

Justyna Stasiowska

Katedra Performatyki, Uniwersytet Jagielloński

Relacyjność w muzyce według Harry'ego Lehmana a epistemologia medialna

Rewolucja cyfrowa w muzyce Harry'ego Lehmana stawia w centrum rozważań technologię, która umożliwiła przekształcenie zjawiska akustycznego w formę kodu numerycznego. Jonathan Sterne w *What's Digital in Digital Music?* wskazuje jednak, że cyfrowe metody produkcji muzyki nie różnią się od analogowych¹. Rewolucyjność wykorzystania technologii cyfrowych do tworzenia muzyki wydaje się więc wątpliwa, jeżeli weźmiemy pod uwagę historię rozwoju technologii reprodukcji dźwięku. Zachodzi ona przede wszystkim na poziomie odbiorczym. Wytworzenie się nowych praktyk odbiorczych wobec kultury koncertowej XIX wieku nastąpiło wraz z wykorzystaniem technologii komunikacji do rejestracji muzyki. Od czasu powstania fonografu, który początkowo traktowany był jako maszyna do rejestracji wiadomości i od momentu wykorzystania tego urządzenia do masowego rozpowszechnienia nagrań oraz rejestracji dźwięku zmieniła się sytuacja i sposób w jaki odbieramy muzykę. Technologia reprodukcji dźwięku opierała się na mechanizmie kimografu służącego do rejestracji zmian ciśnienia, który od połowy XVIII wieku używano jako instrumentu naukowego. Rejestracja zjawiska akustycznego stała się możliwa, dzięki wykorzystaniu matematycznej metody badania emisji ciepła wymyślonej przez Jeana Baptiste'a Josepha Fouriera w 1822 roku. Tego typu matematyczna perspektywa na rzeczywistość pozwalała na zmierzenie każdego zjawiska, czyli przedstawienie go w postaci liczby. Wykres częstotliwości posłużył do parametryzacji zjawiska akustycznego, czyniąc z dźwięku zapis numeryczny. Cyfrowość w kontekście dźwięku była już więc obecna w połowie XIX wieku jako forma zapisu zjawisk przyrodniczych. Sam sposób rozumienia, czym jest technologia, wiąże się z myśleniem o jej sposobie funkcjonowania w społeczeństwie. Sterne w artykule *Bourdieu, technique*

¹ J. Sterne, *What's Digital in Digital Music?*, [w:] *Digital Media: Transformations in Human Communication*, red. P. Messaris, L. Humphrey, New York 2006, s. 106.

and technology przywołuje socjologiczną perspektywę Pierre'a Bourdieu, która przedstawia technologię jako dynamiczną relację pomiędzy urządzeniami a ludźmi. Według Sterna społeczny aspekt wykorzystania technologii *de facto* ją wytwarza. Autor ten definiuje technologię w następujący sposób:

Technologię nie do końca można określić jako „obiekt”, który „wypełnia” (*fills*) uprzednio zdeterminowany społeczny cel. Technologie rozwijają się wraz z społeczeństwem, zyskując różne znaczenia, spełniając różne funkcje oraz zmieniając swój sposób użycia oraz będąc wykorzystywanym narzędziem na wielu różnych polach. Nie powstają one, aby podjąć wcześniej istniejącą rolę, ponieważ twórcy oraz użytkownicy wspólnie tworzą dla danej technologii taką rolę w społeczeństwie. Funkcja technologii, co niezwykle ważne, zmienia się z czasem w zależności od danej grupy.²

Przywołuję definicję wskazującą na relacyjny charakter funkcjonowania technologii, ponieważ rozważając rewolucyjność technologii cyfrowej w muzyce należy skupić się przede wszystkim na zmianach praktyk odbioru. Równocześnie kluczowa dla mojego wywodu jest relacyjność charakterystyczna dla podejścia Sterna, który proponuje inną niż Lehmannowska perspektywę na technologię. Innowacyjność w niej odnosi się do nowych sposobów wykorzystania urządzenia, powstania grup wokół technologii, a nie postępu technologicznego zmuszającego społeczeństwo do przeformułowania się względem nowego wynalazku. Relacyjność o jakiej piszę, wiąże się z wytwarzaniem się nowych praktyk odbioru i procesem tworzenia się grup w społeczeństwie. Przykładem w kontekście rewolucji cyfrowej, może być społeczność ściągająca muzykę z internetu i wymieniająca się nią w przestrzeni wirtualnej. Organizacja tej społeczności nie zależy ani od instytucji kultury, ani akademii muzycznej.

