

Paulina Popek*

Po co urbanistyce transparentność dźwięku? Uwagi na marginesie polskiej ekspozycji na 13. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji

Abstrakt

Zazwyczaj odbiór świata za pośrednictwem brzmienia rozumiany jest jako forma suplementu w zestawieniu z widzialną treścią dzieła. Nieuchwytność doznań, które tworzą interwencje dźwiękowe w przestrzeni publicznej, stanowi o niezwyklej dynamice wydarzeń tego typu. W rzeźbie dźwiękowej Katarzyny Krakowiak wystawionej w Pawilonie Polskim w 2012 roku, traktującej o eteryczności dźwięku, dochodzi do zmiany perspektywy doświadczenia samej sztuki wykorzystującej dźwięk, jak i tego, co decyduje o filozofii słuchania. Jakiego rodzaju „widok” czy raczej „rodzaj patrzenia” aktywują prace, których sedno stanowią wrażenia słuchowe? Jaki wymiar emocjonalny, poznawczy oraz praktyczny dla mieszkańców postkomunistycznych miast ma odczytywanie takiej przestrzeni za pomocą dźwięku? Jaki rodzaj transparentności, a więc i widoczności czy też widzialności tworzy dźwięk? Pytania te zakreślają obszary eksploracji, które decydować będą o kwestiach poruszanych w artykule.

Słowa kluczowe

estetyka, przestrzeń, dźwięk, transparentność, Katarzyna Krakowiak, cisza, słuchanie, Colin Rowe, Robert Slutzky, fenomenalna przezroczystość, zmysłowość, urbanistyka

* Zakład Estetyki
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: paulina.popek@gmail.com

Percypowanie miasta poprzez zmysły, wraz z jego symboliczną warstwą, na którą składają się treści pochodzenia kulturowego, tworzą tak zwany obraz mentalny danej przestrzeni. Jak pisze Ewa Janicka, jest to wyobrażeniowy konstrukt, który tworzy się w umyśle obserwatora na podstawie odbierania konkretnego obszaru. Obraz mentalny miasta powstaje na drodze doświadczenia psychicznego, które tworzone jest „w oparciu o przejrzyste i czytelne otoczenie”¹. Jaki wymiar emocjonalny, poznawczy oraz praktyczny ma dla mieszkańców odczytywanie przestrzeni za pomocą dźwięku? Jaki rodzaj „transparentności”, a więc i widoczności czy też widzialności tworzy dźwięk? Jaki obraz miasta powołują do życia wrażenia słuchowe, którym wszyscy mieszkańcy nieustannie i bezwiednie podlegają?

Cisza

Cisza, rozumiana również jako pewnego rodzaju „pustka”, może prowadzić do osiągnięcia transparentności, a więc pełnej słyszalności wszelkich możliwych do wysłyszenia² w danej przestrzeni dźwięków. Cisza sprzyja także osiągnięciu takiego stanu duszy i ciała, w którym istnieje możliwość niemalże doskonałego „zobaczenia” czy raczej „zauważenia” rzeczy i zjawisk poprzez ich wysłyszenie. Film dokumentalny Philipa Gröninga *Into Great Silence (Wielka cisza)* pokazuje życie mnichów w zakonie kartuzów, w zgromadzeniu duchownym o niezwykle surowych regułach³. Jak sugeruje tytuł materiału, 169 minut dokumentu stanowi zapis życia pustelników, które niemal całkowicie pozbawione jest rozmów (niekiedy tylko słychać śpiewy mnichów). Funkcjonują oni w niemej czy też „pustej” przestrzeni, która jest jednak nasycona czy wręcz przepełniona dźwiękami poruszania się, oddychania, kroków na klatce schodowej, dzwonów, krzesel, wiatru, wody, śpiewu ptaków itd. Dźwięki, które zazwyczaj są dla nas „niewidoczne” czy też „niezauważalne”, w wersji jak najbardziej pełnej

¹ E. Rewers, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 679.

² Na potrzeby artykułu odwołuję się do tego neologizmu, by zaakcentować najwyższy z możliwych (słyszeć – usłyszeć – wysłyszeć) stopień słyszalności wielu doznań dźwiękowych. Słowo to zostało użyte w celu nawiązania do jak najbardziej pełnego, a więc i świadomego, usłyszenia dźwięków w danej przestrzeni.

³ D. Toop, *Architectural Sound, [w:] Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012, s. 112.

czy też czystej możemy usłyszeć w sytuacji bezgłosu, milczenia, pauzy, zatrzymania. Jak twierdzi David Toop, im bardziej pusta jest przestrzeń, w której występuje dźwięk, tym większa jest w niej jego obecność, tym więcej różnego rodzaju odgłosów jesteśmy w stanie wysłyszeć. Podobnie jest z „tłem” dźwięku, a więc różnego rodzaju szumami, szmerami i pogłosami – paradoksalnie, im jest ich mniej, tym bardziej stają się intensywne i obecne w świadomości słuchającego⁴. W takiej sytuacji cisza zamienia się w głośność, stając się coraz bardziej wyraźna i słyszalna. Moment ciszy prowadzi zatem do stanu całkowitej transparentności, a nawet go symbolizuje. Ujawnia się także podobieństwo dźwięku do innych materiałów przezroczystych.

