

dr Katarzyna Krakowiak

ARCHITECTURE IS OUT OF SOUND

Autoreferat 2018 r.

## SPIS TREŚCI

1. Wprowadzenie s. 3
2. Najważniejsze tematy i założenia rzeźb dźwiękowych powstałych po doktoracie s. 7
3. Powstanie i upadek powietrza – architektura upadku. Wpływ pracy doktorskiej oraz realizacji „Making The Walls Quake As If They Were Dilating With The Secret Knowledge Of Great Powers” (Wenecja, 2012) na późniejsze kompozycje akustyczno – architektoniczne. s. 8
4. Architektura złamana dźwiękiem – „The Great and Secret Show – wielkość ukrycia” (Nowy Jork, 2013), „Out of Tune” (Berlin, 2015) – wpływ dzieł na powstanie kompozycji habilitacyjnej s. 11
5. Opis dzieła habilitacyjnego – “Choreografia upadku, As Nothing Could Fall Except the Sun” (Szczecin, 2018) i “Dust” (Berlin, 2018) s. 12
6. Zakończenie s. 16

W załączniku: dokumentacja dzieł habilitacyjnych

## 1. Wprowadzenie

Jesteśmy w stanie alarmu. W wielu aspektach życia społecznego, politycznego, technologicznego znajdujemy się w momencie nienaturalnego pobudzenia i w procesie zmiany pozycji, przeniesienia-ewakuacji. Oczywiście architektura jest odbiciem tego stanu.

Budynki publiczne budowane są z myślą o nadchodzącym niebezpieczeństwie i mają ukryte konstrukcje, które mogą być wykorzystane w razie zagrożenia. Przestrzeń publiczna jest przygotowana na atak. Zawiera w sobie struktury zapewniające bezpieczeństwo, które w sytuacji idealnej nigdy nie powinny być użyte, zatem łączą się w niej potencjały natychmiastowej akcji i niezrealizowania. W momencie wszczęcia alarmu monumentalizm budynków publicznych kontrastuje z minimalizmem i skrótem dźwięku alarmowego. W czasach niepewności i ciągłej gotowości używam obu tych skrajnych struktur, aby badać i komponować performatywność ewakuacji: przemieszczenia – ruchu wywołanego dźwiękiem. Interesują mnie wszystkie potencjalnego wymiary: indywidualny i grupowy, fizyczny, metaforyczny i symboliczny.

Moje prace to oddawanie głosu architekturze. Budynki mówią akustyką. Komponuję, analizując architekturę budynków użyteczności publicznej. Zwracam uwagę na ich ukryte i uśpione systemy, np. na wewnętrzny system ewakuacji. Na bazie przeprowadzonej analizy tworzę nowy zestaw dźwięków uruchamiający performans ewakuacji jako reakcję na sygnał akustyczny. Całość ujmuję także teoretycznie. Skupiam się na performatywnej roli kompozycji dźwiękowej opartej na badaniu architektury i oderwanej od swojej pierwotnie funkcjonalnej roli.

Poruszenie i dotknięcie architektury było motywem mojej pierwszej realizacji (*Chodnik Waga*, Poznań, 2006, praca magisterska). Płytki chodnikowe przeniosłam do bramy budynku, a przechodnie następując na nie, uruchamiali dźwięki. Na zainstalowanej pod spodem wadze sumowała się ich zbiorowa masa. Jednostkowość została wymazana, a ujawnione napięcia pomiędzy byciem jednostkowym i w masie.

Emisja dźwięku spowodowana ruchem w przestrzeni stała się fundamentalna dla moich kolejnych prac. Zagadnienie przestrzeni publicznej i dźwięku zarysowało mój horyzont poszukiwań artystycznych i teoretycznych. Wówczas jeszcze bez głębszego zrozumienia

rozpoczęłam pracę nad poruszaniem architektury, nad tematem dźwięku w architekturze i obecności człowieka wewnątrz tak skonstruowanej sytuacji.

Na co dzień jesteśmy przyzwyczajeni do swojego wizerunku, ale nie do głosu. Nasza obecność w architekturze wytwarza nowy dźwięk, a dotknięcia detalu architektonicznego wyzwalają konfrontację z doświadczeniem brzmienia własnej obecności. Rzeźba, którą zaprezentowałam podczas 13. Biennale Architektury w Wenecji *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers* (2012) była odważnym przypomnieniem tego, że słuchanie i oglądanie pozwala doświadczyć wspólnego języka. Odkryła, że architektura może być budowana dźwiękiem.

Słuchanie architektury poprzez niedostępne oku przestrzenie, jak zostało to skonstruowane w mojej realizacji w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w 2013 roku, przyniosło wiele nowych aspektów mojej praktyki, które domagały się bliższej analizy i wyjaśnienia, stąd stały się przedmiotem mojej rozprawy doktorskiej. Praca z grawitacją odczytaną szerzej: jako upadek i metafora kondycji ludzkiej, nabrała politycznych konsekwencji, a naturalnemu fenomenowi grawitacji i upadku nadała wielowymiarowego znaczenia.

Współczesny upadek Ikara przybiera dla mnie przede wszystkim polityczną formę. O tym najszerzej i najpełniej traktuje praca zrealizowana w Filharmonii Szczecińskiej, co obecnie ma swoją kontynuację w czterech innych filharmoniach europejskich – najwybitniejszych dziełach współczesnej architektury (Oslo, Blaibach, Reykjavik i Porto) nagrodzonych podobnie jak Szczecin Mies van der Rohe Award. Używając systemu alarmowego, zaprojektowałam specyficzne dla tego miejsca dźwięki, które pozostaną w budynku. Jest to kompozycja alarmowa, ale nie w sensie funkcjonalnym. Skoncentrowałam się bardziej na relacji i napięciu obserwowalnym pomiędzy ciężkością architektury a delikatnością dźwięku alarmowego. Ów delikatny dźwięk jest jednak potężną interwencją – cięciem zarówno wertykalnym, jak i horyzontalnym, zadany przestrzeni i znajdującym się w niej ludziom, wreszcie zmuszającym ludzi do przemieszczania i przenoszenia się. Napięcie wnoszone przez ten dźwięk, w moim odczuciu, symbolizuje nową rzeczywistość. Jest także rodzajem odpowiedzialności za powstanie nowej relacji – wyzwolenia. Mały dźwięk staje się monumentalną rzeźbą w kontekście jej prezentacji i umieszczenia poza salą koncertową.