W moim artykule chciałabym się skupić na pojęciu relacyjności oraz rewolucji cyfrowej, aby pokazać z perspektywy performatywności, jak zmieniają się sposoby odbioru na skutek przemian technologicznych w społeczeństwie w XX wieku. Chciałabym pokazać, że artyści wykorzystując różne media w sytuacji koncertowej, operują różnymi trybami odbioru, które powstały w procesie tworzenia się grup wokół danej technologii. Przykładem może być słuchanie reproduktowanego dźwięku jako osobny tryb odbioru wytworzony w XX wieku, który rozwinął się w procesie wykorzystywania fonografu do odtwarzania muzyki. Tworzenie dzieł multimedialnych służy przede wszystkim uruchomieniu w uczestniku danego działania artystycznego różnych trybów odbioru dzieła, a nie jedynie wizualizują czy teatralizują muzykę, jak proponuje piszący o formie relacyjnej Lehmann.

² J. Sterne, *Bourdieu, technique and technology*, „Cultural Studies” 2003, nr 17, s. 373.

W moim artykule skupię się na pojęciu epistemologii medialnej wprowadzonym przez Philipa Auslandera. Celem będzie wykazanie, że dzieła muzyczne wykorzystujące różne media nie tyle uatrakcyjniają warstwę dźwiękową innymi aspektami, ale proponują multimedialne dzieła, które programują sposób odbioru poprzez nawiązanie do kulturowo wytworzonych przez technologie trybów odbioru. Rewolucja, o jakiej mowa w książce niemieckiego filozofa, stanowi zmianę paradygmatu percepcji dzieła, jaka nastąpiła poprzez jego mechaniczną reprodukcję. Widocznym przejawem tej rewolucji jest zmiana praktyk dystrybucji, instytucjonalizacji i warunków odbioru muzyki³. Lehmann koncentruje się jedynie na wpływie cyfrowego „instrumentarium” na proces kompozycji i prezentacji muzyki, traktując sposób odbioru muzyki za coś danego niezależnie od kontekstu społeczno-historycznego. Kluczowa dla mojego artykułu jest teza Auslandera, który pisząc o epistemologii medialnej⁴, wskazuje, że odbiór świata następuje dzięki technologii, która równocześnie kształtuje sposób, w jaki to następuje. Zdaniem Philipa Auslandera: „zapośredniczenie medialne jest tym doświadczeniem, do którego muszą nawiązywać i które muszą odtwarzać przedstawienia na żywo”⁵. Analizując działania artystyczne określane jako Nowa Muzyka należy pamiętać, że sytuacja *na żywo* programowana przez kompozytora wykorzystuje sposób programowania odbioru tak, jak czynią to media.

Relacyjność w performansie

Najpierw przywołam kontekst, w jakim powstało pojęcie „estetyka relacyjna”, do którego Lehmann nawiązuje. Nicolas Bourriaud w *Estetyka relacyjna* problematyzuje przemiany w obrębie sztuk wizualnych, jakie nastąpiły w latach 90. XX wieku, przyjmując, że dzieło artystyczne to jeden z elementów produkcji kulturowej ukształtowanych przez kapitalizm. Pojęcie „estetyka relacyjna” pierwszy raz pojawiło się w tekście programowym napisanym przez Bourriaud do wystawy *Traffic* z 1996 roku w CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Wykorzystanie słowa „relacyjny” połączonego z estetyką wskazywało na tendencję zebranych na wystawie dzieł do wytwarzania u odbiorcy