John Cage odnosił ciszę do materialnych właściwości szkła, powołując się na konstrukcje domów Ludwiga Miesa van der Rohe. Postrzegał je jako symbole ciszy pośród chaosu nerwowych metropolii⁵. W tak zaprojektowanych obiektach szklane powierzchnie stają się ekranami, przez które możliwa jest obserwacja środowiska tak zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Nieuniknione jest wówczas dojrzenie i usłyszenie innych osób oraz pozostałych zjawisk i rzeczy (drzew, trawy, wiatru) w zależności od sytuacji i otoczenia. Składają się one na czynniki prowadzące do takiej transparentności, w której budynek ma szansę stać się integralną częścią naszego otoczenia – nie tylko dzięki przezroczystym powierzchniom, ale także poprzez przenikające się w tych przestrzeniach dźwięki. Oznacza to również, że nie istnieje pusta przestrzeń czy też cisza. Zawsze jest coś, co można przez nie zobaczyć i usłyszeć.

Dźwięk jest nader użytecznym środkiem w opisywaniu pustej przestrzeni. Jego bezkształtność daje dostęp do świata bez form, do nicości, którą człowiek sam wypełnia detalami. Oczywiście muzyka posiada pewną fizyczną obecność, między innymi poprzez nośniki, na których jest rejestrowana. Podobnie jest w przypadku ciszy, która pozwala nieraz na uchwycenie istoty wielu zjawisk, między innymi (jedynie teoretycznie) stanu

⁴ Ibidem, s. 112. Warto wspomnieć, że cisza to jedynie brak ludzkiego głosu, który przecież nie wyczerpuje spektrum możliwych dźwięków. Jest to tylko jedna z wielu możliwości, wcale nie najważniejsza, choć z ludzkiego punktu widzenia na pewno istotna. W otoczeniu ludzi głos jest najbardziej oczekiwanym i spodziewanym dźwiękiem, podobnie jak w jednej z prac Johna Cage’a podczas koncertu oczekujemy dźwięku fortepianu. To klasyczne już dzieło ujawnia, że gdy nie otrzymujemy tego, czego się spodziewamy, otwieramy się na to, co inne: szmery, szумы, pokasływania itd.

⁵ B. W. Joseph, *John Cage and the Architecture of Silence*, [w:] *Making the Walls Quake...*, op. cit., s. 106–109.

transparentności. Odwołując się raz jeszcze do słów Toopa, który opisuje milczenie jako formę hałasu, im bardziej człowiek zbliża się do ciszy, tym więcej informacji jest w stanie rozpoznać czy też zauważyć. Różnorodne dźwięki stanowią zatem metaforę tego, co nieuchwytnie, a czasem wręcz niepokojące⁶. Co istotne, w przeciwieństwie do oczu, uszu nie da się zamknąć tak, by niczego nie słyszeć. Sprawia to, że nie da się uciec ani w pełni kontrolować tego, co słyszymy. Gdy uszy pozostają zatkałe i następuje odcięcie się od świata zewnętrznego, odgłosy pochodzące z ciała człowieka stają się bardziej wyraźne i w pełni słyszalne⁷. Wzrok jedynie weryfikuje miejsce człowieka w przestrzeni świata, podczas gdy rola dźwięku jest o wiele bardziej rozległa. Odgłosy, choć często bywają źródłem niepewności, pomagają nam czasem orientować się w terenie⁸. Oznacza to, że poznanie dźwiękowe, jeśli tylko otworzymy się na słyszenie, jest czymś o wiele bardziej złożonym, pełniejszym, czasem może nawet niedocenionym.

Odgłosy o charakterze niemal wyłącznie organicznym stanowiły centrum projektu przygotowanego na 13. Międzynarodową Wystawę Architektury w Wenecji. Dźwięki, którymi wypełniona została przestrzeń Polskiego Pawilonu, dwadzieścia cztery godziny na dobę nieustannie emitowały różnego rodzaju brzmienia. Należały one do świata tak wewnętrznego (pawilon oraz sama konstrukcja budynku), jak i zewnętrznego (sąsiadujący z nim kompleks architektoniczny czterech innych pawilonów, należących do Egiptu, Rumunii, Serbii i Wenecji). Tworzyły je liczne wydarzenia słuchowe inicjowane przez rozmowy, kroki, oddechy, ruchy ludzkiego ciała, śpiewy, a także wszelkie inne towarzyszące biennale odgłosy, które stanowiły scenariusze zdarzeń mających miejsce w budynku. Nawet nocą zwiedzający mogli przyjść i posłuchać brzmień transmitowanych przez ściany pawilonu. Koncepcja pracy zakładała więc, że istnieje coś, co dzieje się powszechnie, w każdym czasie, niezależnie od tego, czy oglądający przebywają na terenie wystawy, czy też nie. Oznaczało to również bezustanną jednorazowość

⁶ David Toop by Keith Connolly, "BOMB" 2010, No. 113, [online] <http://bombsite.com/issues/113/articles/3622> [dostęp: 23.01.2015].

⁷ Cisza jest zatem pojęciem abstrakcyjnym. W formie absolutnej możliwa jest do osiągnięcia tylko w warunkach laboratoryjnych (w tak zwanych komorach bezechoowych), ale nawet wówczas z ludzkiego punktu widzenia nie jest ona ciszą, gdyż pozostają jeszcze odgłosy własnego organizmu.

