, skupiała się na ruchu, częstotliwości rozchodzenia się fali elektromagnetycznej oraz pojęciu energii. Perspektywa, jaką można wyprowadzić z tego działania, podważa podział poszczególnych dziedzin sztuki, ponieważ zarówno transmisja radiowa, *video art*, jak i światło przechodzące przez taflę szkła opierają się na zjawisku transdukcji energii. W tym ujęciu dzieło twórcy funkcjonuje w kategorii performance’u i pozwala na analizę procesu przetworzeń, jakim ulega fala elektromagnetyczna, bazując na efekcie działań i doświadczeń odbiorcy. W artykule chciałabym, poprzez odwołanie się do teorii Douglasa Kahna przedstawionej w *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* (2013), zanalizować dzieło wykorzystujące światło i dźwięk, jakim jest *Double Vision*, które powstało w wyniku

¹ *Merchant du Sel. Essential Writing of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet, E. Peterson, London 1989, s. 26.

² D. Kahn, *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley–Los Angeles–London 2013, s. 209.

współpracy pomiędzy kompozytorem muzyki eksperymentalnej Uwe Schmidtem oraz audiowizualnym artystą Robinem Foksem.

Zjawiska fizyczne, jak światło i dźwięk, najczęściej traktuje się oddzielnie, przypisując je nie tylko różnym zmysłom, ale również innym dziedzinom sztuki. Jednak współczesne teorie kulturoznawcze, skupione na odbiorze sztuki poprzez analizę mechanizmów odbioru różnych zjawisk, pokazują, w jaki sposób dystynkcja i określona kategoryzacja dzieł stanowi arbitralną i instytucjonalną konstrukcję wynikającą z historyczno-społecznych przemian nauk badających dane dzieła i ich odbiór, a nie opierającą się na specyfice aparatu percepcyjnego człowieka. Doświadczenie estetyczne w sytuacji „tu i teraz” opiera się na określonym bodźcowaniu odbiorcy. Artysta może, w oparciu o znane mechanizmy percepcji, zaprogramować doświadczenie odbiorcy. W przypadku *Double Vision* odbiorca, poprzez wizualno-słuchowe odtworzenie wrażeń podwójnego widzenia (diplopia), doświadcza koncertu muzyki pop. Projekt Uwe Schmidta i Robina Foksa dekonstruuje konwencję koncertu muzyki pop bazującego na efektach dźwiękowych i światłach laserowych.

Traktowanie doświadczenia odbiorcy holistycznie wymaga zatem przyjęcia perspektywy pozbawionej podziału na zmysły, aby nie rozczłonkować odbiorcy niczym ciała na lekcji anatomii. Dlatego chciałabym przedstawić teorię umożliwiającą analizę relacji światła i dźwięku jako procesu rozchodzenia się fal poprzez różnego rodzaju media. W tym celu odwołam się do teorii Kahna, który przedstawia nowe spojrzenie na dzieła eksperymentalne powstałe z inspiracji zjawiskiem elektromagnetyzmu. Badacz skupia się przede wszystkim na kategorii biofizycznego oddziaływania na zasadzie efektu przenoszenia energii (transdukcja), czyli odbioru przez receptory bodźca ulegającego następnie konwersji na sygnały nerwowe. Kahn, analizując całe spektrum światła widzialnego (od ultrafioletu do podczerwieni), proponuje postrzeganie sztuki jako nieustającego ruchu energii według kategoryzacji mediów transmisyjnych. Perspektywa skupiona na elektromagnetyzmie, analizująca działanie poprzez wspólną kategorię energii, wiąże się z wprowadzeniem podziału na poziomie wykorzystywanego medium przekazu w danym działaniu artystycznym oraz przyjęciem specyficznej roli artysty.

Paradygmat twórcy naukowca

Lisa Dalrymple Henderson w artykule *Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons* analizuje stan wiedzy naukowej oraz sposób, w jaki przedstawiano niektóre koncepcje, aby wykazać, iż Duchamp dążył do zobrazowania określonych zjawisk opisywanych w ramach fizyki. Pokazuje, że zainteresowanie prędkością i ruchem u wielu

twórców miało charakter wizualizacji określonych naukowych pojęć. Dlatego *Akt schodzący po schodach nr 2* (1912) stanowi statyczne przedstawienie ruchu, w którym widzimy ciało schodzące po kolejnych stopniach niczym połączone ze sobą poszczególne klatki taśmy filmowej rejestrującej to działanie. Filmowe „rozmycie” łączy się z prześwietleniem postaci promieniami rentgenowskimi, co stanowiło humorystyczną formę przedstawienia rewolucyjnej w tamtym czasie koncepcji falowego rozchodzenia się energii. Henderson, odwołując się do stanu nauki w danym czasie i koncepcji w fizyce skupionych na promieniowaniu katodowym i próbie opisu elektronu, wskazuje, że obrazów olejnych Duchampa nie należy traktować jedynie jako dzieł w stylu kubistycznym, eksplorujących określony styl w malarstwie. Prace artysty, w kontekście jego zainteresowań badawczych, nie są jedynie nastawione na estetyczne doświadczenie, ale stanowią przedstawienie określonego zjawiska.

