

Jakub Kłeczek

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Rytmy ludzkie i rytmy świata na festiwalu sztuki mediów *Cynetart*

Cynetart jest festiwalem, który od ponad 19 lat rozwija społeczność wymiany wiedzy i umiejętności skupiającą artystów, nauczycieli i teoretyków szeroko rozumianej sztuki mediów. Organizator, Trans-Media-Akademie Hellerau w Dreźnie zajmuje się wieloaspektowymi związkami sztuki, nauki i technologii. Trans-Media-Akademie (TMA) specjalizuje się jednak głównie w praktykach artystyczno-badawczych eksplorujących zagadnienie ciała i jego ekspresji wobec relacji z technologiami komunikacyjnymi. Działania wspierane i inicjowane przez twórców i dydaktyków z TMA cechuje inter- i transdyscyplinarne nastawienie do badań i działalności artystycznej oraz ich międzynarodowy wymiar. Drezdeńska instytucja organizuje liczne warsztaty, kursy, projekty badawcze i artystyczne dotyczące wpływu technologii informacyjnych, cyfryzacji i sieci na naturę i kulturę człowieka. Praktyka rodząca się na przecięciu sztuki i nauki ma swój wymiar zarówno materialny, jak i teoretyczny. TMA tworzy prototypy aplikacji oraz wydaje publikacje dotyczące prowadzonej przez siebie działalności. Nie ogranicza się do jednej specjalności, zachowując niespotykaną rozległość podejmowanych zagadnień, oddziałując równocześnie na estetykę, społeczeństwo, kulturę, gospodarkę i politykę.

Festiwal organizowany przez Trans-Media-Akademie Hellerau w Dreźnie rozgrywa się w posiadającym długą historię budynku Festspielhaus. Jednym z patronów działalności niemieckiego ośrodka jest Émile Jaques-Dalcroze, który już na początku zeszłego wieku stworzył w Hellrau swoje „laboratorium rytmu”. Swoją działalnością dydaktyczną, pracą artystyczną i badawczą wyrażał głębokie przekonanie o konieczności holistycznego rozwoju człowieka poprzez rytmikę. Szwajcarski kompozytor rozwijał swój ośrodek i koncepcję gimnastyki rytmicznej przez intensywne cztery lata poszukiwań badawczych i artystycznych (1910-1914) w Hellrau. Pracował także w budynku Festspielhaus, tym samym, w którym aktualnie działa TMA. Artysta ten uważał, że rytm muzyczny bierze swój początek w naturalnej

ekspresji ludzkiego ciała – nie jest więc czymś, czego można nauczyć się, pominiawszy gimnastykę ciała. W swojej koncepcji nauczania rytmiki przeciwstawił się wcześniejszemu jej paradygmatowi, który próbował ją uabstrakcyjnić i przysposabiać młodym muzykom za pomocą żmudnych ćwiczeń instrumentalnych. Dalcroze proponował inną drogę – holistycznego poznania rytmu, rozumianego nie tylko w sensie fizycznym, lecz także filozoficznym. Choć nie podał jednoznacznej jego definicji, uważał go za zasadę warunkującą jedność natury, kosmosu i ducha oraz ciała człowieka. Filozofia ta była wcielana w życie i praktykowana przez społeczność szkoły w Hellrau. Tak jak w dawnych społecznościach rytm pełnił tam rolę łącznika między pracą, zabawą i sztuką¹. Zdaniem Dalcroze'a powinien on stawać się drogą do samopoznania człowieka i przywrócenia mu ztraconego w procesie industrializacji poczucia rytmu, jako pierwotnej siły koordynującej władze cielesne i duchowe. Szwajcarski kompozytor twierdził, że „rytmika jest w istocie siłą analogiczną do elektryczności, czy też wielkich naturalnych sił chemicznych i fizycznych. Jest ona energią, ożywczą substancją, która ma przywrócić nas nam samym oraz uświadomić istnienie sił tkwiących zarówno w nas, jak i w innych – sił ludzkości”². Jednym z najważniejszych osiągnięć ośrodka w Hellrau było wystawienie *Orfeusza i Eurydyki* Christopa Willibalda Glucka w 1912 i 1913 roku, według koncepcji Dalcroze'a oraz innego reformatora sztuk przedstawiających początku XX stulecia, Adolphe'a Appii. Pod pewnymi względami była to inscenizacja przełomowa. Stanowiła efekt połączenia dwóch ważnych (dla wspomnianych reformatorów ekspresji scenicznej) koncepcji: światła elektrycznego jako budulca rzeczywistości scenicznej (Appia) oraz możliwości nadania kształtu muzycznym rytmom (Dalcroze). Appia twierdził bowiem, że: „jako pośrednik pomiędzy aktorem z jednej, a przestrzenią sceniczną z drugiej strony, światło stanowi najważniejszy element jednolitości w inscenizacji”³. Synergia eksperymentów opartych na materialności i interdyscyplinarnych poszukiwaniach artystycznych, doprowadziła w inscenizacjach *Orfeusza i Eurydyki* do efektu, o jakim szwajcarski inscenizator Ryszarda Wagnera pisał w swoim *Dziele sztuki żywej*: „Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc staje się kształtem w przestrzeni”⁴. W opisanym przez szwajcarskiego inscenizatora procesie niebanalną rolę odgrywa praca z materią i techniką.