Struktura tak tworzonych przeze mnie kompozycji wynika ze skupienia się bardziej na tym, co wydarza się pomiędzy dźwiękami: cisza, pauza, interwały itd. Szczególnego znaczenia

nadaje im zaprojektowanie sposobu użycia i performansu ujawniającego je. Tworząc oś czasu i osadzając dźwięk alarmu w rytmie przestrzeni, nowy dźwięk zaistniał jako centrum nowej rutyny budynku oraz jako nowy rodzaj performansu typowego tylko dla tego miejsca. Performansu, który dotyka ludzi indywidualnie i grupowo.

Projektując ścieżkę ewakuacji / ucieczki z budynku w oparciu o studium akustyczne tegoż, tworzę unikatowe doświadczenie sytuacji alarmu. Kompozycja alarmowa nie jest celowa, nie pełni roli służebnej, zostaje oderwana od funkcji, a nawet przerywa funkcjonalny rytm miejsca. W ten sposób architekturze publicznej i akustyce przestrzeni przypisałam nową funkcjonalność o znacznie szerszym znaczeniu. Ten akustyczny model ucieczki z budynku pomagał – poprzez dźwięk – lepiej zrozumieć fizyczną strukturę obiektu i przybliżał do zrozumienia współczesnego stanu permanentnego alarmu. Jaki dźwięk alarmu jest charakterystyczny i odpowiedni naszym czasom?

Biorąc pod uwagę aspekt polityczny, zastanawiające są konsekwencje, jakie przynosi ów bardzo precyzyjnie określony zbiór zasad korzystania z przestrzeni publicznej. Dla mojej praktyki niezwykle zajmujący okazał się również naturalny / dziki dźwięk rozumiany jako element powrotu do ruchu zwierzęcia, które zostało ewakuowane lub wypchnięte z własnej przestrzeni przez ludzi. Można zauważyć jakieś niezwykle podobieństwo między ruchami ewakuacyjnymi wykonywanymi przez zwierzęta i ludzi w kontekście gentryfikacji. Wiele zwierząt powraca do miast dostosowujący się do nowej architektury, zastanawiające jest zatem umiejscowienie alarmu dźwiękowego w samych ruchach, jak i w akcie transferu natury i człowieka.

Ta refleksja skierowała moją uwagę ku charakterystyce używanego dźwięku. Moja wieloletnia praca nad różnymi jego cechami: zasięgiem (ograniczonym i nieograniczonym), intensywnością (ile z niego możemy usłyszeć); badanie odległości między źródłem dźwięku i odbiorcą oraz badanie wpływu architektury na te parametry – to wszystko pozwoliło mi przyjrzeć się dynamicznej złożoności relacji odbiorca-źródło oraz jakościom komunikacji lub jej braku. Czy dźwięk zawsze musi być słyszalny z bliska i prawidłowo rozumiany przez ucho? Co się dzieje, gdy nie słyszy się dźwięku i musi się do niego zbliżyć, iść w jego kierunku, aby go usłyszeć? Co to znaczy być pozbawionym bezpośredniego dostępu do źródła dźwięku, gdy trzeba wykonać ruch napędzany potrzebą zrozumienia i usłyszenia? By sformułować odpowiedzi na te pytania wielokrotnie w trakcie badań używałam własnego głosu, który stawał się narzędziem pomiaru, a mając na uwadze fakt, że jest to głos kobiecy,

szczególnie w zderzeniu się z brutalnością architektury, zabieg ten stawał się gestem feministycznym. Pojawił się wniosek podstawowy: dźwięk alarmu nie musi być głośny. Ważniejsze jest to, by wiedzieć, do kogo ów alarm jest adresowany, gdzie znajduje się jego źródło i jak jest ono powiązane z ruchem wykonywanym w architekturze funkcjonalnej, czyli jakie są jego konsekwencje performatywne w danej architekturze.

Kolejnym ujawnionym przez moje działania wnioskiem jest to, że dźwięk jest doświadczeniem także fizycznym – dotknięciem architektury. W jej kontekście zachowuje się jak obiekt: upada, wznosi, przemieszcza horyzontalnie, rozmywa. Przyjmuje również określone kierunki, które ja staram się jemu nadawać nawigując nim w przestrzeni. Pracując z początkowo nieatrakcyjnymi systemami, daję im szansę stać się bardziej ludzkimi; nadaję im ludzki kształt, chcę uczynić je bardziej komunikatywnymi i zrozumiałymi; chcę zbudować sytuację, która jest przeciwieństwem zagubienia. W tym celu proponuję wzajemne zapożyczenia języka pomiędzy architekturą i dźwiękiem ukazując jak bardzo są one tożsame. Krzyżujące się ścieżki transgresji – poprzez dźwięk i poprzez obecność odbiorcy – istniejącej struktury architektonicznej to jedno z najbardziej fascynujących mnie zagadnień.