³ „W tym konkretnym przypadku chodzi najpierw o poszukiwanie opisu takich innowacji technicznych, po których można się spodziewać wysokiego ewolucyjnego potencjału zmiany: należą do nich komponowanie w medium sampla, dostęp do cyfrowych archiwów dźwiękowych, ePlayer i Emmy jako prototypy komputerów do kompozycji. Drugie pytanie dotyczy możliwości ewolucyjnego oddziaływania owych wynalazków technicznych, zaś odpowiedź na nie brzmi: prowadzą one do dezinstytucjonalizacji społecznego systemu Nowej Muzyki i do demokratyzacji tej sztuki wysokiej.” H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. M. Pasiecznik, Warszawa 2016, s. 168.

⁴ P. Auslander, *Na żywo czy...?*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 22.

⁵ *Ibid.*, s. 21.

doświadczenia estetycznego, które służyło tworzeniu wspólnoty i wchodzeniu w przestrzeń społecznych działań poprzez sztukę. Dzieło, jako narzędzie do wytwarzania form bycia razem w kontekście polityczno-społecznym, stanowiło wspólny mianownik dla opisanych przez Bourriauda działań. Bourriaud pisał *Estetykę relacyjną* z perspektywy kuratora, jak i eseisty, który poprzez analizę dzieł i praktyk bliskiego mu środowiska artystycznego, próbuje stworzyć dla nich ramy teoretyczne. Skupia się przede wszystkim na dziełach, które programują sytuację odbioru, tworząc wspólnotę w danej przestrzeni. Natomiast ten performatywny wymiar dzieła nie interesuje Lehmana. W *Rewolucji cyfrowej w muzyce* proponuje on filozofię muzyki, dla której punktem wyjścia jest wpływ rewolucji cyfrowej na praktykę kompozytorów Nowej Muzyki. W centrum Lehmann stawia technologię, której społeczny sposób oddziaływania wpłynął na kształt muzyki, a nie dzieła, które mają na celu tworzenie wspólnoty „tu i teraz”. „Relacyjność” u Lehmana oznacza relację pomiędzy różnymi mediami w dziele, a nie ich wpływ na odbiorców czy całą sytuację. Czytanie *Rewolucji cyfrowej w muzyce* w odniesieniu do *Estetyki relacyjnej* powoduje dysonans, ponieważ Lehmann nie zajmuje się dziełami sztuki, które performatywnie wytwarzają relacje społeczne, ale kompozycjami multimedialnymi. Zapożyczenie pojęcia przez Lehmana przypomina praktykę *façadismu* w architekturze, czyli zachowywania fasady budynku z równoczesną przebudową całej reszty budynku. Podobnie filozof korzysta z nazwy, ale nie wykorzystuje perspektywy, jaką proponuje Bourriaud:

W sztukach plastycznych dyskutuje się obecnie na temat strategii włączania pozaestetycznych „relacji” sztuki do definicji jej pojęcia. Kurator Nicolas Bourriaud rozwinął w *Estetyce relacyjnej* bodaj jedyną, ale i najbardziej wpływową normatywną teorię sztuki ostatnich dwudziestu lat. Kiedy w tym miejscu mówię o muzyce relacyjnej, tylko abstrakcyjnie wiąże się to z koncepcją Bourriauda, ponieważ swoją estetykę relacyjną sprowadza on do skrajnego przypadku specyficznego gatunku awangardy. Zdaniem Bourriauda sztuka tworzy sytuacje performatywne, w których mogą rozwinąć się bezpośrednio nowe „relacje międzyludzkie” artystów z ich publicznością. My natomiast rozumiemy „relacje” w szerokim sensie jako związki muzyki z czymś, co w klasycznym znaczeniu nie jest muzyką: z obrazami, działaniami i słowami.⁶

Relacja u Bourriauda skupia się na performatywności zaprogramowanej sytuacji „tu i teraz”, a u Lehmana zostaje sprowadzona do wykorzystaniu w muzyce różnych mediów. Pierwszy koncentruje się na strategiach twórczych, które mają na celu tworzenie relacji, a nie jedynie wywołanie u odbiorcy doświadczenia estetycznego. Drugi natomiast skupia się na problemie kategoryzacji działania artystycznego, które wykorzystuje wiele mediów.