Z tradycji poszukiwań artystycznych opisanych wyżej korzystają twórcy i dydaktycy TMA, którzy w 2007 roku, podczas festiwalu *Cynetart* zainscenizowali występ *Meeting Places*, nawiązujący do projektów oświetleniowych i scenograficznych Appii oraz technik pracy z ciałem i rytmem Dalcroze'a⁵. Można zatem odnieść wrażenie, że *Cynetart* i TMA kontynuują ten rodzaj eksperymentu w sztukach scenicznych. W ostatnich latach omawiani tu kuratorzy i artyści występujący na festiwalu zajmowali się weryfikacją, jak idee rytmiki i pracy z ciałem odnoszą

¹ Por. M. Leyko, *Hellerau – laboratorium rytmu*, [w:] eadem, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.

² E. Jacques-Dalcroze, *Rytmika, solfeż, improwizacja*, tłum. M. Bogdan, [w:] *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992, s.40-41, cyt. za M. Leyko, ibidem, s. 131.

³ A. Appia, *Dziele sztuki żywej i inne prace*, tłum. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 47.

⁴ Ibidem, s. 95, cyt. za, M. Leyko, op. cit, s. 150.

⁵ *Adolphe Appia*, <http://t-m-a.de/cynetart/archive/f2011/a-p-p-i-a-lab/adolphe-appia>, 01.12.2015.

się do nowej przestrzeni budowanej przez media. Nie przez światło elektryczne (jak u Appii), ale przez tzw. „nowe media”, w szczególności: mapping 3D, hologram, gry komputerowe, wirtualne światy (np. Second Life) i różnego rodzaju skanery ruchu (urządzenia przechwytyjące i transformujące gest do postaci cyfrowej, np. kontroler Kinect). Działalność *Cynetart* zadaje ważne dla sztuk scenicznych pytania: jak działa ciało tancerza lub innego performerera wyrażające gesty w cyberprzestrzeniach generowanych przez komputer? Co zmienia się w ekspresji ciała, które wchodzi dziś za pomocą wspomnianych narzędzi w wielowymiarowe związki z cyfrowymi środkami przekazu? Od kilku lat na to pytanie starali się w różny sposób odpowiedzieć tancerze, choreografowie, muzycy, twórcy muzyki elektronicznej i animacji komputerowej, a także teoretycy sztuki. W efekcie ich działań powstały interesujące prototypy mediów ekspresji scenicznej, publikacje naukowe oraz często zaskakujące widowiskowością, hybrydyczne, intermedialne przedstawienia łączące eksperyment choreograficzny, muzyczny i medialny.

Tegoroczna edycja festiwalu *Cynetart*, nie była jednak ściśle związana z dotychczasowymi eksperymentami, polegającymi na przechwytywaniu i „ucieleśnianiu” zmediatyzowanych rytmów zawierających się w ludzkiej ekspresji. Artyści, tacy jak William Forsythe, Jamie del Val, występujący na poprzednich edycjach *Cynetart*⁶ zadawali pytanie, na ile rytmy ludzkie mogą zostać transkodowane do sfer cyfrowych ekspresji? Tematem tegorocznego festiwalu stał się jednak nie tyle człowiek jako centrum ekspresji, ale jego środowisko. Posługując się kategoriami Dalcroze’a, można powiedzieć, że podczas tegorocznej edycji znacznie częściej pytano nie o rytmy ludzkie, ale o rytmy świata. Twórcy pokazali, że technologia nie tylko może być przestrzenią odgrywania nowych rytmów poprzez ekspresję ciała, lecz także staje się narzędziem, które pozwala odkryć niepoznawalne wcześniej rytmy natury. Właśnie tego w znacznej mierze dotyczyły prace zaprezentowane w tym roku. Zadano interesujące pytanie: co o rytmice i jej konkretyzacjach można powiedzieć w perspektywie posthumanistycznej? Jak sztuka nowych mediów może pozwolić nam odkryć i przedstawić nie tylko rytmy człowieka, ale i rytmy świata?