Prażródła takiego myślenia o sztuce doszukać się można na podstawie analiz architektonicznych cech paleolitycznych jaskiń i umieszczonych na ich ścianach rysunków, które ukazują fundamentalne znaczenie dźwięku dla kultury pierwszych ludzi. Badania akustyczne wskazują, że rysunki naskalne znajdują się w miejscu o najsilniejszej akustyce. Pozwala to przypuszczać, że ludzie pierwotni reagowali na echo dźwięków wchodzących do jaskiń, które naturalnie amplifikowane zdawały się pochodzić z jakichś nadnaturalnych źródeł świata duchowego. Różnorodne dźwięki natury odbijały się od ścian jaskiń i zlewały w jeden potężny dźwięk. Dźwięk był zatem powodem i źródłem stworzenia rysunków naskalnych i pewnej ingerencji w architekturę. Działanie jest konsekwencją dźwięku. Podobnie świat wizualny stał się następstwem dźwięków, jego notacją i sposobem uporania się z ich niepokojącym znaczeniem. Rysunki utralają akustyczną pamięć miejsca, a ich figuratywna forma przenosi nasze wyobrażenie nie tylko na ich wizualną stronę, ale także na dźwięki, które je wytworzyły i jednocześnie zamknęły w performatywności samego miejsca. W ten sposób dochodzimy do interpretacji jaskini i jej wnętrza jako źródeł akustycznych doświadczeń i bodźca, czyli narzędzia do działania. Możemy ją postrzegać jako praźródło architektury funkcjonalnej. Wniosek ten jest fundamentalnym punktem wyjścia dla ujmowania tematu w mojej praktyce.

## 2. The Rise and Fall of Air – dźwięk upadku architektury. Najważniejsze tematy i założenia rzeźb dźwiękowych powstałych po doktoracie

Françis Bacon w *Nowej Atlantydzie* zapowiadał nadejście domów dźwiękowych. Tworząc rzeźbę dźwiękową na 13. Biennale Architektury nawiązałam do tej inspiracji. Realizacja przedstawia architekturę jako „pierwotny system słuchania (za) nas – wytwarzający, przenoszący i zniekształcający dźwięki”. W tej pracy wszystko, co jest na zewnątrz, jest grane do środka, a jednocześnie dane jest nam wrażenie, że ma ona swoją kontynuację na zewnątrz.

Kolejnym krokiem była realizacja „The Rise and Fall of Air”. Kompozycja przygotowana dla i na wszystkie przestrzenie, zwłaszcza ukryte, budynku Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w aspekcie teoretycznym podejmowała temat grawitacji dźwięku. Analizując pojęcie upadku, zwracała uwagę na zmaganie się z grawitacją brzmienia i powietrza, które wypełnia architekturę. Przybliżała również do zrozumienia tego, jaką przestrzenią aktywności i działania jest współczesna architektura.

Wystawa w Zachęcie – biorąc za punkt wyjścia wzajemną relację architektury, dźwięku i grawitacji – ujawniała i problematyzowała sposoby, w jaki systemy porządkujące naszą rzeczywistość wpływają na siebie. Czy myśląc o architekturze, myślimy również o surowych dźwiękach przez nią wytwarzanych? Czy z kolei myśląc o akustyce, bierzemy pod uwagę także architekturę i wszelkie przestrzenne elementy, które ją warunkują? Jeśli mówimy o kierunkach nawigacji dźwięku w przestrzeni i zazwyczaj w aspekcie odśrodkowym lub dośrodkowym, to jakie znaczenie ma grawitacja i upadek dźwięku? Jaka wreszcie zachodzi relacja pomiędzy architekturą a dźwiękiem: co jest tu figurą, a co tylko tłem; co strukturą, a co jej wypełnieniem, pustką, nieużytkiem, wnętrzem akustycznym, które jako jedyna reprezentacja architektury nie ulega grawitacji?

Po raz pierwszy w historii budynku i instytucji w tym samym czasie jedna praca angażowała wszystkie trzynaście sal Zachęty Narodowej Galerii Sztuki. Jednakże żadna z nich nie była dostępna dla publiczności, a tylko kilka dla obsługi galerii. Użyłam także przestrzeni nieznanych dotychczas publiczności i nieużywanych do prezentacji sztuki. Chociaż znajdują się one w zasięgu ręki, to są to pokoje zbyt płytkie i zbyt wąskie, aby je odwiedzać, często bez wejścia, a czasami nawet bez podłóg. Niektóre zostały zaklasyfikowane w planach

architektonicznych jako „Pustki. Pomieszczenia techniczne”, np. składowiska odpadów, szyby wind, kanały wentylacyjne, świetliki, nieużywane korytarze i pokoje lub komory bez wyraźnie nadanej funkcji, znajdujące się pomiędzy pozornie monolitycznymi ścianami lub świetlikami makiet, które nie są nawet zamarkowane na planach. Mimo to wszystkie tworzą gigantyczną przestrzeń ponad piętnastu tysięcy metrów sześciennych. Moja realizacja została ukształtowana w tym utajonym systemie komnat-odpadów. W kontekście takiej architektury z nieosiągalnymi miejscami wybór medium wydawał się najbardziej naturalny – nic nie zaistnieje w tej przestrzeni tak, jak tylko dźwięki, które docierają wszędzie i transcendują architekturę.

Architekturę słyszymy tutaj poprzez przestrzenie dostępne jedynie powietrzu i dźwiękom. Pustki, w których zaistniała rzeźba, stworzyły coś, co akustycy nazywają „pokojem w pokoju”, ponieważ nawet kilka centymetrów sześciennych pustych, ciasnych i niedostępnych wygłusza bardziej efektywnie niż jakakolwiek ściana. Zatem funkcja owych pustek jest jednoznaczna – wygłuszają dźwięk, uniemożliwiają przekazanie go dalej, ale za to przechwytyują, izolują i osłabiają. Tak skonstruowana maszyna z architektury pochłania dźwięki i uniemożliwia im opuszczenie budynku. Utrzymuje je aż do ostatniego pogłosu, drgnięcia lub przekazuje je do komory wertykalnych świetlików, które konsumują wszystko. Kluczowy w tej pracy stał się proces izolowania dźwięków przy pomocy pustek w architekturze oraz fakt, że architektura jest ostatnim słuchaczem; że może usunąć nasze ślady dźwiękowe i zignorować nas. Jednocześnie jednak sam proces może zostać wzmocniony na tyle, by rozchodzić się po całym budynku. Obecność tego budynku w budynku, pokoju w pokoju, Zachęty w Zachęcie ujawniło głęboko introwertyczny charakter zaistniałego działania, a ono samo nabrało znaczenia symbolicznego. Zapadnie się w sobie można odczytać jako znak społeczny, polityczny czy nawet instytucjonalny w odniesieniu do galerii narodowej.