⁶ H. Lehmann, op. cit., s. 139.

Pojęcie formy relacyjnej

Estetyka relacyjna opisywała rolę artysty jako osoby wykorzystującej działania artystyczne, aby diagnozować lub wytwarzać relacje istniejące poza sztuką. Praca koncentrowała się na wytwarzanej między publicznością autopojetycznej pętli feedbacku⁷ jak w dziełach Rirkritam Tiravanija, który był jednym z twórców uczestniczących w wystawie *Traffic*. Utworzył w przestrzeni galerii przestrzeń spotkania, na przykład w *pad thai* (1990) odrzucił prezentowanie dzieł jako artefaktów, przygotowując posiłki dla odbiorców. W *Untitled (Tomorrowcanshutup and go away)* 1999, zaprezentowanym w Nowym Jorku, zwiedzający zapraszani byli do stania się częścią stworzonej instalacji – mogli zamieszkać w odtworzonym w galerii trzypokojowym mieszkaniu Tiravaniji. Zaprogramowana przez artystę, w ramach struktury instytucji, sytuacja odwoływała się do codziennych przyzwyczajzeń odbiorcy sprawiając, że działania publiczności współtworzyły dzieło artystyczne. Forma relacyjna, o której pisze Bourriaud, opiera się na włączeniu elementów pozaestetycznych (w przypadku Tiravaniji codzienności odbiorcy) w obręb sztuki, aby dzieło powstało emergentnie poprzez wytworzoną relację ze zwiedzającym.

Jednak francuski kurator nie traktuje opisywanych działań jako przejawu tendencji awangardowych w sztukach wizualnych, ponieważ stanowią one rozwinięcie przemian w działaniach artystycznych związanych ze zwrotem performatywnym w sztuce w latach 60. XX wieku, kiedy teatr eksperymentalny, happeningi, akcje były nakierowane na proces zamiast tworzenie obiektu do prezentacji⁸. Bourriaud nie prezentuje w książce awangardowych praktyk artystycznych, na co wskazywał już Jan Sowa podczas rozmowy z okazji publikacji polskiego tłumaczenia *Estetyki relacyjnej*. Sowa argumentował, że określane tym mianem projekty prowadziły do zaburzenia granicy między sztuką a codziennością, mając na celu poprzez działanie artystyczne przekształcić społeczeństwo⁹. Tymczasem artyści lat 90. XX wieku świadomie uczestniczyli w instytucjonalnym obiegu sztuki proponując taktyki subwersywne. Bourriaud nie opisuje dzieł funkcjonujących poza obiegiem sztuki, rynkiem zbytu dzieł tylko przemiany i mechanizmy instytucji, w ramach których dzieła te funkcjonują. Tiravanija nie zaprasza odbiorców do swojego mieszkania każąc im traktować swoją przestrzeń codzienną jako dzieło sztuki, ale wprowadza

⁷ Definicja i historia powstania pojęcia autopojetycznej pętli feedbacku – zob. J. Stasiowska, *Pętla Feedbacku*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017, 191–199.

⁸ D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 129.

⁹ J. Sowa, Ł. Białkowski, T. Kaszubski, *Spotkanie wokół książki Nicolasa Bourriauda "Estetyka relacyjna"*, 2012, dostęp online: <https://vimeo.com/35372585> [09.06.2017].

codziennosc w obręby *white cube*, zaburzając tym samym określone kulturowo przyzwyczajenia wytworzone wokół sztuk wizualnych. Lehmann tłumacząc sposób, w jaki wykorzystuje pojęcie „formy relacyjnej”, przypisuje awangardowość praktykom, które w kontekście sztuk wizualnych trudno tak postrzegać. Działania artystyczne wykorzystują formę relacyjną nie po to, aby wyjść poza ramy instytucjonalne, ale zdiagnozować to, co na zewnątrz, w ramach, w których funkcjonują. Mowa zatem o relacjach zaprogramowanych w dziele, czyli formach komunikacji z odbiorcą¹⁰.