Choć festiwal nie posiadał wyraźnie sprecyzowanego idiomu, wyróżniał się w nim blok nazwany *Instruments of nature*, poświęcony aktualnym tendencjom w sztukach wykonawczych, muzyce elektronicznej i sztuce dźwięku, związanym z wykorzystywaniem procesów biologicznych jako materii tworzenia muzyki oraz dźwięku. Eksperymenty artystów występujących w ramach wspomnianego bloku wykorzystywały naturalną audiosferę, materię, kształty, akustykę i wizualność przyrody. Twórcy próbowali zrozumieć i w dialogujący, empatyczny sposób włączyć się we „wszechobejmujący, olbrzymi krąg przyrody, gdzie nie istnieje żaden początek i koniec i wszystkie rzeczy naturalne krążą w rytm niezmiennego, nieśmiertelnego powtarzania się”⁷. To holistyczne myślenie o rytmie przyświecało

⁶ Jeden z najważniejszych choreografów ostatnich dziesięcioleci eksperymentował w Hellerau z oprogramowaniem, jako narzędziem projektowania notacji choreograficznej (np. w *Synchronous object*). Z kolei Jamie del Val badał i prezentował zagadnienie mocnych i ostrych przybliżeń kamery transmitujących „mikrochoreografię” skóry tancerza podczas występów (np. w *Microsexes*).

⁷ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 107. cyt za. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015, s. 10.

muzykom i performerom rozpoznającym sfery natury jako partnera działalności twórczej. Artyści ukazali tym samym, że przyroda posiada wiele nieodkrytych i interesujących, z punktu widzenia sztuki, rytmów.

Podczas audiowizualnego performansu *Plectrum* argentyńskiego twórcy bio i sound artu Kauai Schena i gitarzysty Auriela podstawowym, najbardziej wyeksponowanym i usytuowanym w centrum sceny instrumentem była niepełna kolonia mrówek umieszczona w wibrującym i zaopatrzonym w czułe mikrofony „terrarium-instrumentcie”. W niecodziennym, audiowizualnym występie współgrali: twórca koncepcji performansu, operujący wieloma instrumentami wirtualnymi i elektronicznymi, muzyk grający na poddanej różnym efektom wyjściowym gitarze elektrycznej oraz mrówki umieszczone we wnętrzu specyficznego, skonstruowanego specjalnie w tym celu terrarium. Tytuł performansu to jednocześnie mniej potoczna nazwa „piórka” bądź „kostki” służącej do szarpania instrumentów strunowych, w tym gitary.

Kuai Shen poświęcił wiele lat pracy artystycznej i badawczej na poznanie zachowań i sposobów komunikacji mrówek. Jego zdaniem nie tylko człowiek używa „plektrum”. Inne zwierzęta społeczne, takie jak występujące w performansie mrówki parasolowe, także potrafią je wykorzystywać do tworzenia dźwięków używanych do komunikowania się. Wytwarzane przez owady wibracje nazywane są strydulacją – służy ona do wydawania sygnałów i porozumiewania się między członkami kolonii. *Plectrum* jest przede wszystkim pokazem współgrania muzyków z urządzeniami i mrówkami – połączeniem przechwytywanych i na bieżąco miksowanych bio-aktystycznych wibracji z wibracjami muzyki elektronicznej oraz dźwiękami gitary. Z tyłu sceny wyświetlano projekcję będącą generowanym na bieżąco kolażem, ukazującym zachowania społeczne mrówek w mocnym przybliżeniu.

Performans Auriela i Kauai Shena, jak przyznają twórcy, był także pewną manifestacją posthumanistyczną, ukazującą wciąż niecodzienne w nauce i sztuce podejście do świata zwierząt – nastawienie na dialog i uwrażliwienie widzów na pewne procesy, które ze względu m.in. na makroskalę nie są dostępne poznaniu większości ludzi. Artyści badają i ukazują te rytmiczne procesy komunikacyjne.

Belgijski dramaturg i poeta, Maurice Maeterlinck, w swoim przyrodniczo-filozoficznym dziele *Życie mrówek* interpretował kolonię jako jeden organizm, kolektywne ciało złożone z wielu „komórek” – pojedynczych mrówek. Pisał: „społeczeństwo mrówcze należy moim zdaniem rozpatrywać jako organizm, złożony z jednostek – komórek niepołączonych w jedną całość jak te sześćdziesiąt trylionów, które wchodzi w skład naszego organizmu, lecz rozluźnionych, zdysocjowanych, pozostających w pewnej dalszej od siebie odległości, a jednak pomimo tej pozornej niezależności podległych jednemu ośrodkowi kierującemu”⁸. Metaforę organizmu Maeterlinck argumentuje tym, że wśród wielu gatunków mrówek potrzeby np. głodu i pragnienia czuje cała społeczność, a zaspokaja je jeden obszar kolonii – podobnie dzieje się w ciele człowieka. Biorące udział w performansie kolektywne „ciało” mrówczej kolonii posiada swój własny rytm, wytwarza dźwięki i generuje coś, co

⁸ M. Maeterlinck, *Życie mrówek*, tłum. A. i M. Czartkowsy, Warszawa 1992, s. 20.

