



Łączenie kropek (XI)

Rzeźba dźwiękowa jako odrębna dziedzina narodziła się w latach 50. XX wieku

We Francji bracia François (ur. 1920, rzeźbiarz) i Bernard Baschet (ur. 1917, inżynier) w 1952 roku, opierając się na swoich studiach, na istniejących instrumentach zaczęli budować własne. Ich rzeźby są pokazywane na wystawach (twórcy dbają także o ich atrakcyjność dla oka), ale też wykorzystywane na koncertach. Jednym z założeń było, by granie na nich nie sprawiało trudności także osobom bez wykształcenia muzycznego.

Nieco później, w drugiej połowie lat 50. i niezależnie od braci Baschet, w Stanach Zjednoczonych, odnoszący sukcesy projektant mebli Harry Bertoia (1915-1978) - znany choćby z „*Diamond chair*” - zaczął tworzyć metalowe rzeźby dźwiękowe. Gdy pracował nad „zwykłą” rzeźbą, jego uwagę przykuł dźwięk dwóch stykających się prętów. Wtedy też powróciło jego młodzieńcze marzenie o instrumencie dostępnym dla każdego. Niektórych rzeźb nie trzeba dotykać, wystarczy podmuch wiatru, by wydobyć z nich dźwięk (kojarzą się z harfami eolskimi). Bertoia zgromadził w swojej posiadłości ponad sto obiektów, nagrywał też płyty ze swoim synem, który po jego śmierci dba o tę spuściznę.

Innymi ważnymi przedstawicielami tej dziedziny są Stephan Von Huene, Remko Scha, Reinhold Marxhausen i John Driscoll.

Muzyka była istotnym punktem odniesienia dla Fluxusu, jednak często nie chodziło o dźwięki jako takie, ale o odnoszenie się do tradycji, problematyzowanie poszczególnych jej elementów (jak np. partytura) albo form jej prezentacji. Na Fluxus z jednej strony miał wpływ Duchami (mieszkający w Nowym Jorku, gdy ruch ten się kształtował), a z drugiej John Cage. Kilku późniejszych fluxusowców, jak George Brecht, Dick Higgins, George Maciunas czy La Monte Young uczęszczało na jego zajęcia z kompozycji eksperymentalnej w New School for Social Research, które prowadził w latach 1957-59. Spośród mniej

znanych przedstawicieli ruchu sferze dźwiękowej poświęcali uwagę Joe Jones (1934-1933) i Alison Knowles (ur. 1933).

Jones, wykształcony muzycznie, pod koniec lat 50. był jazzowym perkusistą i już wtedy interesował się kompozytorską awangardą. W 1961 roku zaczął budować „muzyczne maszyny” (które też można zaliczyć do rzeźb dźwiękowych) wytwarzające rytmiczne dźwięki. Knowles we współpracy z amerykańskim kompozytorem Jamesem Tenney’em stworzyła w 1967 roku generowany komputerowo wiersz „*The House of Dust*”. Zainspirowana jednym z wersów, opracowała potem w Nowym Jorku coś pomiędzy instalacją dźwiękową a environmentem. Ta realizacja została jednak zniszczona, dla nowej wersji, umieszczonej na kampusie uczelni CalArts, instalację dźwiękową zbudował Max Neuhaus, jeden z pionierów sound artu. Knowles pracowała też z Cage’em przy antologii partytur graficznych „*Notations*” (1968 r.). Jest też autorką słuchowiska, a dźwiękowa rejestracja jej akcji została wydana na płycie.