3. Poza architekturą. Powstanie i upadek powietrza – architektura upadku. Wpływ pracy doktorskiej oraz realizacji „Making The Walls Quake As If They Were Dilating With The Secret Knowledge Of Great Powers” (Wenecja, 2012) w Wenecji na późniejsze kompozycje akustyczno – architektoniczne.

Proces wytwarzania, przekształcania i przenoszenia dźwięku odbywa się w ścisłym związku z architekturą. Powoduje on powstawanie kompozycji, w których ściany traktowane są jako płaszczyzny dźwiękowe tworzące główne elementy składowe rzeźby i stające się



przestrzenią realizacji wzajemnych relacji grawitacji, dźwięku i architektury. W tym aspekcie realizacja w Zachęcie była rozczarowaniem. Zdemaskowała bowiem doświadczenie rozpuszczenia się wytwarzanego przez człowieka dźwięku w przestrzeni; dźwięku, którego głośność zależy od ludzkiej aktywności. Widz / gość również rozchodzi się w naturalnym świetle, które wpada w dół przez pierwszy raz otwarte na czas wystawy świetliki. Zdawało się, że jedynym elementem architektury, który nie powinien ulec grawitacji, jest dźwięk, gdyż w pierwszej kolejności ulega on samej architekturze. Potem jednak i dźwięk upada – jak wszystko inne – ukazując wewnętrznie przypisany potencjał porażki (upadku). Wątek ten kontynuowałam w pracy dla Filharmonii Szczecińskiej.

Pasywność architektury ujawniona w Zachęcie polega na tym, że początkowy ruch człowieka aktywizuje dźwięk, a sam budynek staje się przestrzenią rezonansu i mówi. Później – z powodu braku dynamiki ludzkiej, braku działania w przestrzeni – upada, tak jak zła konwersacja. Zasięg i kierunki oddziaływania dźwięku mieszają się i w wyniku oddziaływania grawitacji zapadają do wewnątrz. Odczytałam to jako instytucjonalną krytykę mówienia introwertycznego, polityczny symbol braku ludzkiego działania.

Tematy podniesione w tej pracy domagały się pogłębionej analizy i refleksji nad współzależnością architektury i dźwięku emitowanego w niej, z niej oraz postfunkcjonalnego znaczenia i aspektu dźwięku. Podejmując problem architektury i akustyki, wychodzę z założenia, że architektura zbudowana jest z dźwięku, a tym samym, że słuchanie architektury jest możliwe. Co więcej, akustyka umożliwia traktowanie architektury w wręcz dosłownie instrumentalny sposób: jako rozbudowanego, aktywnego systemu rozpowszechniania i recepcji dźwięku. Także użycie realnego budynku jako materiału – w skali 1:1 – zarówno w kontekście przestrzeni, jak i czasu, otworzyło mi możliwości korzystania z akustycznego potencjału wszystkich jego pomieszczeń.

Od tego momentu głównym przedmiotem moich działań stały się całe budynki, które dostarczają materiału dzieła i określają skalę rzeźb dźwiękowych. Te z kolei stają się integralnymi elementami architektury, a stworzone przeze mnie procesy zyskują charakter ciągły i następują w czasie rzeczywistym. Budynki budują dźwiękami, amplifikują je i sprawiam, że drżą; „sonizuję” ukryte trajektorie powietrza w poszukiwaniu momentu, w którym przestają być budynkami i stają się rzeźbą. Pomimo tego moje działania nie są skierowane przeciwko budynkom. Wręcz przeciwnie – na podstawie analizy planów architektonicznych i modeli akustycznych wzmacniam ich milczące cechy, w szczególności

te związane z awariami komunikacyjnymi, zniekształceniami i dysfunkcjami. Bardzo często są to budynki, które diametralnie zmieniły lub utraciły swoją funkcję. Posłużenie się taką skalą i metodą pracy nasunęło ważne dla mnie pytania o znaczenia samego budynku i jego roli w sztuce, o to, kiedy monumentalny budynek, mający konkretną historię i funkcję, przestaje być budynkiem, a staje się obiektem.

#### 4. The Great and Secret Show – wielkość ukrycia

Projekt zrealizowany w Nowym Jorku w 2013 roku odwoływał się przede wszystkim do architektury w skali urbanistycznej, do pustki i fasadowości struktury, która utraciła swoją pierwotną funkcję. Kontekst metropolii, z jej problemami zagęszczenia i zamknięcia, w której wiele budynków publicznych nagle opustoszała i porzucona stała się tylko wspomnieniem dawnej aktywności, ujawnił się jako zakłamaný sukces nowego porządku. Budynki udają, że działają, tak jak opustoszała poczta. Ich dawna aktywność jest tylko pozorna i ma chronić przed przerażającą i bolesną konsekwencją zmian. Moja rola polegała na nagłośnieniu problemów i konsekwencji społecznych tych przemian.