Kuai Shen nazywa „cybernetycznym bio-instrumentem”. Koncert stanowi pokaz, podczas którego zachodzą reakcje zwrotne między mrówkami, stymulowane generowanym przez komputer dźwiękiem oraz przestrzenią terrarium. Wibracje, jakie wytwarzają fale dźwiękowe, powodują wydzielanie feromonów, które prowokują u mrówek określone wzory zachowań – w tym wypadku „muzykę mrówek”, dźwięk tworzony za pomocą swoiście rozumianego „plektrum”. Instrumentalista jest tu jednocześnie taktykiem, planującym zachowania owadów, i osobą w pewien sposób komunikującą się z mrówkami za pomocą wibracji. Muzyka stanowi w twórczości Kuaia Shena płaszczyznę dialogu z systemem mrowiska. Jednocześnie twórca włącza ten ostatni w szersze spektrum systemów dźwiękowych i przestrzennych interpretowanych przez człowieka.

Plectrum miało z pewnością interesujące walory wykonawcze i przedstawiające, trudno jednak stwierdzić, by posiadało „dramaturgię” – swój konstrukcyjny przebieg, który został zaplanowany przed wydarzeniem. Z drugiej strony, nie można powiedzieć, że był to występ w całości improwizowany. Swoistą jego podstawę performansu stanowiła tu wiedza artysty o zachowaniach stworzeń oraz znajomość właściwości dźwięków, jakie wydają owady. Warstwy wizualna i dźwiękowa występu wytwarzane były w procesie komunikacji człowiek – mrówki. (Dys)harmonia powstała w ten sposób stanowi kluczowy element widowiska. Z perspektywy komunikacji można powiedzieć, że występ to pokaz związków wibracyjnych między człowiekiem a owadami.

Wróćmy raz jeszcze do jednego z najbardziej „literackich” dzieł o mrówkach cytowanego już belgijskiego poety. Maeterlinck, posługując się metaforą mrowiska-ciała, wykorzystuje ją następnie do filozoficznego opisu materialnej złożoności człowieka. Píše: „Każdy z nas jest istotą złożoną, zbiorowiskiem komórek, kolonią komórek żyjących społecznie. I nie wiemy, kto rozkazuje i rządzi, kto kieruje niezwykle złożonymi czynnościami naszego organizmu, gdzie jest podstawa istnienia, którego przejawy świadome, intelektualne są zjawiskami dodatkowymi, bo występują późno i przemijają”⁹. *Plectrum* podobnie jak *Życie mrówek* przekonuje, że poprzez poznanie przyrody możemy poznać także siebie. Słynny symbolista dokonuje tu także częściowego odrzucenia wartościującego podziału na podmiot ludzki i zwierzęcy.

Myśl posthumanistyczna pozwalająca wyeksponować ekologiczną wartość takich dzieł jak *Plectrum* jeszcze bardziej rozbija dychotomię człowiek-zwierzę. Jak zauważa Rosi Braidotti, współczesne zwierzęta uwikłane są w różne mechanizmy techno-naukowe, które w pewnej mierze są efektem ich statusu kulturowego¹⁰. Subwersywna strategia opisanych artystów zaprezentowanych w ramach cyklu *Instruments of nature*, polega na tym, że stosując narzędzia techno-naukowe nie wykorzystują ich w celu np. genetycznych badań przesiewowych, regulacji zdrowotnych i higienicznych, czy też działań „pielęgnacyjnych” (te praktyki zdecydowanie dominują w badaniach nad fauną i florą). Wręcz przeciwnie, proponują zbudowanie sfery dialogu, poznanie i „zgranie się” z rytmem przyrody poprzez wykorzystanie alternatywnych mediów i technologii. Omówieni twórcy, zgodnie z myślą Braidot-

⁹ Ibidem, s. 22.

¹⁰ Por. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2015, s.152-154.

ti, chcą wobec przyrody „przejsć do nowego rodzaju relacji”¹¹, ponieważ „zwierzęta nie są już systemem znaczeń, który wspiera ludzkie autoprojekcje i moralne aspiracje. Musimy podejść do zwierząt w neo-dosłowny sposób, z uwzględnieniem ich własnego systemu kodów”¹². Jednym z pomysłów na tworzenie nowych systemów relacji uwzględniających kod komunikacji mrówek są właśnie badawcze i artystyczne dokonania Kuai Shena. *Plectrum* natomiast jest ich widowiskowym pokazem¹³.