⁸ Wiele osób ma czasem trudności ze znalezieniem telefonu i prosi, by do nich zadzwonić. Wówczas dźwięk dzwonka pozwala odnaleźć aparat, który może się znajdować w zasięgu wzroku. Nieraz ostrzegający klakson nadjeżdżającego samochodu uruchamia błyskawiczną orientację przestrzenną, która pozwala uniknąć wypadku.

i niepowtarzalność sytuacji zaistniałych w pawilonie, które zmieniały się co sekundę, nigdy nie będąc takie same. Ewidentna pustka, brak jakichkolwiek materialnych przedmiotów w budynku, nasycona została efemerycznymi wydarzeniami pochodzącymi z drgania ścian, rezonowania ciał, fal dźwiękowych czy też wszelkich innych zdarzeń otaczających przestrzeń pawilonu. Odgłosy stale mieszały się i nachodziły na siebie, stanowiły wyzwanie dla zwiedzających, powołując ich do niecodziennego stanu uważności. Kompleks znaczeń, osiągniętych dzięki współpracy artystki Katarzyny Krakowiak, kuratora Michała Libery, reżysera dźwięku Ralfa Meinza i akustyka Andrzeja Kłosaka, stanowił symbol tego, czym w istocie jest rzeczywistość *tu i teraz*, a więc swoistą rekalkulację pozycji człowieka pod względem topograficznym, geograficznym i egzystencjalnym.



Ryc. 1. Polski Pawilon,

13. Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, 2012

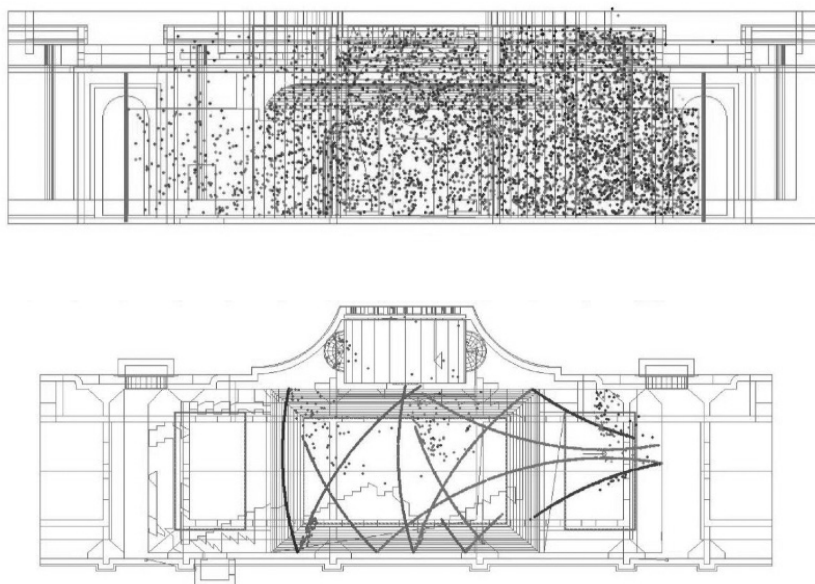
Źródło: zdjęcie autorstwa Krzysztofa Pijarskiego, [online]

<http://www.labiennale.art.pl/en/documentation#01> [dostęp: 23.01.2015].

Punktem wyjścia pracy nad projektem było uznanie faktu, że nie tylko natura, ale także architektura produkuje dźwięki. Katarzyna Krakowiak stworzyła środowisko, w którym użytkownicy mogli doświadczać architektury poprzez dźwięk. Efektem współpracy zespołu było przekształcenie przestrzeni Polskiego Pawilonu i pozostawienie go w stanie niemal surowym. Puste pomieszczenia budynku zostały wyposażone w system wzmacniaczy dźwiękowych, które generowały, transformowały i przesyłały dźwięki z wnętrza pawilonu. Z kolei zdemonstrowanie sztucznego sufitu pozwoliło na odkrycie systemu wentylacji. Poprzez konstrukcję rur umożliwiających przepływ powietrza wpuszczone zostały do budynku dźwięki pochodzące zarówno z otaczających pawilonów narodowych, jak i innych miejsc w ogrodach Giardini. W tak przygotowanym, praktycznie zerowym wizualnie miejscu zmysły uczestników nieustannie prowokowane były do odnajdywania źródeł pochodzenia poszczególnych brzmień. Proces ten zachodził również w drugą stronę – organizatorzy poddali szczegółowym manipulacjom ścieżki akustyki wnętrza pawilonu, przez co dźwięk miał wpływ na kształt architektury. Odbiór poszczególnych dźwięków był finalnie nieprzewidywalny, gdyż budynek przekształcał odgłosy i przekazywał je w różne miejsca. Jak twierdzi artystka: „samą architekturą możemy odczuwać, a w związku z tym – możemy ją uwrażliwić”⁹. Budynek Polskiego Pawilonu na czas trwania biennale połączył w sobie materię z tym, co nieuchwytnie i nietrwałe. Stanowił on przykład wielkiego instrumentu, który prowokuje do wspólnej improwizacji¹⁰, swoistej gry zmysłów w ramach konkretnej przestrzeni.