Badaczka odwołuje się do zapisków Guillaume’a Apollinaire’a na temat Duchampa, które opisują zainteresowanie artysty badaniami nad elektromagnetyzmem, przewodnictwem elektrycznym oraz odkryciem elektronu. Duchamp uzyskiwał informacje o odkryciach i badaniach naukowych z Conservatoire Nationale des Arts et Métiers oraz z jego muzeum, gromadzącego przykłady najnowszej technologii (automobil, telegraf bezprzewodowy) oraz urządzenia wykorzystywane w badaniach z zakresu chemii i fizyki. Badaczka ukazuje w ten sposób rozwój paradygmatu twórcy naukowca, który śledząc badania, wykorzystuje medium sztuki do analizy i przekazania teorii obecnych w naukach ścisłych. W tym ujęciu również skupieni na ruchu i prędkości futuryści poprzez swoje manifesty proponują nową wizję kultury dostosowaną do odkryć naukowych. Rozwój wiedzy oraz technologii w tym paradygmacie służy twórcy do spekulacji nad innym kształtem społeczeństwa oraz analizy zmian, jakim uległ mechanizm odbioru wobec postępu technologicznego. Zainteresowanie kolejnymi odkryciami wiąże się przede wszystkim z powstawaniem nowych mediów przekazu. Jedną z technologii wykorzystujących światło były kamera i taśma filmowa, które na początku XX wieku nie tylko zdezonizowały teatr jako medium masowego przekazu, ale także wprowadziły nowe narzędzie dla artysty. Stąd teza Henderson o centralnej roli fizyki i badań nad elektromagnetyzmem u Duchampa nie wydaje się przesadzona na tle zainteresowań twórców w tym czasie.

Henderson zestawia ze sobą nie tylko teorie nauk ścisłych powstałe na przełomie XIX i XX wieku, ale i skupia się na różnych formach przedstawienia badanych zjawisk. Ich rola nie sprowadza się jedynie do estetyzacji faktów przedstawianych przez nauki ścisłe, ale stanowi jeden z wielu elementów tego przedstawienia, umożliwiając wizualizacje i symbolizacje zjawisk niedostępnych bezpośrednio poznaniu zmysłowemu. Historyk sztuki William M. Irvis pisze:

Nauka i technologia nie rozwijają się wprost proporcjonalnie do ludzkich zdolności wyświelenia metod, dzięki którym zjawiska, które w przeciwnym razie znano by tylko poprzez zmysł dotyku, słuchu, smaku i węchu, zostały wprowadzone w zasięg rozpoznania wzrokowego i obliczeń, stając się następnie przedmiotem symbolizacji logicznej, bez której niemożliwe są myśl racjonalna i analiza³.

Zatem obliczenia stanowiące podstawę prezentacji faktów naukowych są wynikiem symbolizacji logicznej. Działania artystyczne można potraktować jako proces podobny do wizualizacji, nastawiony na przekazanie danej myśli poprzez określone medium. Tak więc działanie Henderson zestawiające pisma traktowane jako literatura z określonymi teoriami pozwala na poznanie szerokiego spektrum reprezentacji danego zjawiska i reakcji na nie. Tego rodzaju perspektywa pozwala ukazać przestrzeń działań artystycznych jako sferę spekulacji nad wpływem danych odkryć czy też wizualizację określonych teorii.

Henderson śledzi powstałe w danym czasie przedstawienia zarówno na polu literatury, jak i nauk ścisłych, aby wykazać, w jaki sposób *Wielkie szkło* przedstawia równocześnie ruch światła i teoretyczną reprezentację fali elektromagnetycznej. Badaczka za przykład bierze rozważania francuskiego fizyka Luciena Poincarégo, który w 1907 roku w *La Physique moderne* opisywał atom, używając metafory układu słonecznego, wskazując, iż wokół jądra krążą elektrony niczym planety wokół słońca. Zestawia je z esejem Georges'a Matisse'a, który w *Histoire extraordinaire des Électrons* (1908), opublikowanym we francuskim czasopiśmie literackim, określa fizykę jako źródło fascynujących opowieści. Przedstawione w nim elektrony krążące wokół atomu są niczym elfy ubrane w negatywną energię. Tworzą dwór dla monarchy, mianem którego Matisse określa atom, traktując pozytywny ładunek jako szaty, w które król jest przyodziany⁴. Antropomorfizacja zjawisk fizycznych w tym wypadku przybliżyła odbiorcy teorię nauk ścisłych, równocześnie umieszczając ją na równi z mitologiami. Matisse uważa naukowe poznanie za jedną z dobrze znanych form wyjaśniania otaczającej odbiorcę rzeczywistości. Traktuje atom jako element znajdujący się w samym centrum antropologicznej perspektywy. Dla porównania, Poincaré opiera się na metaforze układu słonecznego. Przedstawia atom poprzez obiekt niezwiązany z ciałem ludzkim, operując skalą w taki sposób, że człowiek stanowi drobny element wobec odkrycia dokonanego pod koniec XIX wieku. Matisse, wpisując elektrony w przestrzeń ludzką, ukazuje zjawisko jako skła-

³ Cyt. za B. Latour, *Wizualizacja i poznanie: zrysywanie rzeczy razem*, tłum. A. Derra, M. Frąckowiak, „AVANT” Volume III, numer T/2012, s. 224.