W podobnym duchu próby utworzenia nowych sfer relacji ze zwierzętami, powstała inna praca prezentowana podczas festiwalu – instalacja *Dancing with Daphia* Smin Kima i Minsoo Hwang, dająca możliwość wchodzenia w interakcję z małymi wodnymi stawonogami, popularnie nazywanymi rozwielitkami. Podobnie jak *Plectrum* instalacja ta jest próbą rozpoznania systemu komunikacyjnego swoistego dla danego gatunku. Uczestnicy instalacji mogą, posługując się kartkami o różnych barwach, zmieniać kolor oświetlający akwaria z dafniami. Kartka jest skanowana przez kamerę, a jej kolor rozpoznawany przez oprogramowanie i przesyłany do mikrokontrolera. Ten ostatni zmienia folię przed lampą i rozświetla akwarium w barwie danej kartki. Różne sygnały świetlne sprawiają, że dafnie bądź to uciekają, bądź skupiają się wokół źródła światła. Podczas instalacji mogą być narażone na zbyt dużą ilość bodźców i w konsekwencji umrzeć, dlatego co pół godziny muszą odpocząć co najmniej przez dziesięć minut. Obserwacja tego faktu znacząco zmienia podejście do interakcji z dafniami, wzbudzając bardziej empatyczne podejście do komunikacji z nimi, i jak stwierdzają sami twórcy, swoistego „tańca”. Także w tym przypadku, dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu technologii, artystom udało się zaproponować niecodzienny system komunikacji ze zwierzętami, oparty na rozpoznaniu ich sposobu porozumiewania się z otoczeniem.

Zdaniem niektórych artystów, występujących podczas festiwalu, „rytmy świata” obejmują jednak nie tylko podmioty fauny i flory, lecz także krajobrazy Ziemi.

Gilem Delindro i Delią Glebą – twórcami performansu *Eternal Cave* – kierowało przekonanie, że drgania są źródłem wszelkich reakcji fizycznych występujących w przyrodzie. Duet performerki i multidyscyplinarnego twórcy, pracującego

¹¹ Ibidem, s. 154.

¹² Ibidem.

¹³ Praktyka artystyczna Kuai Shena polskiemu odbiorcy sztuki mediów może kojarzyć się z nagrodzoną na WRO Biennale w 2015 roku (nagrodą Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej) pracą *Symbiotyczność tworzenia* Elvina Flamingo (aka Jarka Czarneckiego). Instalację polskiego artysty stanowi sześć inkubatorów, w których hodowanych jest kilka rodzajów mrówek. Projekt posiada bogatą dokumentację i wymiar konceptualny. Jak zauważa Aleksandra Hirszfild, *Symbiotyczność tworzenia* jest „niekończącym się aktem bycia w procesie, bardziej funkcjonowaniem, dynamiką w indywidualności, realizującą się w nieustannej niedookreślonej, w której ów proces, bieg, ciągle nieskończone, wygrywa z ideą dzieła ukończonego, dzieła które można oddać na rynek i sprzedać”. Zob. A. Hirszfild, *Zanurzony w procesie. O „Symbiotyczności tworzenia” Jarka Czarneckiego*, www.artandsciencemeeting.pl/?page_id=2286&lang=en, 01.12.2015. Artysta skupia się tu jednak na instalacji i, jak przekonuje dalej Hirszfild, angażowaniu w nią we własnej codzienności. O ile zatem *Symbiotyczność tworzenia* jest materializacją procesu, o tyle *Plectrum* jest widowiskowym aranżowaniem procesów – czy ściślej, wywodzeniem z procesu artystycznego sytuacji posthumanistycznej komunikacji człowiek-mrówka. Dla obu artystów komunikacja jest jednak ważną kwestią. Obaj chcą doprowadzić do sytuacji, w której nastąpi „rozmycie i dyslokacje antropocentrycznych przeświadczeń o pozycji i sprawczości człowieka względem swoistej racjonalności nie-ludzkiej”.

z dźwiękami przyrody, zaprezentował występ przedstawiający skondensowaną sferę doświadczenia rytmów, drgań, jakie poznał i zarejestrował Delindro podczas rocznego stypendium artystycznego na terenie Sahary. Co ciekawe, artysta sztuki dźwięku, pracował do tej pory przede wszystkim z dźwiękami związanymi z wodą. Nagrywając i remiksując dźwięki pary wodnej lub roztopiającego się lodu, czynił je częścią swoich dźwiękowych performansów (m.in. *Voidness of Touch*, 2014). Delindro podkreśla, że nie traktuje swojej pracy z dźwiękiem jak muzyk, widzi ją raczej jako niemal fizyczną materię rzeźbiarską. Co oczywiste, podczas pracy nad badaniem dźwiękowego krajobrazu Sahary, miał do czynienia ze skrajnie odmienną audiosferą niż ta, z którą pracował w poprzednich performansach i instalacjach. Spotkał się z materią skał, która wpływa na dźwięk poprzez swoją statyczność, a nie na dynamikę procesów fizycznych, jak np. zmiany skupienia wody. Badania, jakie prowadził, nagrywając audiosferę pustyni, pozwoliły mu lepiej zrozumieć wpływ statyczności materii skał na pejzaż dźwiękowy.