⁹ *Słuchanie przez architekturę. Rozmowa z Katarzyną Krakowiak i Michałem Libeą*, [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3373-sluchanie-przez-architekture.html> [dostęp: 25.01.2015].

¹⁰ E. Szczecińska, *Pawilon dźwięków*, [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3912> [dostęp: 25.01.2015].



Ryc. 2. Andrzej Kłosak, *Symulacje rozchodzenia się fal dźwiękowych, modele akustyczne*, 2012

Źródło: zdjęcie z materiałów prasowych dostępnych na stronie internetowej organizatora wystawy w Pawilonie Polskim, [online] http://www.zacheta.art.pl/files/wystawy/2012/Wenecja%202012_zeszyt%20prasowy.pdf [dostęp: 25.01.2015].

Słuchanie

Nie ulega wątpliwości, że istotą opisywanej pracy Katarzyny Krakowiak pt. *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers (Iżby ściany drżały, pęczniejąc skrywaną wiedzą o wielkiej mocy)* jest przede wszystkim czynność słuchania. Rzeźba dźwiękowa, jak określa swoją pracę autorka, stworzona została przez polski zespół praktyków i teoretyków. Główny nacisk położono na przedstawienie architektury z jednej strony jako systemu słuchania, z drugiej – jako źródła wytwarzania, przesyłania i zniekształcania dźwięku. Zdaniem kuratora instalacji, zasadniczo sprowadza ona człowieka do momentu, gdy słyszy się innych zbyt głośno lub zbyt cicho albo gdy jest się słyszany zbyt

głośno lub zbyt cicho. Praktyka słuchania odbywa się więc bardziej lub mniej świadomie, nie do końca w pełni intencjonalnie¹¹. Libera podkreśla także nieodłączną dwustronność tego procesu – słuchając innych, sami jesteśmy bezustannie słyszani. Jest to stan uczestniczenia w czymś pośrednim, w sytuacji pomiędzy przestrzenią prywatną i publiczną. Słuchanie przez architekturę oznacza zatem iluzoryczność istnienia granic, jak i procesu zamazywania się obu tych obszarów.

Przykładowo, przebywając w przestrzeni swojego mieszkania i zagłębiając się w czynność słuchania, wchodzimy w stan, w którym zdobywamy świadomość istnienia innych ludzi i różnorodnych procesów toczących się wokół. Dla Libery jest to kluczowy moment, w którym w sposób najprawdźwiwszy doświadcza się tego, czym w istocie swej jest architektura. To, co słyszy się za jej pośrednictwem, jest ściśle zależne od materiałów, formy i funkcjonalności danego obiektu czy też pomieszczenia. Jest to również specyficzny rodzaj słuchania i wyboru określonych dźwięków, które docierają do uszu. Paweł Mościcki w eseju *Sounding-With* twierdzi, że cisza nie istnieje (to znaczy występuje jedynie w formie wyciszenia czy też zminimalizowania zewnętrznych odgłosów). Prowadzi to do radykalnej rewizji w ramach opozycji wnętrza – zewnątrz, intymnego – wspólnego¹². Osobista czynność słuchania samego siebie ujawnia także, że człowiek zbudowany jest z przynależnych mu dźwięków, które jednak w pewnym momencie wpływają na jego brak komfortu. Oznacza to, że do prawidłowego funkcjonowania człowiek potrzebuje również dźwięków pochodzących ze świata zewnętrznego¹³ oraz że podmiot jako ciało wydające dźwięki jest częścią ogólnego „hałasu” świata¹⁴. Po pierwsze, należy zatem wykluczyć wspomnianą na początku niniejszego artykułu absolutną transparentność dźwięku, po drugie, umożliwia to podejście do transparentności dźwięku w sposób mniej dosłowny, jako do jasnego i świadomego procesu odnoszenia się do siebie (względnie wsłuchiwanie się w siebie), jednak w ściślejszej relacji ze światem zewnętrznym.

Michał Libera stwierdza w jednym z wywiadów¹⁵, że kiedy przysłuchujemy się komuś, kto słucha muzyki za ścianą czy też w bliskim sąsiedztwie,

¹¹ M. Libera, *Introduction*, [w:] *Making the Walls Quake...*, op. cit., s. 4–5.

¹² P. Mościcki, *Sounding-With*, [w:] *Making the Walls Quake...*, op. cit., s. 210.

¹³ Jakby dźwięki tego, co na zewnątrz ciała, miały chronić człowieka przed jego wnętrzem. Zob. ibidem, s. 208–218.

¹⁴ Ibidem, s. 211.

¹⁵ K. Loudenberg, *My Favorite Building at the Venice Biennale Is Made Out of Sound*, [online] <http://motherboard.vice.com/blog/my-favorite-building-at-the-venice-biennale-is-made-out-of-sound> [dostęp: 27.01.2015].

dźwięki, które dochodzą do naszych uszu, w żadnym stopniu nie posiadają idealnej jakości. Ważniejsze od tego, jakiego rodzaju muzyka się wydobywa (czy też jakiej jakości są owe dźwięki), jest fakt, że niedaleko za ścianą jest ktoś, kto wykonuje określone działania, które można w mniejszym lub większym stopniu odczytać. Wszystkie te szумы, czasem nieznośne odgłosy codziennych czynności, są w pewnym stopniu niezbędne. Posiadają określony sens i dostarczają konkretnych informacji. Przede wszystkim egzemplifikują tytułową dla 13. edycji Biennale ideę *common ground* (wspólnej przestrzeni, a także wspólnego mianownika czy też wspólnej płaszczyzny porozumienia), w której każdy ma prawo do dźwięku. Podejście do architektury jako dźwięku świadczy o organizacji życia bardziej jako systemu powiązań i zmiany relacji międzyludzkich niż ich izolacji. Przebywając w danym budynku, stale słyszy się innych i jest się słyszany, co składa się na określone rozumienie wspólnej przestrzeni jako obszaru prywatno-publiczno-intymnego.