⁴ L. Dalrymple Henderson, *Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons*, “Weber” 1997, No. 14, [online] http://weberstudies.weber.edu/archive%20B%20Vol.%2011-16.1/Vol.%2014.1/14.1_Henderson.htm [dostęp: 16.03.2015].

dową człowieka. Z tej perspektywy *Wielka szyba*, jak i obrazy kubistyczne Duchampa opierają się na antropomorfizacji, uwzględniając w swojej perspektywie odbiorcę i ukazując go jako część zjawiska, które przedstawiają. Oddają również poruszany przez fizykę problem wpływu obserwatora na pomiar, który swoją obecnością zmienia stan badanego obiektu. Instalacja ze szkła idzie o krok dalej. Nie tylko przedstawia ruch obserwatorowi, ale włącza go w performance w roli świadka ruchu światła możliwego do zaobserwowania poprzez refrakcję.

Henderson traktuje pracę z 1913 roku jako moment przejściowy dla Duchampa, który w późniejszym okresie skupił się na problemie związanym z badaniami Josepha Johna Thomsona i Ernesta Rutherforda nad przewodzeniem elektryczności przez różne gazy. Eksperymenty przeprowadzane przez tę dwójkę noblistów doprowadziły do odkrycia elektronu oraz potwierdzenia istnienia jądra atomu i jego promieniotwórczych właściwości. W tym czasie większe zainteresowanie budziły promienie X i ich możliwe aplikacje niż badane przez Thompsona promieniowanie katodowe. Jednak Henderson wskazuje na to, że tak fascynujące dla Duchampa zjawisko odchylenia się wiązki elektronów na skutek pola elektromagnetycznego nie miało w tym czasie żadnej aplikacji, posłużyło zaś później jako komponent (lampa elektronowa) kineskopów telewizyjnych oraz komputerów. Przejście od płótna do tafli szkła i medium instalacji umożliwiło przede wszystkim zademonstrowanie zachowania światła w różnych ośrodkach, co przypominało obserwację laboratoryjną, która doprowadziła Thompsona do odkrycia elektronu. A zatem działanie artystyczne Duchampa stanowiło wizualizację podobną do tej z eseju Matisse'a, zmieniono w nim jednak rolę odbiorcy, umieszczając go wewnątrz instalacji, aby doświadczył wrażenia przepływu światła (amplifikującego ruch cząsteczek), zamiast jedynie czytać narrację antropomorfizującą zjawiska fizyczne.

Światło i transmisja energii

Wielka szyba Duchampa stanowi wizualizację sposobu rozchodzenia się fal elektromagnetycznych. Świetlny spektakl, jaki obserwuje widz, gdy przez tafelę przechodzi światło, włącza go w swoją strukturę. Badania Thompsona i Rutherforda przyczyniły się do innego „spektaklu światła” – jak pisze Kahn w *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, przedstawiając aplikację badań nad emisją energii z rozszczepienia atomu jako część historii elektromagnetyzmu. Opisuje wybuch bomby atomowej w Hiroszimie jako bezdźwięczny spektakl światła. Nawet efekt energii wydzielanej w wyniku rozszczepienia jądra pierwiastków ciężkich w określonych kręgach odbierano w kategoriach estetycznych. Przywołuje niechlubny dla Stanów Zjednoczonych Ameryki spektakl

*Tribute to Victory*⁵ (1945), który odbył się w Koloseum w Los Angeles, opierający się na wykorzystaniu ponad stu reflektorów, każdy o luminescencji 800 milionów kandel, których wielokolorowe snopy światła łączyły się w jaśniejącą koronę, tworząc rozbłysk podobny do wybuchu bomby atomowej⁶. Jakkolwiek groteskowy może się wydawać ten pokaz mocy świetlnej obecnie, stanowi on dowód zainteresowania, jakim w pierwszej połowie XX wieku cieszyła się energia powstała z rozszczepienia atomu. Była obiektem fascynacji nie tylko w obszarze nauk ścisłych, ale również działań artystycznych, widowisk oraz codziennych praktyk. Równocześnie trudno ściśle zaklasyfikować spektakl w Koloseum jako dzieło światła, ponieważ najważniejsza w tym kontekście wydaje się energia, jaką uzyskano rozszczepiając atom, i możliwości jej wykorzystania. Z tego powodu Kahn, tworząc teorię umożliwiającą analizę wykorzystania elektromagnetyzmu w sztukach, prezentuje wielość dzieł wizualnych, dźwiękowych oraz haptycznych. Analizuje światło, trzęsienie ziemi, wybuch atomowy oraz nadawanie sygnału w stronę księżyca, co zainspirowało określone działania artystyczne.