W proponowanej przez Bourriaud metaforze sztuki jako „alternatywnej taśmy montażowej”, przy której konstruuje się nowe formy społeczne, działania artystyczne określa się jako pracę ze schematami kulturowymi, obiektami znalezionymi i funkcjonującymi w różnych obiegach kulturowych. W swojej późniejszej książce *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*¹¹ autor wskazuje, że współcześni artyści przypominają w swoich taktykach hackerów lub dj-ów, przekształcając materiał obecny w obiekty kultury oraz programując sytuacje interakcji widzów. Ten rodzaj działania można dostrzec w *Transcriptum* Wojtka Blecharza, prezentowanym w ramach *Projektu P* w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w 2013 roku. Widzowie podążali korytarzami budynku przez mikroinstalacje, poznając fragmenty opowieści o traumatycznym doświadczeniu. W każdej przestrzeni wymagano od nich pracy z przedmiotami – np. czytania dziennika i równoczesnego odbierania dźwięków poprzez słuchawki. Ruch publiczności został precyzyjnie zaprogramowany, a widzowie podzieleni na grupy (każda osoba dostała numer) tak, aby w wyznaczonym czasie znaleźć się w odpowiednim miejscu. Logistyka sposobu poznawania przestrzeni była kompozycją na ciała słuchaczy i przestrzeń architektoniczną. Przykładowo, każde miejsce na widowni posiadało swój numer, który określał przynależność do grupy prowadzonej przez korytarze budynku. Na końcu kompozycji na ludzi i przestrzeń,

¹⁰ „Autor wspomina swoje doświadczenia, kiedy jako zaangażowany obserwator przyglądał się pracy grup, dla których priorytetem było wkraczanie ze swoją aktywnością twórczą w sferę relacji międzyludzkich. Ich działalność, opierająca się także na wspólnych dyskusjach i przyjaźniach, zainicjowała bezpośrednio powstanie omawianej książki. Autor wymienia wiele nazwisk, podkreślając, że pomimo różnic między artystami, wspólne im było to, że prace, które stworzyli, można było odczytać przez pryzmat analizy stosunków międzyludzkich. Oczywiście takie łączące się z tym typem działalności zjawiska, jak: interaktywność, kontekst społeczny czy uczestnictwo, istniały już wcześniej, jednak, jak się podkreśla, na potrzeby działań w latach dziewięćdziesiątych zostały one przepracowane na nowo, pozwalając artystom ponownie zinterpretować świat i wkroczyć w niego ze swoimi działaniami.” M. Barcikowska, *Nicolas Bourriaud, Estetyka relacyjna, przeł. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, Kraków 2012, s. 150*, „Ruch Filozoficzny” 2014, nr 2, s. 221–222.

¹¹ N. Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York 2000.

uczestnicy zajmowali miejsca w kolejności, która stanowiła odwrócenie początkowego porządku. *Transcriptum* w zaprogramowanej sytuacji kierowało uwagą, ruchem, ciałami publiczności. Kompozycja Blecharza programowała odbiór publiczności w przestrzeni architektonicznej budynku. Sposób poruszania się łamał podział przestrzeni zaprogramowany przez instytucję teatru – publiczność opuściła przestrzeń widowni, przechodząc przez kulisy, zaplecze techniczne, czyli poznając miejsca zwyczajowo niedostępne w teatrze lub operze.