Zabytkowa placówka Jamesa A. Farleya jest dziś jednym z największych pustych budynków na Manhattanie. Podczas gdy w połowie XX wieku w budynku znajdowało się ponad szesnaście tysięcy pracowników jednocześnie, dziś jest ich mniej niż dwustu i to w okresach intensywnego użytkowania. Puste pozostają liczne pokoje, korytarze, sklepienia, komory i pomieszczenia magazynowe. Rola poczty w wieku cyfrowej komunikacji podlega ogromnej transformacji, a zatem rola i znaczenie samego budynku są kwestionowane w planie architektonicznym miasta i w jego ogólnej koncepcji architektonicznej, a także – idąc dalej – rola państwa, którego agentem była przecież struktura pocztowa. Wybrałam ten właśnie budynek po dogłębnej kwerendzie pustostanów, które funkcjonują, udając, że nie podlegają prawom kryzysu.

Instalacja dźwiękowa została zaprezentowana podczas cyklicznego, największego na świecie przeglądu tendencji performatywnych w kulturze, PERFORMA w Nowym Jorku w 2013 roku, a jej odbiorcą stał się każdy, kto załatwiał coś na poczcie w godzinach jej funkcjonowania. W scenografii pozornego zaufania do instytucji znalazł się wykreowany obraz bezpieczeństwa. Zwiedzający wystawę, prowadzeni przez zazwyczaj zamkniętą trasę pustych pomieszczeń i korytarzy, w całym budynku doświadczali dźwięków, mechanizmów i procesów usług pocztowych, w których ujawniała się przeszłość i teraźniejszość budynku, a

przedstawione w ten sposób historie odzwierciedlały jego ogromną skalę i znaczenie w przestrzeni miasta.

Dźwięk i rezonans zastanej architektury sprawiały, że ściany korytarza wibrowały, tworząc membranę i umożliwiając intymne doświadczenie łączące przeszłość i teraźniejszość urzędu pocztowego. Moja instalacja, działająca tak jak poczta: 24 godziny na dobę, zapraszała do wejścia w pustą przestrzeń i do konfrontacji z trudnym dziedzictwem zmiany. Z początkowego punktu instalacji – czegoś, co robotnicy nazywają „galerią widokową”, przechodzący do tajnego systemu korytarzy łączących tysiące pokoi starego budynku poczty, które onegdaj pozwalały na nadzorowanie środowiska pracy. W czasach swojej świetności, poprzez małe otwory w ścianach wyznaczony policjant pocztowy kontrolował pracę za pomocą analogowego systemu nagrań CCTV. Wykorzystanie w kontekście jednej z najbardziej odwiedzanych przestrzeni miejskich minionych lat wcześniej nagranej kolekcji dźwięków (zamykanych drzwi, sortowania kart, stemplowania pocztówek i tym podobnych działań typowo pocztowych), uruchomiło całą serię pytań i skojarzeń odnośnie wydajności pracy, służby publicznej i struktury hierarchicznej. Umiejscowiony tam przeze mnie dźwięk, zbudowany z delikatnych puknięć, stuków, dotknięć, zagubiony w pustych przestrzeniach, podkreślał dramatyczną dysproporcję pomiędzy minioną aktywnością a obecną grobową pustką.

Ta specyficzna archeologia dźwięku jednej z najbardziej odwiedzanych przestrzeni miejskich minionych lat obnażyła czasowość, materialność, ulotność i intensywność ciał, obiektów i systemów społecznych. Nie pozwalała również zapomnieć, w jakim stopniu nasze ciała i wspomnienia są kształtowane przez dźwięki. Moje działanie zdemaskowało wielowarstwową pustkę tej architektury, także tę w sensie metafory przemian i kondycji społecznych. Architektura pustki została przeze mnie nagłośniona.

5. Od wielkości do piękna – „Architektura złamana dźwiękiem”, „The Great and Secret Show – wielkość ukrycia” (Nowy Jork, 2013), „Out of Tune” (Berlin, 2015) – wpływ dzieł na powstanie kompozycji habilitacyjnej

Architektura jest rozstrojona – stwierdziłam w mojej następnej pracy (*Architecture is out of Tune*, Berlin 2015) nawiązując do koncepcji przestrzeni Rem Koolhaasa. W moim rozumieniu architektura stała się rozstrojona i straciła zdolność komunikowania we współczesnym świecie. Rozstrojenie odnosi się nie tylko do materialnej substancji

architektonicznej, ale także do dźwięku, który traktuję jako konstytutywną część architektury. *Out of Tune* jest serią doświadczeń akustycznych, w których rozliczam się z miastem. W efekcie współpracy z akustykiem i projektantem dźwięku Ralfem Meinzem, w procesie nakładania się dwóch linii melodycznych – piosenki ptaka i śpiewu artysty – powstała celowo ułomna notatka dźwiękowa, gdzie żaden z głosów nie był już zrozumiały, a oba stopione ze sobą traciły swoją komunikacyjną funkcję. W tym rozczarowaniu zerwaną komunikacją mimo wszystko doszukuję się piękna, a architekturę postrzegam jako narzędzie, które może służyć dostrojeniu.

Podobne wątki rozwinęłam w pracy pt. *Oh No, Please Don't* (Nowy Jork 2016). Nawiązując do *The House of Dust* – wiersza i struktury stworzonej przez Alison Knowles w 1967 roku, kilkunastu artystów odpowiedziało na jej pracę. W tym gronie znalazła się także – jako jedyna dźwiękowa – moja praca. Wykorzystałam szklaną fasadę budynku przy Piątej Alei w Nowym Jorku, by mówić do przechodniów małymi dźwiękami: sygnałami dźwiękowymi połączeń Skype'a i innych komunikatorów przeplatanyimi pojedynczymi, urwanymi słowami, wtrąceniami. Przechodzień był zaskoczony nagłym nawiązaniem konwersacji, która tak naprawdę była zupełnie niezrozumiała, a delikatne dźwięki wychodzące z fasady budynku ginęły w natłoku innych dostarczanych przez jedną z najbardziej ruchliwych ulic świata. Osamotnienie i bełkot.