Książka Kahna stanowi rozwinięcie koncepcji obecnej w analizie Duchampa przeprowadzonej przez Henderson. Poprzez kategorię elektromagnetyzmu ma pokazać działania artystyczne wykorzystujące różnego rodzaju media. Badacz skupia się na dwóch klasach energetycznych – akustycznej oraz elektromagnetycznej⁷. Kahn dotąd badał działania związane ze sztuką dźwięku (*sound art*), analizując dokonania awangardowych twórców. Jednak badania na polu *radio art* i skupienie się na technologii transmisji fal pozwoliły na wykorzystanie perspektywy dźwiękowej w polu należącym dotąd do sfery wizualnej. Kahn wprowadza pojęcie „nażywości” elektromagnetycznej (*lived energies*), wskazując na falowe rozchodzenie się energii w specyficznej przestrzeni. W tej perspektywie przepływ energii opiera się na jej transmisji poprzez różne media. Kahn opisuje działające tu i teraz siły (elektromagnetyczna regionalność), które zostają przechwycone niczym przez mikrofon i przetworzone przez dane medium, a następnie wzmocnione (natężenie dźwięku), aby znalazły się w spektrum słyszalnym dla człowieka. Dzięki tej perspektywie Kahn ukazuje, w jaki sposób stale obecne siły mogą nie zostać zarejestrowane przez odbiorcę i często to właśnie media pośredniczą, umożliwiając ich poznanie. Zatem poprzez analizę dzieł sztuki badacz szkicuje swoistą „naturalną historię mediów”⁸, proponując uwzględnienie

⁵ B. Geerhart, *Too Soon? The Hiroshima Reenactment Incident*, [online] <http://conelrad.blogspot.com/2010/08/too-soon-hiroshima-reenactment-incident.html> [dostęp: 16.03.2015].

⁶ D. Kahn, wyd. cyt., s. 145.

⁷ Tamże, s. 9.

⁸ O perspektywie Kahna w odniesieniu do kategorii *anthropocene*, czyli geologicznej ery charakteryzującej się największymi zmianami spowodowanymi przez człowieka w kształcie

w ramach doświadczenia estetycznego relacji odbiorcy z otaczającym środowiskiem poprzez kategorię przepływu energii. Skupienie na zjawiskach związanych z występowaniem pola elektromagnetycznego można wpisać w badania biorące pod uwagę relacje z Ziemią. Równocześnie media nie stanowią elementu obcego naturze, lecz są rodzajem jej amplifikacji.

W swojej książce Kahn opisuje światło, używając kategorii muzycznych. Przywołuje tym samym ideę odbioru synestezyjnego. W żadnym z analizowanych przez niego działań energia nie jest odbierana jedynie przez pojedynczy zmysł, który „nastrojony” jest na określone bodźce. Regionalny i synestezyjny charakter najlepiej prezentuje przykład zorzy polarnej, która dla Inuitów stanowi zjawisko zarówno wizualne, jak i słuchowe. Kahn proponuje zatem opis światła poprzez kategorie muzyczne. Przywołuje praktykę synestezyjnego pisarstwa Sir Issaca Newtona, który porównywał siedem barw światła przechodzącego przez pryzmat do siedmiu tonów skali diatonicznej⁹. O świetle zatem myśli się w kategoriach ruchu i transmisji oraz określonego spektrum odbioru przez człowieka. W centrum myślenia o elektromagnetyzmie jest telekomunikacja, a w szczególności problem przewodzenia.

Energia ulega zatem przetworzeniu, przechodząc przez kolejne ośrodki, i jak *Wielka szyba* wizualizuje ten proces przy użyciu światła; do odbiorcy dociera już jej przetworzenie, odbicie. Odbiór dzieł przypomina instalację, której jesteśmy częścią, i dopiero wtedy jesteśmy w stanie doświadczyć wizualizacji ruchu. Niektóre dzieła wymagają przede wszystkim dostosowania się odbiorcy. Kahn używa pojęcia transdukcji w rozumieniu technologicznym, czyli doboru odpowiedniego odbiornika do nadajnika¹⁰, jak w przypadku usłyszenia zorzy polarnej. Jest to zatem uzyskiwanie i wykształcanie określonych umiejętności w kontakcie z doświadczeniem estetycznym, ze wskazaniem na jego lokalny charakter. Odbiorca funkcjonuje niczym antena nastawiona na określone sygnały i wraz z rozwojem technologii przekazu dostosowuje się do określonego sposobu percypowania zjawisk naturalnych.

ziemi, natury, ekologii, piszę więcej w artykule: J. Stasiowska, *Na linii z kosmosem*, „Mała kultura współczesna”, [online] <http://malakulturawspolczesna.org/2015/03/16/justyna-stasiowska-na-linii-z-kosmosem/> [dostęp: 16.03.2015].

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 14.