Według zamieszkujących Saharę nomadów, piaski pustyni stanowiły niegdyś dno oceanu, a skały o niespotykanych kształtach przypominają te złobione przez prądy morskie na dnach mórz. Częścią religijnych przekonań mieszkańców Sahary jest również animistyczna wiara w „dusze” gór, które mogą przemówić do Beduina. Artysta postanowił rozpoznać to zagadnienie z perspektywy dźwięku. Nagrania pozornie jednakowych skał ukazały, że każdy pustynny obiekt zawiera w sobie inne dźwięki. Zdaniem Delindri pustynna skała też może wywołać „żywy” dźwięk, podobny do tych, jakie wydają „mokre” istoty. Zdaniem artysty każdy pustynny kamień jest inny, ponieważ zawsze ma inny rezonans. Poprzez swoją praktykę artystyczno-badawczą Delindri udało się spojrzeć na zagadnienie animizmu nomadów Sahary z perspektywy fizycznej materii dźwięku, która do tej pory była „jedynym” religijnym przecuciem.

Dźwiękowy performans, *Eternal Cave*, był prezentacją audiosfery pustyni, podczas którego performerka wywoływała dźwięki, poruszając piaskiem, pustynnymi kamieniami oraz wysuszonym masywnym kijem na platformie zaopatrzonej w czułe mikrofony. Z boku sceny Delindro kontrolował wydawane przez performerkę dźwięki, miksując je w trakcie występu oraz równolegle tworząc je, przy użyciu stojących przed nim rekwizytów, m.in. misy z wodą i mikrofonów. Doświadczenie krajobrazu pustyni twórcy zdecydowali się oddać także poprzez zadymienie sceny i widowni oraz specyficzny kostium performerki, która na głowie nosiła zasłaniający jej twarz kubik złożony z luster. Dzięki niemu, poruszając głową, oślepiła widzów światłem reflektora scenicznego, odbitego od luster. Tak jak postać widziana z daleka na pustyni, która staje się niemożliwa do zobaczenia przez oślepiające słońce, kiedy znajduje się w ruchu.

Dźwiękowy performans o doświadczeniu audiosfery pustyni daje się odczytać przez pryzmat dorobku kanadyjskiego teoretyka i kompozytora muzyki współczesnej – Raymonda Murraya Schafera. Jedną z głównych, popularyzowanych przez niego myśli jest spostrzeżenie, że analogicznie do krajobrazu przestrzennego (*landscape*) istnieje także „dźwiękowy pejzaż świata” (*soundscape*). W ramach proponowanej przez Kanadyjczyka „ekologii akustycznej” jako uczestnicy kultury powinniśmy

poświęcić szczególną uwagę audiosferze współczesnego człowieka. Zdaniem kompozytora jest ona bowiem „skażona”. Badania nad dźwiękiem powinny koncentrować się zatem na pełnym poznaniu środowiska akustycznego, które „umożliwi nam poprawienie dźwiękowego brzmienia świata”¹⁴. Pełne poznanie audiosfery bierze się natomiast z „wyostrzonego słyszenia”, które w czasach dominacji zmysłu wzroku nad słuchem stało się umiejętnością nieco zapomnianą. By zobrazować pozytywnie i negatywnie oddziałujące na człowieka pejzaże dźwiękowe, badacz korzysta z metafor technologicznych: „mianem hi-fi określamy system o korzystnym stosunku sygnału do zakłóceń. Zatem w obszarze dźwiękowym hi-fi niski poziom otaczających zakłóceń pozwala wyraźnie słyszeć poszczególne dźwięki. Na ogół w obszarze dźwiękowym hi-fi mieszczą się bardziej odgłosy wsi niż miasta, nocy bardziej niż dnia, czasów dawnych raczej niż dzisiejszych. W pejzażu dźwiękowym hi-fi nawet najmniejsze zakłócenie może oznaczać ciekawą lub ważną informację. (...) W zatłoczonym obszarze dźwiękowym lo-fi pojedyncze sygnały akustyczne są niewyraźne. Określony dźwięk – krok na śniegu, gwizd dalekiego pociągu lub dzwon kościelny po drugiej stronie doliny – przytłumiony jest szerokopasmowym szumem. (...) Głosy krzyżują się we wszystkich kanałach i aby usłyszeć najwycyżajniejsze dźwięki, trzeba je monstrualnie wzmocnić”¹⁵. Co ciekawe twórcy *Eternal Cave* posłużyli się monstrualnymi wzmocnieniami po to, by odkrywać nowe jakości dźwiękowe audialnych pejzaży w skali mikro. Delindro za pomocą technologii „wzmacniaczy”, które Schaffer obarcza za „skażenie” audiosfery, ukazuje jakości dźwiękowe uznane przez Kanadyjczyka za dźwięki hi-fi. Technologia pozwala w tym wypadku na pełniejsze poznanie audiosfery, która bez jej użycia pozostałaby jedynie przecuciem, a nie doświadczalną materią audialną, jaką przedstawiono podczas *Eternal Cave*. Ponadto sama świadomość istnienia ukazanych w pracach Delindri dźwięków, takich jak rezonowanie skał czy roztapiający się lód, zwraca uwagę na Schaferowskie „wytężone słyszenie”. Choć według pioniera ekologii dźwięków „wzmacniacz jest (...) wynalazkiem imperialisty, gdyż odpowiada on instynktowi panowania za pomocą dźwięku”¹⁶, można wykorzystać go w subwersywny sposób. Nie jak „imperialista”, ale jak ekolog audiosfery, oddający głos wciąż niepoznanej przyrodzie, do której dotrzeć i którą usłyszeć możemy poprzez współczesne technologie audialne.