6. Opis dzieła habilitacyjnego – “Choreografia upadku, As Nothing Could Fall Except the Sun” (Szczecin, 2018) i “Dust” (Berlin, 2018)

W nowej architekturze Filharmonii Szczecińskiej, stworzonej przez Estudio Barozzi Veiga, od razu napotyka się ostrą konfrontację świetliście białego wnętrza foyer i złotej sali koncertowej, która została wyklejona ręcznie przez kobiety zespół kwadratami złota w płatkach 15 na 15 cm. Z tego spotkania powstało pragnienie intensywnego przyglądania się obrazom, obiektom, przestrzeni i zbliżenia się do nich. Obrazy jednak znikają i rozmywają się w świetle, a długie przyglądanie się im powoduje zawrót głowy, zagubienie, zatracenie się w czasie i przestrzeni. Fizycznie człowiek / widz odpowiada na tę sytuację ruchem – zbliżając się i oddalając od ścian, rozciągając się w przestrzeni lub kurcząc się w sobie, „wznosząc i upadając bez końca”. Daje to choreografię rozdartą pomiędzy wznoszeniem się a zatracaniem, niczym ruch Ikara. Stworzona tam realizacja dźwiękowa była nawiązaniem do tego ruchu i dotykem architektury od środka, od wewnątrz – dotykem dźwiękiem.

*As Nothing Could Fall Except the Sun* to kompozycja dedykowana słońcu, porażce, trudności i pięknu. Inspirowana operą *Zwycięstwo nad słońcem* Malewicza oraz kanonicznym obrazem upadającego Ikara jest złożoną refleksją nad wznoszeniem się człowieka ku oślepijącemu celowi, przedziwnej dynamice nieustannego powracania: upadku i podnoszenia się z niego, zmaganiem się z grawitacją i wyzwalającą ewakuacją. Stan oślepienia to stan oderwania się od przestrzeni i zniekształcenia horyzontu. Jest to zatem praca o zmaganiu się z horyzontem, a stan oślepienia przenoszę w wymiar funkcjonalny. Architektura funkcjonalna oferuje nam instrukcje, limity i ograniczenia np. w sposobie dystrybucji ruchu. Stąd też owo oślepienie odnajduję w języku architektury jako przestrzeń i procedury ewakuacji z niej. Jest to pewnego rodzaju rewers ruchu dośrodkowego, nad którym pracowałam w Wenecji czy w Zachęcie. Zastanawia mnie, co to znaczy, że budynek kieruje nas poza jego przestrzeń, na zewnątrz? Wyrzuca... Co więcej, w tym przypadku nasza ewakuacja z przestrzeni sterowana jest głosem. Wyrzucani jesteśmy z przestrzeni piękna, ciszy i muzyki. Czy to nie jest rozczarowujące?

Główna kompozycja jest otoczona ośmioma mniejszymi, w sumie trwającymi 23 sekundy. Całość została wpisana na stałe w strukturę filharmonii i stając się komunikatem zapowiadającym koncert, alarmującym i ewakuacyjnym, nabrała nowej funkcji. Interesowało mnie tutaj to, w jaki sposób dźwięk tworzony w sali koncertowej przecieka przez ściany i wycieka, również wizualnie, dlatego instalacji towarzyszyła animacja na ścianie głównej hallu filharmonii. Dźwięki wydałam w formie albumu, którego słuchać należy w zapętleniu, aby uzyskać najpełniejszy efekt dynamiki tych minimalnych odgłosów.

Kompozycję zapowiada jeden z specjalnie skomponowanych alarmów – dzwonek. Każdy koncert filharmoniczny zapowiada trzykrotny alarm–dzwonek, który został specjalnie skomponowany dla tego miejsca i pozostanie na stałe w filharmonii. Dzwonki zapraszające na koncert kontrastują z koncertem sygnałów, które nas z budynku wyrzucają.

Dźwięki zebrane w album pochodzą z satelity znajdującej najbliżej słońca. Technologia umożliwiła mi dotknięcie słońca przez kilka sekund. W 2007 roku we współpracy z Danielem Muzyczukiem i Robertem Rumasem przygotowałam pracę dotyczącą księżycy, w której przesyłam siebie za pomocą sygnałów radiowych odbijających się od powierzchni tegoż. Użyte w tej kompozycji dźwięki pochodzące z badań NASA wpisują się w eksplorowaną przeze mnie od dawna koncepcję wertykalnego wymiaru performatywności dźwięku. Zarejestrowane zostały przez satelitę umiejscowionego najbliżej słońca, najbliżej jak to tylko

technologicznie możliwe. Ten krótki zestaw dźwięków posłużył do stworzenia kompozycji alarmowej dla miejsca, gdzie w momencie aktywizowania jego funkcji sprowadzi wszystkich, także tych znajdujących się w złotej sali, na ziemię, na parter i wyprowadzi ich z budynku. W amoku potencjalnej ewakuacji, jak w oślepiającym i palącym zbliżeniu do słońca, niczego nie widzimy. Z ograniczonymi zmysłami podążamy za dźwiękiem w dół i upadamy wraz z nim. Grawitacja ściąga na dół i ulega jej nawet dźwięk słońca. Paradoksalnie on sam staje się choreografem upadku. Upadku w znaczeniu ulegania stanowi alarmu, w którym się znajdujemy i niemożności nazwania go.

Kompozycja objęła cały budynek filharmonii. Po raz pierwszy w historii użyłam systemu ewakuacji głosowej DSO jako narzędzia. Dźwięk emitowany przy wykorzystaniu tej technologii jest piękny swoją małością, surowością. Głośniki, z których normalnie dobiega informacja o kierunku ewakuacji, odtąd emitują kompozycję alarmową, a jedynie prawdziwe zagrożenie automatycznie kończy utwór przywracając mu pierwotną funkcję głośników. Dźwięk natury (słońca) nabiera nowej funkcjonalności i wpisany w kontekst najbardziej abstrakcyjnych ludzkich działań, takich jak komponowanie i słuchanie muzyki, staje się sygnałem masowej komunikacji. I tak jak muzyka, dźwięk komunikatu nabiera uniwersalnego zasięgu oddziaływania.