Dla amerykańskiego artysty Terry’ego Focha (1943-2008) Fluxus był jedną z inspiracji do rozpoczęcia performansów. Fox nie ograniczał się do jednego medium, tworzył wideo, malował, rysował, rzeźbił, w swoich pracach wykorzystywał też teksty (interesował się między innymi Arthurem Rimbaud i Antoinem Artaud). Dźwięk stosunkowo późno pojawił się w jego działaniach. W roku 1970 miał miejsce performans „*Isolation Unit*”, wykonany z Josephem Beuysem, którego zapis ukazał się na płycie. Dwa lata później, podczas Documenta, Fox przedsięwziął „*Action for a Tower Room*”, podczas której przez sześć godzin dziennie grał na tamburze, by odkryć szczególne akustyczne właściwości pomieszczenia. W 1976 roku Fox sfilmował pięć występów w różnych miejscach Nowego Jorku, podczas których grał na misie dźwiękowej i metalowym dysku. Te działania miały charakter rytualny, choć aspekt performatywny był w nich równie ważny jak efekt dźwiękowy. Fox używał też często strun wyjętych z fortepianu, które wzbudzał na przykład smyczkiem. Jego podejście było specyficzne, bo choć takie konstrukcje można by uznać za instrumenty, autor określał je mianem rzeźb. Uzasadnia to podobieństwem postępowania: do dwóch końców drutu (lub struny) przyczepia się przedmioty. I choć wydobycie dźwięku jest sednem tego działania, to Fox odżegnuje się od pojęcia „instrument”. Niemniej jednak ukazało się wiele jego albumów z utworami, które nie wywodzą się z performansów, ich pierwotną formą istnienia jest właśnie płyta.

Ciekawe są twórcze drogi trzech artystów z Ameryki Północnej, kojarzonych głównie z „*video art.*”: Michael Snow (ur. 1929 r.), Bruce Nauman (ur. 1941 r.) i Bill Viola (ur. 1951 r.) zaczęli od muzyki, by stopniowo ją porzucić (oprócz Snowa, który nadal jest aktywny na tym polu). Najbardziej znanym dziełem Snowa jest chyba „*Wavelength*” (1967 r.), jedna z kluczowych prac filmu strukturalnego. Snow skomponował do niego również elektroniczną ścieżkę dźwiękową. Z 1969 roku pochodzi nagranie ciekącego kranu (istniejące i jako film, i jako taśma) „*Dripping Water*”. Snow wraz z Bruce Naumanem oraz z Jamesem Tenney’em i Richardem Serra, brali w 1969 roku udział w wykonaniu „*Pendulum Music*” Steve’a Reicha, które można by równie dobrze uznać za interaktywną instalację dźwiękową albo performans, jak i za kompozycję. Nauman, który porzucił grę na gitarze klasycznej i basowej, bo wymagały zbyt dużo ćwiczeń, jako ważnych dla siebie twórców wymienia Cage’a, Younga, Philipa Glassa oraz Meredith Monk. Jako komentarz do potrzeby rzeczywistej umiejętności grania na instrumencie można odczytywać jego płytę „*Record*” (1969 r.), gdzie gra na skrzypcach (na których nie uczył się nigdy grać). Dźwięk jest istotny w wielu pracach Naumana, które często korzystają z technologii (mikrofony, głośniki), by zwrócić uwagę na kwestię obecności dźwięku w przestrzeni i zależności zmysłów, jak choćby „*Separate Touch and Sound*” (1969 r.). W „*Learned Helplessness in Rats*” („*Rock and Roll Drummer*”) z 1988 r. wideo pokazujące chłopca ćwiczącego grę na perkusji jest zestawione z filmem pokazującym szczura w labiryncie.

Viola poznał Naumana w połowie lat 70., gdy pracował w studiu Art/Tapes/22, tam też zetknął się z Vito Acconcim i Nam June Paikiem. Od 1973 do 1980 roku pracował z Davidem Tudorem przy czwartej wersji „*Rainforest*”, dziele łączącym w sobie formułę koncertu, performansu i instalacji (Tudor był wieloletnim współpracownikiem Cage’a, a w grupie opracowującej „*Rainforest*” znalazł się też John Driscoll). Początkowo Viola interesował się muzyką elektroniczną, sam budował urządzenia wytwarzające dźwięki. Równocześnie interesował się technologią wideo, eksperymentował ze sprzężeniami obrazu i celowym wytwarzaniem zakłóceń za pomocą oscylatorów. W swoich rozważaniach zwracał uwagę na to, że kamera wideo pod względem technicznym jest bliższa mikrofonowi niż kamerze filmowej, gdyż zamienia otrzymane dane na impulsy elektryczne. Viola zajmuje się związkiem dźwięku i ciała, jako pewnej oddziałującej siły (jak w instalacji dźwiękowej „*Hallway Nodes*” z 1972 roku), czy szczególnej sfery (film „*A Non Diary Creamer*” z 1975 roku) albo możliwości wyrażenia – krzyk z „*The Space Between the Teeth*” (1976 r.).

Piotr Tkacz