

Telefonia i sztuka dźwięku. Wykład performatywny na duet osób mówiących, nagrania, telefony i rzutnik

0'00

0'00

Nagranie1:

Witamy w *(nazwa instytucji, w której odbywa się wykład, tu:) Hashtag Ensemble, Społecznej Instytucji Kultury miasta Warszawa.*

Prosimy o nie wyłączanie telefonów komórkowych i robienie zdjęć.

Życzymy miłego odbioru.

Twoja obecność jest dla nas ważna.

Twój telefon jest dla nas ważny.

Dźwięki Twojego telefonu są dla nas bardzo ważne.

Dźwięki Twojego telefonu oraz Twoja obecność są także tematem tego wykładu performatywnego.

1'00

Nagranie2:

(ten sam tekst, co nagranie 2)

Czym jest wspólna obecność na liniach telefonicznych w XXI wieku?

Czym jest wspólna obecność telefoniczna w dobie sieci 5G i internetu?

Czy pamiętasz jak ludzie łączyli się z internetem przez sieci telefoniczne?

Jak często słuchasz naraz obu stron rozmowy telefonicznej?

Twoja obecność jest dla nas ważna.

2'30

UWAGA prosimy o nie wyłączanie telefonów komórkowych

UWAGA prosimy o nie wyłączanie telefonów komórkowych

UWAGA prosimy o nie wyłączanie telefonów komórkowych

UWAGA prosimy o nie wyłączanie telefonów komórkowych

UWAGA prosimy o nie wyłączanie telefonów komórkowych

3'00

(slajd 2: George Brecht, *Three Telephone Events*)

Rozmowa telefoniczna jako „zdarzenie”, czyli event, coś, co można wyodrębnić z codzienności i koncentrując na nim uwagę, uczynić sednem, lub ramą doznania artystycznego.

*Three Telephone Events*ⁱ George'a Brechta można uznać tu za utwór paradygmataczny, który zaprasza – w niemalże cybernetycznej eksploracji codzienności spod znaku *Podwyżki* George'asa Pereca – do performowania trzech przyjętych możliwości reakcji na telefon: kolejno,

b) odrzucenia,

Jak Żorż Żorzowi

Perec zresztą w swej *Podzwyczajności*, w tekście *Przybliżenia czego?*, nakazuje m.in. zastanowić się **ile gestów trzeba wykonać, aby wykręcić numer telefonu**ⁱⁱ.

3'00

Anty-artyści i antyartystki Fluxusu chętnie sięgały i sięgali po telefon jako artystyczne medium, czyniąc z rozmowy telefonicznej rodzaj formy działania performatywnego, a także kompozycji muzycznej.

a) zignorowania

c) akceptacji i odebrania.

ile gestów trzeba wykonać, aby wykręcić numer telefonu.

Rozmowa telefoniczna stała się w dobie neoawangardowych rewolucji powojnia jednym z narzędzi do poszerzania tego, czym może być kompozycja muzyczna, a także do powolnego tworzenia tego, co pod

(za każdym razem z nieco innym polem semantycznym, zapraszamy do numeru #31 Glissanda).

cała KULTURA telefonii stała się częścią tego procesu. Kultura z jej różnymi praktykami, przedmiotami, artefaktami, brzmieniami -

Audialne elementy kultury telefonii szybko przeniknęły także do powojennej muzyki popularnej – jako jedne z pierwszych efektów dźwiękowych, quasi-konkretystycznie wykorzystywanych w produkcji muzyki popularnej. I tak już na początku lat 60. znajdziemy dźwięki telefonu, lub jego instrumentalne odwzorowania choćby na nagraniach Connie Francis wydanych rok po powstaniu utworu Brechta.

(slajd 3: Bengt Af Klintberg, Tomas Schmit, Ben Vautier)

(*Sanitas no. 13*),
(*Concretion no. 6*)
(*Concerto*).