Energia w kontekście kultury popularnej

Książka *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* prezentuje dzieła eksperymentalne. Twórcy tacy jak Alvin Lucier, Thomas Ashcraft, Hugo Benioff, Joyce Hinding określani są jako artyści awangardowi, uważnie śledzący naukowe badania i odkrycia. Najczęściej byli oni pierwszymi osobami wykorzystującymi daną technologię do celów artystycznych. Kompozycja Luciera stworzona przy użyciu elektroencefalografu stanowiła efekt współpracy artysty i Edmondem Dewanem, badającym fale mózgowo. Twórcy zaabsorbowani elektromagnetyzmem najczęściej skupiali się na nowych możliwościach i potencjalnych zastosowaniach, *de facto* prowadząc równocześnie z naukowcami eksperymenty nad określonym zjawiskiem, acz w przestrzeni sztuki. Działania oryginalne i rewolucyjne najczęściej traktowane są jako „sztuka” dostępna dla wąskiej grupy osób wyczulonych czy też wyćwiczonych w odbiorze tego rodzaju dzieł. Jednak eksperymentalny charakter działań artystycznych zainspirowanych elektromagnetyzmem nie niweluje możliwości stania się sztuką masową. Podobnie jak interesujący Duchampa promień katodowy, który nie miał początkowo żadnego praktycznego zastosowania, tak też nawet elektroencefalograf używany przez Luciera stał się w XXI wieku produktem komercyjnym, czyli urządzeniem służącym do wspomaganie medytacji.

Muzyka popularna stanowi przykład dzieł, które docierały do szerokiej publiczności właśnie dzięki wykorzystaniu rozwijającej się w danym czasie technologii. Firma Edisona stworzyła zbiór melodii, wykorzystując medium inskrypcji, jakim jest fonograf i późniejszy gramofon. Na początku XX wieku *Re-creation Recitals*, czyli recitale, w których obok wykonawcy na żywo występował gramofon, służyły przede wszystkim prezentacji produktu i nowej technologii, ucząc odbiorców kontaktu z re-produkcją dźwięku¹¹. Przemysł muzyczny nie stałby się naszą codziennością, gdyby nie wykorzystanie transmisji radiowej, która początkowo służyła działaniom militarnym, aby stać się narzędziem popu-

¹¹ Początkowo fonograf i gramofon miały zastosowanie dokumentacyjne, stając się później nośnikiem umożliwiającym stworzenie przemysłu muzycznego opartego na sprzedaży produktu, jakim stał się dźwięk, dzięki możliwości jego zapisu. *Re-Creation Recitals* były *de facto* formą uwarunkowania percepcji odbiorcy od nowej formy prezentowania muzyki. Por. A. Hui, *Sound Objects and Sound Products: Standardizing a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century*, „Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research” 2012, No. 4, s. 599–616; E. Thompson, *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America 1877–1925*, „Music Quarterly” 1995, No. 1, s. 131–171; J. Stasiowska, *Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku poprzez urządzenie fonografu oraz jego wpływ na odbiór dźwięku*, „Przegląd kulturoznawczy” 2015, w przygotowaniu.

laryzacji muzyki i marketingu – pierwsza kobieta didżej, Sybil M. True, korzystała z zasobów sklepu z płytami znajdującego się tuż obok radiostacji, aby przekonać młodzież do medium i zachęcić do zakupu płyt¹². Zatem opisywana przez Theodora W. Adorna standaryzacja w muzyce popularnej odnosi się zarówno do struktury utworów, jak i formy przekazu, będąc procesem estetyczno-technologicznym dostosowywania dźwięków do wytworzonych w danym czasie gustów.

Adorno krytykuje muzykę popularną, postrzegając ją w kategoriach standaryzacji oraz pseudo-indywidualizacji¹³, ponieważ w procesie szerokiej dystrybucji znika oryginalność danego dzieła. Jednak, jak zauważa Dominic Strinati, produkcje przeznaczone do masowej konsumpcji zostawiają odbiorcy pole do twórczych działań i przekształceń: „Siły popularne przekształcają towar kulturowy w zasób kulturowy, popularyzujący znaczenia i przyjemności, które ze sobą niesie, wymykają się lub opierają się próbom zdyscyplinowania, które podejmują, przełamują jego jednorodność i spójność, plądrują jego teren”¹⁴. Wynika to z charakteru dzieł, których określona struktura umożliwia przekształcenie przez odbiorcę danego obiektu. W momencie wydania utworu na płycie winylowej (długogrającej – LP) zarówno twórca muzyki, jak i wytwórnia nie mają już nad nim kontroli. Produkt przestaje podlegać instytucji, jak oryginalne dzieło w galerii czy obraz w prywatnej kolekcji; świadomość kontaktu z kopią daje większą swobodę ingerowania, zmieniania, dostosowywania zawartości do własnych potrzeb.