Ryc. 3. Wejście do Polskiego Pawilonu,
13. Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, 2012

Źródło: zdjęcie autorstwa Krzysztofa Pijarskiego, [online]
<http://www.labiennale.art.pl/en/documentation#01> [dostęp: 27.01.2015].

Zgodnie z założeniem projekt miał być zaproszeniem do doświadczenia architektury jako gigantycznego i złożonego procesu dźwięku, który odkrywa granice tego, co jest zazwyczaj uważane za niepowszechnie. Potraktowanie słuchania jako pewnego rodzaju praktyki wpływa bowiem na całościowe i codzienne wydarzanie się i odbieranie tego wszystkiego, co ma miejsce w otaczających człowieka przestrzeniach. Osiągnięcie takiego stanu ciszy czy też pustki, który pozwala na słuchanie własnego słuchania, implikuje pojawienie się pewnego rodzaju transparentności, zbliżonej do tego, czym dla Colina Rowe'a i Roberta Slutzky'ego na polu architektury jest *phenomenal transparency* (fenomenalna przezroczystość)¹⁶. Colin Rowe – uznany historyk architektury, krytyk, a także pedagog – znacząco wpłynął na kształt architektury światowej, szczególnie w zakresie urbanistyki. Wprowadzenie terminu transparentności i zdefiniowanie go podwójnie: w dosłownej wersji jako *literal transparency* oraz w przenośni jako *phenomenal transparency*, otworzyło obszar rozważań dotyczących przestrzennej organizacji budynku oraz ludzkiej interakcji z architekturą¹⁷. Określenie *dosłownej* czy też *linearnej przezroczystości* odnosi się do fizycznej właściwości materiałów lub też struktury danego obiektu. W przypadku tak pojmowanej transparentności (rozumianej jako przejrzystość, fizyczna przepuszczalność użytych surowców) projektant nie pozostawia wątpliwości co do prezentowanej przestrzeni, jak i tego, co znajduje się za fasadą budynku. Prowadzi to w efekcie do ograniczenia wyobraźni zarówno widza, jak i użytkownika. Odwrotnie jest w przypadku *fenomenalnej transparentności*, kiedy to autor projektu celowo „uogólnia” przestrzeń lub też „ukrywa” pewne czynniki w konstrukcji po to, by ten nieregularny obraz przedstawić wystarczająco szczegółowo, aby wyobraźnia obserwatora mogła dopełnić czy też dokończyć myśl na swój własny sposób¹⁸. Architekt dostarcza wówczas pewnych sugestii co do danego obszaru, który choć zbudowany z nieprzezroczystych materiałów, powołuje myślenie widza do kreatywnego wytworzenia ukrytych przestrzeni¹⁹. Fenomenalna transparentność

¹⁶ C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 45–54, [online] <http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf> [dostęp: 23.10.2014].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Por. therevivalistworkshop, *Transparency: Literal and Phenomenal – Colin Rowe and Robert Slutzky*, [online] <http://arch360.wordpress.com/2012/02/02/transparency-literal-and-phenomenal/> [dostęp: 27.01.2015].

¹⁹ Jest to także pewien rodzaj otwarcia (obecny w postmodernistycznym ujmowaniu przestrzeni) na potencjalne możliwości odczytania i zarazem wielu interpretacji,

tworzy zatem przestrzenie zróżnicowane, a więc formy, które widz sam dla siebie musi określić na podstawie kontaktu z danym budynkiem. Można zatem powiedzieć, że główne różnice dwoistej natury transparentności proponowanej przez Rowe'a i Slutzky'ego tkwią przede wszystkim w interakcji z daną konstrukcją architektoniczną. Dosłowna przezroczystość jest percypowana i określona, podczas gdy fenomenalna pozostaje pomyślana i nieokreślona. Rowe i Slutzky powołują się na przykład willi w Garche Le Corbusiera, w której architekt celowo uwzględnił takie cechy konstrukcyjne i punkty odniesienia, dzięki którym oglądający potrafi odpowiedzieć sobie albo domyślić się tego, co kryje się za fasadą budynku²⁰. Zdaniem brytyjskiego teoretyka, Le Corbusier nie zapewnił jednak wystarczającej liczby wskazówek, aby można było pogodzić formę domu i stworzyć iluzję wszystkich płaszczyzn, które kryją się za jego elewacją.



Ryc. 4. Przykład transparentności dosłownej (W. Gropius, Bauhaus)

Źródło: C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 50, [online] <http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf> [dostęp: 23.10.2014].

które niekiedy zawierają się w sobie lub się wykluczają. Zob. A. Rigau, *Space as Meaning and Misunderstanding: Phenomenal Transparency*, [online] <http://blog.estudiointerlinea.com/archives/4800> [dostęp: 7.12.2014].