Nażywość

Muzyka relacyjna według Lehmana to relacja materiału do słuchania z innymi mediami, które wykorzystują kompozytorzy Nowej Muzyki. Jednak wykorzystanie nośników cyfrowych oraz urządzeń umożliwiających pracę z materiałem przetworzonym na kod, trudno nazwać rewolucyjnym. Twierdzi tak Jonathan Sterne:

Jeżeli popatrzymy na technologię, koncentrując się na jej funkcji, to urządzenia audio odtwarzające muzykę cyfrowo przypominają te analogowe: oddelegowujemy ludzkie możliwości słuchania i tworzenia dźwięku na nie w podobny sposób, w jaki pod koniec XIX wieku użytkownicy telefonów i fonografów przekazywali im swoje zdolności do mówienia i słuchania¹².

Kanadyjski przedstawiciel *sound studies* wskazuje na zmianę praktyk odbioru muzyki, jaką wywołała technologiczna reprodukcja dźwięku¹³. Dramatyczna zmiana praktyk słuchania dźwięku oraz muzyki nastąpiła w momencie możliwości reprodukcji dźwięku, na co wskazywał już w 1936 roku Walter Benjamin. W eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* rozwój kina, fonografii oraz fonografii Benjamin utożsamiał z rozkwitem produkcji masowej, wskazując, że media stawiają odbiorcę w zupełnie nowej sytuacji niż dotychczas. Benjamin stwierdził, że wielokrotność reprodukcji dzieła zmienia sposób jego egzystowania i zamiast jednego obiektu dostępnego dla mas, stanowiący dzieło wspólne dobro, dociera do jednostek, aktualizując się w ich sytuacji „tu i teraz”¹⁴. Multimedialność, opisywana przez Lehmana, wiąże się przede wszystkim z wykorzystaniem medium jako określonego trybu odbioru. Medium kształtuje sposób odbioru, a zatem w przypadku wykorzystania

¹² J. Sterne, „What’s Digital in Digital Music?”, s. 95–109.

¹³ Dokładnie opisując proces adaptacji fonografu i gramofonu do słuchania muzyki oraz rozwój technologii reprodukcji w artykule: J. Stasiowska, *Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku poprzez urządzenie fonografu oraz jego wpływ na odbiór dźwięku*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 1, s. 27–34.

¹⁴ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 70.

technologii cyfrowej przez kompozytorów odbiór nie ma podrzędnej roli wobec muzyki. Sposób, w jaki w obrębie sytuacji koncertowej wykorzystuje się różne tryby odbioru, wyjaśnię, odwołując się do teorii Philipa Auslandera.

Auslander w *Liveness* analizuje wpływ telewizji na odbiorców w XX wieku wobec sytuacji doświadczenia *na żywo*. Twierdzi, że współcześnie podstawowym dla odbiorcy doświadczeniem jest oglądanie telewizji, słuchanie re-produkowanego dźwięku, które kształtuje sposób postrzegania koncertów, performansów, spektakli. Komputer jako medium pochłonął telewizję i związaną z nią konwencję przedstawienia. Medialne zapośredniczenie nie tylko oznacza wykorzystanie technologii podczas działań artystycznych (nagłośnienia, dokumentacja fotograficzna i filmowa), ale również określonych konwencji przedstawienia. Auslander pisze o epistemologii medialnej¹⁵, czyli sposobie odbioru ukształtowanego przez media. W artykule *Music as Performance: Living in immaterial world*¹⁶ przykładem poddanym analizie jest koncert Beatlesów w latach 60. XX wieku. Popularność zespołu wynikała z technologicznej reprodukcji ich muzyki oraz szerokiej dystrybucji muzyki popularnej. Badacz dowodzi, że uczestnicy koncertu Beatlesów znali zespół przede wszystkim z nagrań, czyli z reprodukcji dźwięku. Nagranie stanowiło dla nich podstawowy sposób doświadczenia muzyki tworzonej przez zespół, ponieważ można było je odtworzyć niezliczoną ilość razy. Beatlesi zapewne nigdy nie wystąpili tyle razy, ile odtworzono ich utwory w radiu. Znajomość muzyki zbudowana została przede wszystkim na pamięci o specyficznie wyprodukowanym brzmieniu. Tym samym powtarzalność tego doświadczenia wytworzyło określony schemat odbioru, z którym zespół musiał się skonfrontować w sytuacji koncertu *na żywo*.