Awangardowi twórcy, tacy jak między innymi Marcel Duchamp, Malcolm McLaren czy grupa Fluxus, wykorzystywali gotowe obiekty (*ready mades*) do własnych działań. John Oswald stworzył własną kompozycję na drodze manipulacji prędkością odtwarzania gramofonu, jako materiał wyjściowy wykorzystując singiel Dolly Parton i proponując tym samym inny rodzaj konsumpcji. Praktyki takie jak ta wpisują się w koncepcję „plądrofonii”. Odbiorca zmienia swoją rolę i staje się twórcą, co dla Johna Fiske stanowi również propozycję perspektywy badań:

Jeśli określimy kulturę popularną nie jako konsumpcję obrazów, lecz jako proces twórczy, to zmieni się również nasze podejście teoretyczne i przedmiot analizy: zamiast skupić się na przedstawieniu, zaczniemy badać działanie semiotyczne, przejdziemy z poziomu struktur narracyjnych na sposoby odczytywania¹⁵.

¹² U. Poschardt, *Dj Culture*, London 1998, s. 42.

¹³ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 61.

¹⁴ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 28.

¹⁵ Tamże, s. 146.

Praktyki twórcze opierające się na wykorzystaniu produktów funkcjonujących w obiegu masowym umożliwiają zatem przetwarzanie już istniejących, a w szczególności znanych obiektów. Duchamp w *Wielkim szkle* umieścił formę młyna do czekolady, aby widz rozpoznał element swojej codzienności w innym kontekście. Wizualizacja energii opierała się na substytucji – przedstawieniu nieznanego poprzez znane. Odbiorca nie skupiał się na rozpoznaniu kształtów, tylko na zaproponowanym kolażu form.

Kultura popularna współcześnie posługuje się wieloma mediami transmisji, takimi jak telewizja, internet, radio, tworząc przede wszystkim doświadczenie ciągłego przebywania z nią. Grające w danej przestrzeni urządzenia nie przykuwają naszej uwagi, ukazując, w jaki sposób oswajamy określone bodźce, w końcu je pomijając. Ze względu na wielokanałowość przekazu oraz wzmoczoną odporność na niektóre bodźce wzrokowo-słuchowe odbiorca doświadcza stanu nie skupiania uwagi. Równocześnie media transmisyjne wykorzystywane przez kulturę popularną opierają się nie tyle na sprzedaży produktu, ile na wytworzeniu określonego doświadczenia immersyjnego. Odbiorca „zanurza się” w dźwiękach, obrazach, odcinając się od danej sytuacji. Philip Auslander, porównując nagranie utworu i koncert transmitowany/odbierany na żywo, wskazuje na to, że jedną z zasad muzyki pop jest dokładne odtworzenie utworu¹⁶. Popowy koncert na żywo oferuje zatem znany element, jednak włącza odbiorcę w swoją strukturę, aby zanurzył się on w dobrze znanym mu utworze niczym w osobnej rzeczywistości. Ważne jest podkreślenie immersyjnego charakteru tego doświadczenia, w którym uwagę widza kieruje światło i dźwięk, „odcinając” go od przestrzeni i momentu, w którym się znajduje.

Double Vision, czyli doświadczenie diplopii

Dobrze znana współczesnemu odbiorcy konwencja koncertu muzyki pop stała się w projekcie *Double Vision* przedmiotem dekonstrukcji przeprowadzonej „na żywo”. Robin Fox jest artystą związanym z muzyką elektroniczną, realizującym projekty eksperymentalne, które równocześnie z praktyką artystyczną rozwijają badania naukowe, między innymi nad muzyką dla osób używających implantów ślimakowych. Działania Uwe Schmidta – *alias* ATOM™ – można porównać do twórczości grupy Kraftwerk, która przetwarzała obecne w kulturze masowej reprezentacje, poddając je dekonstrukcji i rozkładając na elementy pierwsze, aby stworzyć nowe dzieło. Odbiorca podczas występów ATOM™ uczestniczy w performansie, obserwując na ekranie awatara artysty, który ulega kolejnym prze-

¹⁶ Por. P. Auslander, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, London 1999.

tworzeniom. W swoich działaniach artystycznych Uwe Schmidt tworzy fantom mający spełnić zadanie „bycia gwiazdą”, aby w trakcie performance’u rozłożyć go na kawałki i pokazać jego sztuczność. Artysta wykorzystuje popowe brzmienie „wygładzonych” tonów generowanych elektronicznie, łącząc je z generatorem mowy. Wizualna strona jego koncertów przypomina obraz cyberprzestrzeni znany na przykład z filmu *Tron* (reż. Steven Lisberger, 1982), z charakterystyczną siatką kartezjańską wyznaczającą przestrzeń. Krytyczna perspektywa wobec produktów kultury popularnej obecna jest na albumie *HD*, którego koncertowe wykonanie korzysta z wizualizacji 3D. Podczas występu odbiorca ogląda wirtualny awatar Uwe Schmidta, który powtarza: „Stop imperialist pop. Gaga, Gomes, Timberlake, give us a f.king break!”. Współpraca Robina Foksa i ATOM™ nad projektem *Double Vision* opierała się na wykorzystaniu światła i dźwięku, przetwarzaniu znanych schematów koncertu pop i związanego z nim doświadczenia immersyjnego.