²⁰ C. Rowe, R. Slutzky, op. cit., s. 50.



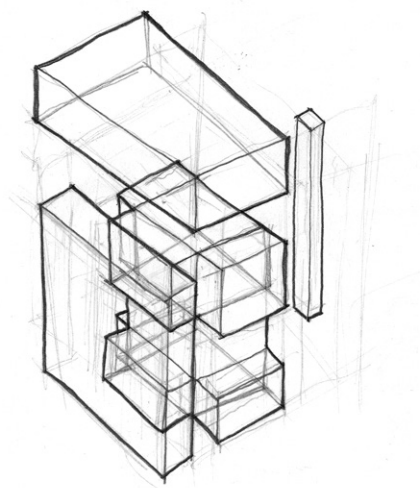
Ryc. 5. Przykład transparentności fenomenalnej (Le Corbusier, Villa Garche)

Źródło: C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 50, [online] <http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf> [dostęp: 23.10.2014].

Na początku artykułu Rowe i Slutzky przywołują termin fenomenalnej transparentności jako wrodzonej jakości organizacji²¹. Sugerują oni, że przyczyna takiego stanu rzeczy leży w umyśle człowieka, który wykazuje naturalną zdolność do reorganizacji informacji. Postrzegając zmysłami, potrafi on wyobrazić sobie coś, co sprawia, że dana rzecz czy też zjawisko ma określony sens. Rowe i Slutzky twierdzą, że fenomenalna przezroczystość działa podobnie, stanowiąc cechę fundamentalną zarówno organizacji przestrzeni, jak i myśli człowieka. Architekci, projektując budynek, czasem specjalnie dodają coś czy też zmieniają jego plany przestrzenne po to, by nieco skomplikować konkretną projektowaną przestrzeń fizyczną. Chodzi jednak o to, że nie muszą oni polegać na zastosowaniu przezroczystych materiałów w celu ujawnienia tego, co kryje się pod fasadą budynku. Nie oznacza to również, że każdy obiekt powinien posiadać koncepcję pewnej ukrytej wizji budynku, która będzie odzwierciedleniem zamysłu architekta. Wydaje się jednak, że gdy w grę wchodzi fenomenalna przezroczystość, możliwe jest zaangażowanie się umysłu na zupełnie innym poziomie. Sytuacja ta pozwala na widzenie tego, co na pierwszy rzut oka pozostaje niewidzialne. Na tej samej zasadzie zastosowanie rozważań na temat organizacji przestrzennej,

²¹ Ibidem, s. 46.

właściwej transparentności fenomenalnej, do myślenia na temat dźwięku może oddziaływać na to, co w przestrzeni budynku czy też szerzej – miasta jest słyszalne, ale pozostaje w sferze niesłyszalności. Ujawnia to cały szereg nowych znaczeń i informacji, które wynikają z tego, że przestrzeń może stać się dla człowieka narzędziem autorefleksji. Przede wszystkim jednak, podchodząc do interpretacji sposobów, w jakie dosłowna i fenomenalna transparentność (odpowiednio świadoma i mniej świadoma lub też podświadoma) wpływają na obserwatorów i mieszkańców danej przestrzeni, stwarzane są podstawy do zmiany możliwości praktykowania tak widzenia, jak i słuchania architektury. W rezultacie, w sposób właściwy tylko sobie, zdecydowanie bardziej uczciwy, mają one wpływ na to, jak człowiek modyfikuje i restytuuje swoją obecność w świecie.



Ryc. 6. Wizualna interpretacja negatywnej przestrzeni
w Herbert F. Johnson Museum

Źródło: A. Rigau, *Space as Meaning and Misunderstanding: Phenomenal Transparency*,
[online] <http://blog.estudiointerlinea.com/archives/4800> [dostęp: 7.12.2014].

Transparentność i dźwięk

Dźwięk dotyczy wszelkich doznań i odczuć, które mają charakter słuchowy. Wszystko, co otacza człowieka – zarówno przyroda, jak i wytwory rąk ludzkich – wydaje różnego rodzaju odgłosy i wibracje. Istnieją także dźwięki, których człowiek nie słyszy. Ich źródło nieraz znacząco różni się od siebie, w zależności od języka, określonego środowiska naturalnego, a także tego wszystkiego, co wiąże się z szeroko pojętą cywilizacją. Dźwiękiem jest także mowa. Jako jeden z głównych nośników informacji i jednocześnie czynnik wielu zakłóceń dźwięk jest stale obecny w ludzkiej świadomości. Potrzebuje on także receptora w postaci narządu słuchu. W naukach ścisłych traktowany jest jako zjawisko zaburzenia falowego w ośrodku sprężystym, a więc przykładowo w powietrzu czy też wodzie, które zdolne jest do wywołania określonego wrażenia słuchowego. Brzmienie to zjawisko rozchodzenia się fal w konkretnej przestrzeni, które posiada stałe właściwości, takie jak wysokość, natężenie, barwa. Ludzkie ucho rejestruje jako słyszalne jedynie wybrane częstotliwości fal, które zawarte są w ściśle zdefiniowanym paśmie²². Warto przy tym podkreślić, że zarówno w zakresie częstotliwości, jak i głośności odbiór poszczególnych dźwięków różni się od siebie. Wynika to przede wszystkim z faktu, że tak jak nie sposób znaleźć dwóch identycznych ludzi, tak też ich narządy słuchu posiadają nieco inną budowę. Tym samym już na poziomie percypowania wrażeń słuchowych odbiór jest różnorodny i subiektywny.