Medium, a nie odtwarzany materiał, kształtuje sposób, w jaki odbieramy to, co prezentuje się jako niezapośredniczone technologicznie. Koncerty *na żywo* wykorzystują amplifikację dźwięku, co często pomija się, uznając za niewpływające na doświadczenie odbiorcze. Równocześnie Auslander pokazuje, że medium telewizji wykorzystywało formy teatralne, aby wytworzyć u odbiorcy poczucie, że dane zdarzenie dzieje się „tu i teraz”¹⁷. Telewizja przejęła inne medium, wykorzystując sposób odbioru spektaklu teatralnego, wytwarzając u widza doświadczenie bezpośredniości. Zwracanie się w programach telewizyjnych lat 50. do widza, nazywanie pokoju z odbiornikiem „domowym teatrem” oraz oznajmianie, iż dana transmisja odbywa się *na żywo*, służyły do wytworzenia u publiczności siedzącej przed ekranem poczucia bliskości niczym w sytuacji znajdowania się w obecności wykonawcy w performansie. Określenie *na żywo* oczywiście obecne jest w przestrzeni Internetu. Równo-

¹⁵ P. Auslander, op. cit., s. 22.

¹⁶ P. Auslander, *Music as Performance: Living in immaterial world*, „Theatre Survey” 2006, nr 47, s. 266.

¹⁷ P. Auslander, *Liveness – Performance in a mediatized culture*, New York 2008, s. 13.

cznie, jak podkreśla Auslander, wydarzenia *na żywo* wykorzystują media, aby stworzyć wrażenie bezpośredniości, czego przykładem jest użycie słuchawek we współczesnym teatrze immersyjnym, w którym widz staje się osobą wpływającą na przebieg spektaklu, czy też amplifikacja głosu przez mikrofon. Bezpośredniość tutaj oznacza przede wszystkim wrażenie kontaktu pomiędzy wykonawcą a odbiorcą, które tworzy się poprzez słyszenie głosu, czy transmisję wideo na ekranie. Badacz przywołuje koncert Filharmonii Nowojorskiej z 2004 roku¹⁸, która prowadziła internetową transmisję koncertu, aby słuchacze mogli oglądać na telefonach przybliżony obraz wykonawców i czytać opisy słuchanych utworów. Działanie to traktowane jako sposób przyciągnięcia młodej publiczności trudno określić jedynie jako formę uatrakcyjnienia muzyki, ponieważ media funkcjonowały jako kanały komunikacji, poprzez które odbiorca poznawał dzieła. Ta forma odbioru opierała się na założeniu, że nasze codzienne doświadczenie wiąże się z nieustannym dostępem do różnych kanałów informacji i komunikacji. Równocześnie w wieloraki sposób komunikujemy się z innymi osobami, poznajemy odległe od nas miejsca i uczestniczymy w różnych społecznościach. Ten rodzaj doświadczenia odbiorczego wykorzystywała Jennifer Walshe. W *The Total Mountain* z 2014 roku instrumentarium artystki były media. Informacje (posty z social media) artystka przedstawiła w formie śpiewanej, tworząc przedstawienie, w którym libretto stanowiły plotki o gwiazdach, komentarze na forach oraz tweety. Monika Pasiecznik opisuje *The Total Mountain* jako spektakl, w którym treść przekazywana przez media, zostaje przetworzona na partie wokalne i wykonywana przez różne postacie. To Walshe wciela się w nie:

Na scenie, oprócz Jennifer Walshe, znajdował się jedynie mikrofon, dmuchana palma i kilka kiczowatych gadżetów. Skromną „scenografię” uzupełniło wideo, na którym Walshe występowała w najrozmaitszych przebraniach i stylizacjach na tle internetowego trashu: okien portali społecznościowych, aplikacji oraz popularnych memów, menu z DVD, reklam, stron startowych Wikipedii i YouTube. Partia wokalna *The Total Mountain* to kompilacja sampli popularnych gestów (wokalnych i cielesnych), które artystka wyekstrahowała z życia i Internetu, by wykorzystać je jako materiał swej kompozycji. Materiał nie tylko wizualny, lecz przede wszystkim muzyczny – wszystko jest tu bowiem zrytmizowane i na swoim miejscu. W jej ruchach rozpoznajemy teledyski i charakterystyczne figury taneczne gwiazd popkultury.¹⁹

U Walshe medium to sama konwencja przedstawienia. Równocześnie to, co określilibyśmy jako informacja ulega dramatyzacji, na którą reaguje od-

¹⁸ Ibid., s. 26.

¹⁹ M. Pasiecznik, *Jennifer Walshe – kameleon muzyki współczesnej*, „Glissando” 2016, nr 29, s. 77–78.

biorca – najważniejszym staje się nie treść informacji, ale forma jej przedstawienia. Konwencje spotykane u Walshe znane są z mediów, a ich zestawienie przez artystę w sytuacji *na żywo*, dystansuje odbiorcę do taktyk przejętych przez media. Na przykład sposób zwracania się prezentera telewizji do odbiorcy stanowiło przechwycenie strategii wytworzenia wrażenia bliskości u widza w teatrze. Walshe powraca do tego rodzaju komunikacji traktowanej przez nas jako część codziennego kontaktu z mediami, aby sproblematyzować ją i pokazać jej konstrukcję. Włączenie w tkankę wizualno-akustyczną dzieła innych mediów: nagrania z youtube, postu z twittera, nagrania wideo, tekstu można postrzegać jako sample innych dzieł, które służą uruchomieniu u widza skojarzeń zgodnie z kompetencjami kulturowymi. Walshe wykorzystuje codzienne doświadczenie odbiorcy pozyskującego informacje, uczestniczącego w social media, tworząc z niego materiał dla dzieła multimedialnego. Równocześnie korzysta z sposobu, w jaki odbieramy bodźce, które docierają do nas równocześnie różnymi kanałami – potrafimy oglądać kilka nagrań video na raz, równocześnie słuchając muzyki i czytając wiadomości. Doświadczenie wytworzone przez komputer i komunikacja internetowa uruchamia konwencje znane z telewizji, radia, czasopism, aby „tu i teraz” dotrzeć do nas. Ta wielokanałowa komunikacja została przez Walshe wykorzystana do wytworzenia relacji pomiędzy wykonawcą a odbiorcą. W *The Total Mountain* nie istnieje hierarchia mediów, w ramach której dźwięk byłby najważniejszy, a wideo stanowi jedynie dodatek, dlatego sposób ich wykorzystania można określić jako sieć wzajemnych relacji. Odbiorca, podobnie jak gdy przegląda strony w wyszukiwarce internetowej, może wybierać, czemu poświęca uwagę i *de facto* konstruuje swoje doświadczenie dzieła – tworzy dzieło poprzez sposób, w jaki rozdysponowuje swoją uwagę, nawiązując relacje w różnymi mediami funkcjonującymi w wydarzeniu *na żywo*.

Rewolucja cyfrowa umożliwia zatem operowanie różnymi sposobami angażowania widza i kierowania jego uwagę w sytuacji „tu i teraz”. Stanowi to możliwość wytworzenia różnego rodzaju relacji w obrębie performansu muzycznego i programowania sytuacji, w której odbiorcę pobudza się do współkomponowania własnego doświadczenia muzyki. Bourriaud określa ten rodzaj korzystania z materiału danej kultury, sampli naszej rzeczywistości, jako formę artystycznego montażu. Kreuje ona rzeczywistość będącą alternatywą dla naszej codziennej praktyki tworzenia tego, co doświadczamy²⁰.

²⁰ N. Bourriaud, op. cit., s. 26.