Zaprezentowany na festiwalu UNSOUND w Krakowie (2014) oraz w Adelajdzie (2015) projekt wykorzystuje paletę barw sprowadzającą się do trzech kolorów: czerwonego, niebieskiego i zielonego. Podczas koncertu widz obserwuje ekran umieszczony na scenie i barwne zmiany spowodowane przez światło laserów. Twórcy nie są oświetlani, a uwaga odbiorcy koncentruje się na świetle laserowym i projekcji. Wyświetlany na ekranie obraz przypomina zakłócenia pola elektromagnetycznego komputera, gdy dostrzegamy fale w różnych kolorach, szum na ekranie. Nad całą konstrukcją umieszczone są trzy lasery. *Double Vision* bazuje na modelu barw RGB, opierających się na właściwościach aparatu percepcyjnego odbiorcy, umożliwiając, poprzez zmniejszanie i zwiększanie wiązki światła w tych barwach, stworzenie dowolnego koloru przez sumowanie wiązek światła widzialnego (synteza addytywna). Ten model barw wykorzystuje się zarówno w urządzeniach analogowych, jak i cyfrowych. W *Double Vision* wizualizacja interferencji pola energetycznego w formie obrazu umożliwia dostrzeżenie jego elementów składowych. Podobnie jak refrakcja światła w instalacji Duchampa umożliwia dostrzeżenie ruchu energii, tak też zakłócenia na ekranie pozwalają dostrzec ruch pola elektromagnetycznego.

Powszechność otaczającej nas technologii cyfrowej nie sprawia najmniejszej trudności w rozpoznaniu efektów zakłócenia obrazu, jakie przedstawiają twórcy *Double Vision*. W efekcie odbiorca obserwuje rozkład obrazów otaczających go codziennie. Szum i dudnienie towarzyszące zakłóceniom wizualnym wydają się przełożeniem na medium dźwięku obserwowanego ruchu. Doświadczenie przypomina zanurzenie w głąb odbiornika telewizyjnego, obserwowanie promieniowania kineskopu i układów świetlnych. Proponowany przez twórców proces wydaje się rozpadem produktu oferowanego przez kulturę popularną. Twórcze możliwości działań pozwalają na przyjrzenie się mechanizmowi, który umożli-

wił zaistnienie kultury masowej i stanowi jej stały komponent. Opiera się ona na medium transmisyjnym niczym na strumieniu energii, w którym się zanurzamy. Środowisko funkcjonowania wypełnione urządzeniami generującymi pole elektromagnetyczne nieustannie na nas oddziałuje. Nie odbieramy tego rodzaju energii i jedynie dzięki amplifikacji poprzez określone media i artystycznej wizualizacji uświadamiamy sobie ruch, w którym nieustannie i nieświadomie uczestniczymy.

Double Vision zatem wizualizuje przepływ energii i zaburzenia pola elektromagnetycznego, pokazując, że model barw RGB łączy się z określonym przepływem energii odbieranym wzrokowo, słuchowo oraz haptycznie. Podczas koncertu aspekt dotykowy ujawnia się głównie dzięki wykorzystaniu systemu nagłośnienia, mogącego przenosić wibracje niesłyszalne przez człowieka, ale fizycznie odczuwalne. Synestezyjny charakter tego doświadczenia wynika, jak się wydaje, z postrzegania światła i obrazu poprzez równoczesne oddziaływanie na słuch i wzrok, umożliwiające przez amplifikację pola elektromagnetycznego.

Podczas koncertu muzyki popularnej zmiany barwne i punktowe światło kierują uwagę odbiorcy oraz tworzą atmosferę umożliwiającą stworzenie obrazów scenicznych. W znaczący sposób opiera się to na pobudzeniu uczestnika wydarzeń – oświetlenie nie tylko sygnalizuje początek koncertu, ale również stanowi bodziec wzrokowy i – jak pisze Fiske – „Jeśli dany obiekt jest widowiskiem w czystej postaci, działa on tylko na zmysł fizycznie, tj. na ciało obserwatora, a nie na jego konstrukcję jako podmiotu”¹⁷. Zanurzenie się w tym przypadku stanowi doświadczenie immersyjne. Odbiór staje się indywidualnym doświadczeniem obserwowania reakcji własnego ciała. Poczucie mrowienia, nacisku oraz drżenie mięśni to reakcje na określone częstotliwości dźwięku wynikające z odczuwanych wibracji. Świetlne oddziaływanie pobudza układ nerwowy, co w przypadku wykorzystania stroboskopu może niekiedy doprowadzić do zaburzenia w przewodzeniu impulsów elektrycznych. W przypadku *Double Vision* momenty intensywnego bodźcowania przerywane są ciszą. Doświadczamy pokawałkowanego widowiska, które ukierunkowuje uwagę w taki sposób, że jesteśmy w stanie analizować nasze reakcje i sposób, w jaki dźwięk i światło je wywołują.