Niewidzialność fali dźwiękowej upodabnia ją do innych substancji przezroczystych, takich jak powietrze czy światło. Transparentność szkła, światła czy też wody odnosi się do czegoś przejrzystego, klarownego, przez co można łatwo coś zobaczyć lub rozpoznać (co objawia się w prostocie przekazu i materii), podczas gdy transparentny dźwięk oznacza najbardziej czyste, niczym niezakłócone brzmienie. Można zatem powiedzieć, że dźwięk jest przezroczysty wówczas, gdy jest on w pełni słyszalny, a więc nic nie stoi na przeszkodzie przekazu i tym samym uchwytany jest każdy jego szczegół. Już ze względu na taki sposób wyjaśniania transparentność

²² Jest to pasmo pomiędzy wartościami granicznymi od ok. 16 Hz do ok. 20 kHz. Drgania akustyczne poniżej tej częstotliwości nazywane są infradźwiękami i nie są one słyszalne dla człowieka. Podobnie dzieje się w przypadku częstotliwości wyższej niż graniczna (ultradźwięki). Z wiekiem granice słyszalności dźwięków ulegają zmianie i pojawia się zjawisko niedosłuchu.

dźwięku stawia cały szereg wymogów czy też uzależnień, wskazując na relatywność takiego rozumowania, trudno bowiem wyobrazić sobie doskonały dźwięk. Podobnie dzieje się w przypadku odbieranych przez człowieka brzmień – zazwyczaj nie jest on w stanie uchwycić ich w formie idealnej (bez jakichkolwiek przeszkód czy też ograniczeń), gdyż zawsze występują pewnego rodzaju zakłócenia i szумы.

Nie ulega wątpliwości, że głównym czynnikiem odbioru estetycznego przestrzeni, w której żyjemy, jest element widzialności i percypowania przez wzrok. Z kolei odbiór świata za pośrednictwem brzmienia pozostaje jedynie formą suplementu w zestawieniu z widzialną treścią otoczenia. Tymczasem nieuchwytność przestrzeni doznań, które tworzą artystyczne interwencje dźwiękowe (na przykład przytoczona praca Katarzyny Krakowiak), stanowi o niezwyklej dynamice wydarzeń tego typu. Gdy interpretujemy kwestie, które składają się na eteryczność dźwięku, możemy dojść również do zmiany perspektywy doświadczenia samej sztuki wykorzystującej dźwięk, a także tego, co stanowi o filozofii słuchania. Jakiego rodzaju „widok”, czy raczej „rodzaj patrzenia”, uaktywniają prace artystyczne, których sedno stanowią wrażenia słuchowe? Zazwyczaj kiedy artysta dokonuje analizy źródła dźwięków otoczenia, jak i samego brzmienia, stanowiących główne części „obrazu” czy też „widoku” istniejącego w wyobraźni słuchającego, tworzone są ramy tego, co w 1955 roku John Cage nazwał eksperymentem na polu sztuki²³, a więc czynności, której rezultat pozostaje nieznan²⁴. Tymczasem zwrot w kierunku obszaru zmysłowości²⁵, do którego przekonuje Jacques Rancière między innymi w rozdziale *Sztuka tego, co możliwe*, konstytuuje podstawy do tego, by wstrząsnąć ludzkimi sposobami postrzegania i tym samym zredefiniować naszą umiejętność działania²⁶.

²³ W tym roku odbyła się premiera słynnego „cichego utworu” Johna Cage’a pt. 4’33.

²⁴ M. Roszkowska, B. Świątkowska, *Wstęp*, [w:] *Studio Eksperyment. Leksykon. Zbiór tekstów*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Warszawa 2012, s. 7.

²⁵ Polega on między innymi na poszukiwaniu nowych obszarów poznania zmysłowego. Rancière stara się powrócić do szerokiego rozumienia estetyki. Dla niego podział zmysłowości oznacza określony układ danych spostrzeżeniowych, który nakreśla granice poznania i działania w konkretnym polu społecznym. Zmysłowość odwołuje się zatem do podstaw rozumienia estetyki jako części poznania dotyczącego zmysłów. Określa także to, co można dostrzec, wypowiedzieć i usłyszeć, a co nie mieści się w horyzoncie naszego doświadczenia.

²⁶ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 151.