Kompozycja alarmowa czerpie z wewnętrznego życia filharmonii, jak rysunki naskalne z wewnętrznego życia jaskini i dźwięków, które w niej błędą stapiane w jedno echem, poddane dynamice przyspieszania i zmiany. Dlatego ruch wznoszenia i opadania towarzyszy i jest wpisany w działanie dźwiękowe w przestrzeni Filharmonii. Pracę zbudowałam na kilkudziesięciu warstwach i płaszczyznach wynikających z możliwości nawigowania systemem ewakuacji ludzi z budynku. Stworzyłam ich połączenia, które umożliwiają kolejny upadek. Zbudowałam horyzont.

Analizując choreografię ewakuacji i jej ekstrawertyczny ruch: na zewnątrz, zauważamy tworzący się dystans. Ten stan jest odmiennym od np. weneckiego, gdzie chciałam zatrzymać ludzi w środku budynku. Tutaj, wpatrując się w niebezpieczne piękno słońca, czujemy zachwyt, przyciąganie, ale jednocześnie zdajemy sobie sprawę z zagrożenia spaleniem, coś każe uciekać.

Refleksje i tematy z pracy w Filharmonii Szczecińskiej kontynuowałam w moim projekcie dydaktycznym w Oxfordzie. W tym jednym z pierwszych ośrodków akademickich na świecie

postanowiłam przyrzeć się praźródłom relacji dźwięku i ruchów migracyjnych zwierząt i ludzi. Poszukiwałam ich śladów i próbowałam je zrozumieć, mając na myśli współczesne zagubienie w politycznych decyzjach. Rozwijałam program dydaktyczny opierający się o badania nad współczesnym rozumieniem alarmu, stawiając pytania o motywy współcześnie podejmowanych decyzji o odejściu, odłączeniu, ucieczce lub ewakuacji w stanie niezrozumienia i nieuwagi, co wydaje się być nawiązaniem do sytuacji praludzi w jaskiniach, dzikości i architektury i dźwięku.

Ostatnią odsłoną pracy wokół tych zagadnień jest instalacja *Dust* otwarta w Berghain Halle w Berlinie w 2018 roku. Berghain to miejsce koncertów z najmocniejszym systemem nagłośnieniowym i basowym na świecie. W jednej połowie budynku znajduje się klub muzyczny, a w drugiej puste hale, ale przez cały czas w całości rezyduje dźwięk: przecieka przez ściany, jest intensywny w swojej gęstości i masie. Podjęłam decyzję, że chcę pracować w miejscu, które ma już dźwięk.

Kompozycja *Dust* to oczyszczanie architektury światłem i głosem, gdzie światło i dźwięk przenikają struktury budynku dając widzowi doświadczenie bycia niedostępnym, bycia postawionym z boku, zebrany we wspólnym grobie, gdzie tylko z oddali słyhać echo muzyki.

Wchodzące do wnętrza z trzech prostokątnych otworów w suficie światło daje iluzję ogromnej głębokości. W idealnych warunkach powoduje ono także zniknięcie kolorów; sprawia, by wszystko wyglądało szaro. Wtedy dźwięk dochodzący zza ścian dociera do widza również jakimś wyblakłym pogłosem spoza czasu. Spadająca z sufitu wiązka światła sprawia wrażenie lecącego prosto na głowy ciężaru. Wywołuje uczucie fizycznego zmiżdżenia i przytłoczenia. Jest to ten sam rodzaj reflektora, którego często używa się w więzieniach – silny i nieprzyjemny snop światła. Obserwator czuje się bardzo nisko i znacznie niższym niż w rzeczywistości. Wszystko dzieje się ponad nim. Upadające światło przechodzi przez wszystkie strefy budynku: sufit, balkon, podłogę, aby zejść do poziomu 0 i widzów zebranych tutaj, którzy czują się, jakby byli jeszcze niżej, o jeden poziom.

Do budynku wchodzimy tylnym wejściem. Nad nami dwunastometrowa betonowa przestrzeń pofabryczna. W przeszłości produkowała ciepło. Dźwięk, kiedy przestaje być słyszalny, zamienia się właśnie w ciepło (kiedyś zastanawiało mnie, jak mogę podgrzać powietrze, wypowiadając tysiące słów dziennie). Być może nie wie tego widz, któremu stwarzam

wrażenie rozczarowania, bycia za kulisami, bez możliwości bezpośredniego dostępu do dźwięku. Czasami jedynie dociera do niego mały, figuratywny dźwięk głosu kobiecego zagłuszanego ciągłym odgłosem basu zza ściany. Dźwięk zza ściany to ważny moment tej kompozycji – to dźwięk, na który nie mam wpływu, który czasem dominuje mój głos, czasem pozostawia mi nieoczekiwaną przestrzeń. To jest przestrzeń nierównej gry, którą prowadzę z przestrzenią i jej uwarunkowaniami i z widzem.

Współczesna walka o dominujący głos jest elementem brutalnej walki o przestrzeń i słyszalność. O to, kto jest głośniejszy. W tym projekcie dźwięk staje się nieznośnie głośniejszy na jedną sekundę, co około cztery minuty, a dwudziestoczekkanałowa instalacja najlepszego systemu nagłośnieniowego na świecie jest wykorzystana dla sekundy dźwięku. Jest to głos kobiety, mój głos, głos oczyszczenia. Jest poprzedzony ciszą, w której mój nieudolny i złamany brutalną architekturą śpiew, jak śpiew ptaka, staje się gestem feministycznym. Śpiewam i tracę głos zaduszona wielkością tego budynku. I znów upadam.