Zdaniem Schaffera misją ekologów audiosfery powinno być m.in. „wzornictwo akustyczne”, tworzone w zgodzie z naturalną audiosferą. Ważną zasadą tego wzornictwa jest „pozwolenie naturze, by mówiła własnym głosem”¹⁷. Performans *Eternal Cave* był tworzony zgodnie z tą zasadą – wywiódł i przywołał dźwiękowy pejzaż Sahary, dzięki chęci zrozumienia dźwięków zawierających się w głębokiej ciszy jej mikropejzaży dźwiękowych.

Innym projektem, również skłaniającym do uważnego słuchania i świadomego istnienia człowieka w audiosferze, jest *Jymming* będący w równej mierze instalacją

¹⁴ R.M. Schaffer, *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 53.

¹⁵ Ibidem, s. 56.

¹⁶ Ibidem, s. 60.

¹⁷ Ibidem.

artystyczną, co przedłużeniem działalności naukowej Thomasa Fritza. Instalacja stała się jednocześnie niestandardową formą popularyzacji odkrycia badacza – kognitywistycznego dowodu na relację wysiłku fizycznego z ekspresją gry na instrumencie i pracą mięśni. *Jymming* pozwala także przeżyć (bardziej niż w typowym salonie fitness) wspólnotowe i efektywne doświadczenie sytuacji korzystania z siłowni, poprzez muzykę.

Artysta podczas swoich interdyscyplinarnych badań z pogranicza antropologii i muzykologii, prowadzonych w pewnej afrykańskiej wiosce, zauważył zależność pomiędzy wysiłkiem fizycznym włożonym w grę na instrumencie a wspólnotowym transem uczestników rytuałów. Toporne, wymagające olbrzymiej „siły w płucach” proste instrumenty dęte, wykorzystywane w transowych rytuałach przez obserwowane plemię, skłoniły artystę-naukowca do badań kognitywnych nad tą kwestią. Fritz udowodnił istnienie zależności pomiędzy pracą mięśni człowieka a recepcją wytwarzanej w ten sposób muzyki¹⁸. Jego ilościowe badania ukazały, że słuchając muzyki odtwarzanej lub granej przez kogoś innego, zapominamy o zmęczeniu ciała. Jednak efekt ten jest znacznie silniejszy, gdy muzykę wytwarzamy poprzez ruch, pracę układu mięśniowego. Twórca uznał zarazem, że opisana zależność posiada na tyle dobroczynne skutki w promowaniu aktywności fizycznej i motywowaniu do niej, że byłoby ogromną szkodą pozostawić to doświadczenie jedynie osobom uzdolnionym muzycznie. Stworzył zatem instalację interaktywną *Jymming*. Jej nazwa jest grą słów „jam” oraz „gym” i zgodnie ze znaczeniem swoich składowych jest siłownią, która pozwala na grupową improwizację muzyczną. Znałe z salonów fitness urządzenia, takie jak atlas, stepper czy ławka rzymska, zostały tu zamienione w instrumenty muzyczne. Za pomocą oprogramowania do muzyki elektronicznej skorelowano skalę ruchu urządzenia z dyskotekowym bitem, który pod wpływem ćwiczeń zmieniał swój ton, szybkość i głośność w zależności od tego, jak korzystano z urządzenia. Podczas *Cynetart*, w zaaranżowanej do „jymmingu” sali udostępnione zostały trzy maszyny do ćwiczeń, każda operująca innym tonem i dźwiękiem. Uczestnicy instalacji odegrali kilka „jamów” z użyciem tych nietypowych instrumentów. Interaktywny charakter prezentacji „wynalazku” Fritza, pozwolił na uczestnictwo nie tylko w tworzonej kolektywnie instalacji, lecz także na zrozumienie bądź spopularyzowanie jego naukowych teorii poprzez bezpośrednie, zmysłowe doświadczenie.