Zmysłowość i urbanistyka

Współcześnie starożytna *aesthesis* rozumiana jest bardzo szeroko. Wykroczenie poza dotychczasowe ramy, w stronę epistemologii, etyki, filozofii kultury czy komunikacji, może przyczynić się także do realnej odnowy estetyki. Powołując się za Agnieszką Bandurą na ideę estetyki Mikela Dufrenne'a, warto zauważyć, że *aesthesis* jest takim rodzajem doświadczenia, który czyni nas wrażliwymi na to, co zmysłowe. Autorka, odwołując się do zmysłowej władzy doświadczenia i poznawania, czyli do wrażliwości (*sensibilité*), pisze:

[...] „zmysłowy” odnosi się do sensualnego narzędzia czy też ciała wyposażonego w różne rodzaje zmysłów (rejestrów czy kanałów sensorycznych, którymi dane zmysłowe płyną do świadomości); „zmysłowe” jest również to, co możemy za pomocą tych narzędzi odebrać, odczuć, przeżyć, doświadczyć, pojąć czy wreszcie zrozumieć lub „pomyśleć”; gdyż w *le sensible* wpisane jest – dosłownie i w przenośni – znaczenie (*le sens*) przedmiotu lub dane równocześnie z nim; oraz pewien kierunek, który sprawia, że doświadczenie nie przebiega chaotycznie, lecz w sposób uporządkowany i jakby celowy; co prowadzi do wniosku, że [...] władzę zmysłowości cechuje niespotykana wrażliwość czy czułość na konkret, szczególnie i to, co inne²⁷.

Przenosząc te rozważania na pole urbanistyki, która jest zarówno nauką (o planowaniu przestrzeni), jak i sztuką, warto dokonać głębszej czy też bardziej świadomej analizy otoczenia na podstawie danych zmysłowych. Urbanistyka przejawia się w tym wszystkim, co (jako wytwór człowieka) nas otacza, co widzimy, czujemy i słyszymy. Świat to według urbanisty przestrzeń, którą tak naprawdę każdy na własną rękę, intuicyjnie może zbadać, by pełniej i bardziej świadomie w niej żyć. Dokonując prostej, podstawowej analizy otoczenia, odpowiadamy sobie na szereg pytań dotyczących tego, w jaki sposób zaaranżowana jest przestrzeń. Odbierając w ten sposób środowisko, rozkładamy je na czynniki pierwsze. Dzięki temu zaczynamy widzieć to, co na ogół pozostawało niezauważone. Dostrzegamy schematy, którymi kierowano się przy realizacji niektórych inwestycji. Wpływa to – pośrednio i bezpośrednio – na klimat danego miejsca, na bycie w świecie w sposób przemyślany, uwzględniający zmieniające się warunki, celowy i spójny.

²⁷ A. Bandura, *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013, s. 133; zob. także: J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, London–New York 2008, s. 60–82.

What Does Sound Transparency Mean for Urban Planning? Remarks on the Margin of Polish Exposition at the 13th International Architecture Exhibition in Venice

Abstract

Reception of the word through the sound is commonly apprehended as a form of a supplement together with discernible content of the work. Elusiveness of the sensation spectrum, which is created by sound interventions in the public sphere, constitutes uncanny dynamism of such events. By means of the interpretation of Katarzyna Krakowiak's sound sculpture dealing with etherealness of the sound, which took place in Pawilon Polski in 2012, not only is a change in the perspective of experiencing the pure art using sound induced, but also in determining the philosophy of hearing. What sort of 'view' or rather 'sort of perception' is activated by works whose the core essence is hearing sensation? What emotional, cognitive and practical dimension does interpreting such a sphere with sound have to post-communist city dwellers? What kind of transparency, then also clarity and visibility creates sound? Those inquiries indicate the range of exploration which determines issues addressed in the article.

Key words

aesthetics, space, sound, transparency, Katarzyna Krakowiak, silence, listening, Colin Rowe, Robert Slutzky, phenomenal transparency, sensitivity, urbanism

Bibliografia

1. Bandura A., *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013.
2. David Toop by Keith Connolly, "BOMB" 2010, No. 113, [online] <http://bombsite.com/issues/113/articles/3622> [dostęp: 23.01.2015].
3. Joseph B. W., *John Cage and the Architecture of Silence*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.
4. Libera M., *Introduction*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.
5. Loudenberg K., *My Favorite Building at the Venice Biennale Is Made Out of Sound*, [online] <http://motherboard.vice.com/blog/my-favorite-building-at-the-venice-biennale-is-made-out-of-sound> [dostęp: 27.01.2015].
6. Mościcki P., *Sounding-With*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.
7. Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007.
8. Rancière J., *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, London–New York 2008.
9. Rewers E., *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.
10. Rigau A., *Space as Meaning and Misunderstanding: Phenomenal Transparency*, [online] <http://blog.estudiointerlinea.com/archives/4800> [dostęp: 7.12.2014].

11. Roszkowska M., Świątkowska B., *Wstęp*, [w:] *Studio Eksperyment. Leksykon. Zbiór tekstów*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Warszawa 2012.
12. Rowe C., Slutzky R., *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 45–54, [online] <http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf> [dostęp: 23.10.2014].
13. *Słuchanie przez architekturę. Rozmowa z Katarzyną Krakowiak i Michałem Liberą*, [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3373-sluchanie-przez-architekture.html> [dostęp: 25.01.2015].
14. Szczecińska E., *Pawilon dźwięków*, [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3912> [dostęp: 25.01.2015].
15. therevivalistworkshop, *Transparency: Literal and Phenomenal – Colin Rowe and Robert Slutzky*, [online] <http://arch360.wordpress.com/2012/02/02/transparency-literal-and-phenomenal/> [dostęp: 27.01.2015].
16. Toop D., *Architectural Sound*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.