Koncerty proponują doświadczenie zanurzenia i odcinając bodźce zewnętrzne, czynią z ciała poniekąd spektakl, w którym obserwujemy własny akt percepcji. Odbiorca musi zatem uporządkować i ustrukturyzować zaobserwowane bodźce, dopasowując je do znanych schematów poznawczych. Nazwa performance’u odwołuje się do diplopii, czyli podwójnego widzenia, wynikającego z zaburzenia procesu nakładania się na siebie obrazu odbieranego przez gałki oczne. Symultaniczny odbiór dwóch obrazów można postrzegać jako komentarz do współ-

¹⁷ Tamże, s. 88.

czesnej sytuacji wielości kanałów komunikacyjnych. Niemożliwość syntezy obrazu może wynikać z zaburzenia neurologicznego, mięśniowego albo być chwilowym zaburzeniem niczym interferencja pola elektromagnetycznego w obrazie. Jest to przejściowy stan, ujawniający przede wszystkim sposób działania mechanizmu percypowania obrazów, a przede wszystkim światła. W tym kontekście powodowane zakłócenia umożliwiają poznanie sposobu działania percepcji w danej sytuacji, ukazując somatyczny charakter naszego odbioru.

Wykorzystanie reflektorów podczas koncertu muzycznego stanowi dzisiaj stały element wszelkiego rodzaju występów na scenie. *Tribute to Victory*, oparte w głównej mierze na mocy światła, wydaje się zatem nudnym spektaklem, jednak stanowi przykład zmiany roli światła. Obserwatorzy patrzyli na pokaz reflektorów i kolejne świetlne działania niczym na występ aktorów. Urządzenia takie jak reflektor czy ekran w XX wieku zaczęły posiadać własną agencyjność w spektaklu na żywo. W *Double Vision* obserwujemy *de facto* występ światła, obrazu i dźwięku, nie będąc nigdy pewni, czy artyści obecni są na koncercie i czy występują. Ten rodzaj sytuacji stawia na pierwszym planie technologie i sposób ich oddziaływania. Wskazuje na to, w jaki sposób telewizja pobudza odbiorcę i manipuluje jego percepcją jedynie poprzez określone zestawienia barw, poziom światła. Robin Fox i Uwe Schmidt poprzez performance pokazują sposoby oddziaływania, których nie zauważamy codziennie, w sposób podobny do tego, w jaki Duchamp umożliwił doświadczenie ruchu światła. Wykorzystanie konwencji koncertu popowego pozwoliło zatem ukazać przez znaną formę proces transmisji energii i działania pola elektromagnetycznego. *Wielka szyba* i *Double Vision* z mojej perspektywy dążą do włączenia odbiorcy w swoją strukturę, aby zaprezentować ruch energii i sposób, w jaki zachowuje się ona w różnych ośrodkach. Światło, we współczesnych mediach transmisyjnych funkcjonujące jako bodziec pobudzający odbiorcę, wiąże się z większą strukturą oddziaływania elektromagnetycznego, które można dostrzec dzięki określonym mediom technologicznym w zaprezentowanych działaniach artystycznych.

POP STRIPPED BARE BY HER BACHELORS – *DOUBLE VISION* PERFORMANCE AS A SYNTHESIS OF LIGHT AND SOUND

ABSTRACT

The article focuses on the electromagnetism in the avant-garde practices in visual and sound art. It refers to perspective presented by Douglas Kahn in *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* (2013) proposing to analyse light in terms known from music. Using the notion of *lived electromagnetism* in the article I analyse electronic music performance *Double Vision*. The project emerged from Robin Fox's and Uwe Schmidt's co-operation aims to create experience of pop concert, that becomes a subject of audio-visual deconstruction.

KEYWORDS

energy, transmission nature of media, electromagnetism, popular music, media theory

BIBLIOGRAFIA

1. Auslander P., *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, London 1999.
2. Dalrymple Henderson L., *Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons*, "Weber" 1997, No. 14.
3. *Dźwięk, Technologia, środowisko*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1.
4. Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010.
5. Geerhart B., *Too Soon? The Hiroshima Reenactment Incident*, [online] <http://conelrad.blogspot.com/2010/08/too-soon-hiroshima-reenactment-incident.html>
6. Hui A., *Sound Objects and Sound Products: Standardizing a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century*, "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 2012, No. 4, s. 599–616.
7. Kahn D., *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley–Los Angeles–London 2013.
8. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, tłum. zbior., Warszawa 2010.
9. Latour B., *Wizualizacja i poznanie: zrysywanie rzeczy razem*, tłum. A. Derra, M. Frąckowiak, „AVANT” Volume III, numer T/2012.
10. Poschardt U., *Dj Culture*, London 1998.
11. Stasiowska J., *Na linii z kosmosem*, „Mała kultura współczesna”, [online] <http://malakulturawspolczesna.org/2015/03/16/justyna-stasiowska-na-linii-z-kosmosem/>
12. Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998.
13. Thompson E., *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America 1877–1925*, "Music Quarterly" 1995, No. 1, s. 131–171.