## 7.Zakończenie

Dźwięk alarmu staje się nie tylko komunikatem funkcjonalnym, ale i rysą w codziennej rutynie i strukturze architektury. Jego emisja w budynku uruchamia cały szereg zachowań i przemieszczeń z wewnątrz na zewnątrz według ceremoniału narzuconego przez strukturę architektury i dynamikę dźwięku. Alarm nie jest doświadczeniem przyjemnym, nie jest słuchaniem muzyki, choćby najbardziej odległej od tradycyjnie rozumianej harmonii. Jest nagłą interwencją w działanie i jego zmianą. Jest natychmiastowym komunikatem o niebezpieczeństwie. Powoduje lęk i pragnienie ucieczki. W kontekście życia publicznego ta ucieczka odbywa się jednak według pewnego opracowanego porządku.

Ewakuacja jest próbą wprowadzenia porządku w chaosie ucieczki i niezwykle istotną rolę pełni w niej jakość dźwięku alarmowego – jego rytm, natężenie, powtórzenia. W szerszym rozumieniu, alarm jest pobudzeniem świadomości obecności w pewnej przestrzeni, obecności zagrożeń i dążeń do poczucia bezpieczeństwa. W stanie alarmu, wszystkie inne sprawy zostają zawieszane, a liczy się tylko wyzwalaający ruch ewakuacji. Może to być ruch horyzontalny: na zewnątrz – poza struktury, lub wertykalny: na ziemię, ruch Ikara od słońca w dół.

Architektura publiczna, sformatowana tak, że jest w ogromnym stopniu dostępna wszystkim,



w wyniku moich działań ulega metamorfozie. Analizując ruch powietrza, ruch dźwięku sięgam ku nawigowaniu ludźmi. Z najmniejszych ukrytych przestrzeni wyrzucam ich poza tę sferę komfortu i dystansuję do architektury. Stawiam pytanie o funkcjonalne przeznaczenie miejsc, w których pracuję; o to, co one sobą reprezentują. I szerzej: o jakim problemie mówi architektura.

Skala realizacji dla pięciu nowych filharmonii – budynków publicznych pozwoliła mi podjąć temat architektury jako idealnej dla perfekcyjnego dźwięku – dźwięku, którego współcześnie już nie usłyszymy. Klasyczne wykonania utworów wszędzie tak piękne, doprowadzone do perfekcji są jednocześnie prawie identyczne. Odkryłam tu fundamentalną potrzebę kreowania miejsc i sytuacji typowych tylko dla specyficznej lokalizacji, gdzie jedynie w danej przestrzeni i kontekście ujawniona zostanie wyjątkowość rozbrzmiewających w salach koncertowych dźwięków i muzyki. W moim myśleniu o przestrzeni dla dźwięku chcę powoływać się także na inne parametry – takie, które pozwolą mi usłyszeć znany mi utwór jako złamany, zniekształcony np. przez ciśnienie atmosferyczne, wysokość, głębokość: gdzieś wysoko w górach lub głęboko pod ziemią. Tak, jak w jaskini.

Działania w architekturze otwierają nowy horyzont percepcji architektury i dźwięku. Mój gest dźwięku jest wyzwalający, otwiera on nowe myślenie o budynku, krajobrazie, detalu. Ale jest także zestawieniem monumentalności z detalem ornamentu czy biżuterii. To także gest feministyczny wobec architektury, wobec ikony modernizmu, wobec myślenia modernistycznego. Nierzadko staje się cynicznym oderwaniem od samego narzędzia i od architektury budynku.

Tradycyjnie, a nawet prehistorycznie, architektura akustycznie i wizualnie dzieli świat na przestrzeń zewnętrzną i wewnętrzną. Moje gesty dźwiękowe przełamują tę perspektywę a struktury budynków czynią membranami / filtrami, przez które przestrzenie się ze sobą komunikują. Podobnie jak same dźwięki, zbliżają się i pokrywają dając nową strukturę. Architektura staje się tu barierą, soundcatcherem i głośnikiem, a dźwięk alarmu pomaga dostrzec izolację światów, nie tylko nawiguje poruszanie się między nimi. Umieszczone w nich kompozycje i aktywizowane przez te ostatnie performansy odcinają nowy horyzont dla każdego budynku, dla jego połączenia z krajobrazem zewnętrznym, z kondycją ludzką i z ludzkim zachowaniem.

akustycznej. Jest to również wyraz naszych współczesnych złudzeń dotyczących dostępności obrazu, dostępności nas samych, naszej prywatności i bezpieczeństwa. W swoich poszukiwaniach piękna i złamania dźwięku – zawsze obecnego w reakcji z architekturą, z człowiekiem, który, jak wykazałam, jest kimś znacznie więcej niż tylko pasywnym odbiorcą – nieustannie próbuję uchwycić, czym jest dźwięk alarmu współcześnie.

Dźwięki alarmowe to kontrast małego, krótkiego brzmienia z otwartą przestrzenią publiczną filharmonii, szkoły, poczty... Zastaje cię w momencie, w którym na coś czekasz. To nie tylko funkcjonalny dzwonek, który wzywa na koncert. Alarm to kompozycja wykraczająca daleko poza funkcjonalność. To raczej pytanie o stan wezwania. Jakie są zatem współczesne oczekiwania wobec tego momentu bycia wezwanym? Jaką przyjmujemy postawę dla tego dźwięku? To nie jest pytanie o samogłoski, które istnieją w języku w kontraście dla spółgłosek. To również nie jest już pytanie o przestrzeń pomiędzy nimi. Pytam raczej o deklinację: o wspólną odpowiedzialność – my – wy – oni za ten czas alarmu. Szukam jakiejś partytury, którą mogłabym odczytać, zrozumieć i choreografią oddać znaczenie tego czasu.

Katarzyna Kwakowicz