Jeśli zdaniem Dalcroze’a rytmika „powołana jest do tego, by dzięki doświadczeniu wynikłemu z tworzenia się ścisłych relacji pomiędzy sferami mózgowymi i nerwowymi zjednoczyć – w odległej jeszcze przyszłości – wszystkie życiowe siły człowieka”¹⁹, to współczesnym artystom, eksperymentującym z rytmem i jego kształtem w przestrzeni, udaje się po części zrealizować założoną przez kompozytora wizję. Opisani twórcy eksplorują rejony ekspresji, które (w nawiązaniu do etyki i estetyki posthumanistycznej) można by nazwać post-rytmiką. Post-rytmikę

¹⁸ Szczegółowo i specjalistycznie Fritz oraz inni naukowcy przedstawili wyniki swoich badań m.in. [w:] T. H. Fritz, J. Halfpaap [et.al], *Musical Feedback During Exercise Machine Workout Enhances Mood*, „Frontiers in Psychology” 2013, nr 4.

¹⁹ E. Dalcroze, op. cit., cyt. za, M. Leyko, op. cit., s. 132.

należałoby w tym kontekście rozumieć jako rytmikę nie tylko biorącą swój początek w organizmie człowieka i jego relacji do natury²⁰, lecz także w środowisku ludzi – w materii, która determinuje przestrzenie naszej audiosfery. Post-rytmika przyznawałaby w „neo-dosłowny” sposób, że rytm zawiera się nie tylko w ludzkim ciele i jego stosunku do przestrzeni. Jego bogate przestrzenie odkryć możemy poprzez pozbawione antropocentryzmu badanie i „współgranie” z przyrodą. Ważnym elementem post-rytmicznej praktyki byłyby eksperymenty medialne – nie tylko te komputerowe, lecz także biologiczne, fizyczne i inne artystyczne działania „laboratoryjne”, pozwalające doprecyzować i wyrazić dotąd nieznaną przestrzeń rytmicznych relacji.

Co najmniej od czasów antycznych istnieje filozoficzne przekonanie o istnieniu rytmów świata i rytmów ludzkich, które wzajemnie się przenikają. Duży udział w tej myśli ma filozofia Wschodu. Nie bez powodu, w centrum trójkątnego szczytu fasady budynku Festspielhaus umieszczono taoistyczny diagram Tajitu. Holistyczne myślenie o byciu człowieka w świecie przyświeca bowiem twórcom pracującym w Hellerau po dziś dzień. Wyrazem tego są praktyki ukazujące, że technologia i wykonawcza praktyka artystyczna mogą stać się narzędziem zespalającym doświadczenie współlistnienia człowieka i środowiska.

Tym, co spaja opisane przykłady działań, jest postawa ekologiczna (posthumanizm, ekologia audiosfery) i wzmożona świadomość bycia częścią środowiska, z którym wchodzimy w rozmaite relacje. Twórczość prezentowana w Hellerau pozwala stwierdzić, że poprzez ruch, muzykę, technikę i badania jesteśmy w stanie lepiej zrozumieć nie tylko rytmy naturalne wywodzące się naszych ciał, lecz także rytmy świata w których, dzięki artystom twórczo wykorzystującym technologie, uczestniczyć możemy nieco pełniej i świadomiej niż robimy to zazwyczaj.

Rhythm of Human and Rhythm of Nature in the Media Art Festival *Cynetart*

The article describes the festival of computer-based art *Cynetart* as a place of artistic experiments with ‚rhythm of nature’. Artists which took part in the festival in 2015 were using matter of nature as an instrument of artistic expression. According to the author, performances and interactive installation which were presented in the festival are specific form of a continuation of Émile Jaques-Dalcroze’s and Adolphe Appia’s artistic experiments. Eurythmics and performance practice (which started in 1910 in the same place – Festspielhaus in Hellrau) invoke to eurythmics of Dalcroze and Appia’s conception of light in performing arts. Performances: *Jymming* by Tom Fritz, *Eternal Cave* by Gil Delindro and *Plectrum* by Kuai Shen, were also interpreted as a form of posthuman and ecological aesthetics.

²⁰ Dalcroze pisał, że zasada rytmu „nadaje strukturę wszystkim ruchom i zjawiskom natury i dzieli ich przebieg na uporządkowane cykle (...). Ujawnia regularność ruchów organicznych, w których wszystkie istniejące antagonizmy – fizjologiczne, mentalne, ideowe – harmonijnie się łączą” (cyt. za, ibidem). Przy dużej otwartości na przyrodę orientował on jednak rytm odnosząc go do ludzkiego ruchu, opisani artyści występujący podczas *Cynetart* przekraczają tę perspektywę.