Calls, Canto 5 (Telephone Call),
(*Telephone Music*
(*Telephone* oraz *Telephone*

koniec lat 70. zaczęło się ostatecznie wyodrębniać jako sztuka dźwięku, soundart, Klangkunst

Ale nie tylko sama ROZMOWA telefoniczna była wykorzystywana w takim celu -

automatyczne sekretarki, budki telefoniczne, linie przesyłu, preparowane słuchawki. Później doszło do tego m.in. wybieranie tonowe, czy brzmienia, telefonicznego łączenia z internetem, a także nowe możliwości telefonów mobilnych i później smartfonów.

(*Telephone Lover* i *Hey Ring-A-Ding*),

Również inne postaci związane z Fluxusem wykorzystywały telefonię jako element związanych partytur tekstowych, tzw. Event scores. Event Scores mogą być proste, lub złożone, bezpośrednio lub poetyckie, zabawne lub abstrakcyjne. Często naraz. To równocześnie partytury tekstowe, prace wizualne i kompozycje poetyckie – intermedia pomiędzy różnymi polami twórczości. Rozmowa telefoniczna stanowi sedno m.in. eventscoresów Bengta Af Klintberga Tomasa Schmita Dicka Higginsa czy Bena Vautiera

(slajd 4: Yoko Ono)

W roku 1964 powstała poetycka partytura ECHO TELEPHONE PIECE, która nakazuje osobie, która ją wykonuje zdobyć telefon, który będzie odpowiadać jedynie echem jej / **jemu?**

„Hello? This Is Yoko”
„ Moshi Moshi Yoko desu!”.

W niektórych wersjach, zwłaszcza jako *Telephone in Maze*, treść partytury brzmi wręcz
Od artystki odbierającej telefon przechodzimy więc na drugą stronę –

Czy artystka jest dzwoniąca?

Ale wykorzystanie telefonu jako elementu poszerzonego rozumienia kompozycji muzycznej znajdziemy też np. u Nam June Paika, który podczas kultowego wykonania swego *Etude for Pianoforte*

po przecięciu krawatu Johna Cage’a miał –
– wybiec z budynku i telefonicznie oznajmić

zakończenie koncertu.

Najczęściej do telefonu jako tematu takich kompozycji powracał jednak prawdopodobnie Ken Friedman,
(slajd 5: Ken Friedman, *Bird Call*)

Na przykładzie motywu rozmowy telefonicznej w twórczości Yoko Ono możemy z kolei zobaczyć ewolucję idei oraz form, przepoczwarzanie się motywu między mediami i polami twórczości.

/ jego / **jemu?** głosu – a następnie codziennie dzwonić i rozmawiać na wiele różnych tematów. W roku 1971 ukazał się dwupłytowy album Ono *Fly*. Zamyka go półminutowy utwór *Telephone Piece*, w którym sześciokrotnie dzwoni telefon, po czym Yoko odbiera go i mówi lub – na japońskim wydaniu albumu – Yoko realizowała później wielokrotnie *Telephone Piece* jako instalację podczas wystaw – białemu telefonowi towarzyszy wówczas instrukcja, by odebrać telefon jeśli zadzwoni.

„kiedy telefon zadzwoni – wiedz, że to ja”.

do artystki dzwoniącej.

Czy artystka jest dzwoniąca?

Bauermeister, Kolonia, 1960)
wedle niektórych świadectw

(Atelier Mary

WYKONANIE BIRD CALL KENA FRIEDMANA

(DOŁĄCZYĆ) WYKONANIE BIRD CALL KENA FRIEDMANA

(Tu)

(koniec *Bird Call*)

(cały)

Dla Friedmana, rozmowa telefoniczna jest drobnym zdarzeniem w rytmie codzienności, która stanowi lekkie, leciutkie naruszenie jego biegu – jest wyizolowanym aktem, które poddaje się artystycznemu opracowaniu, przekształceniu w drobny artystyczny obiekt zdarzeniowy.

(czas)

Takie podejście stoi za utworami Friedmana – takimi jak *Telephone clock*, *In One Year and Out the Other*, czy *Bird Call* -

(*Bird*)

((slajd 6: Ken Friedman, dwie kolejne partytury)

w których akt zadzwonienia do kogoś jest punktem wyjścia do radosnych psot.

(*Call*)

(koniec *Bird Call*)

Na zdjęciu z magazynu „Source” z roku 1972 znajdziemy tajemniczy podpis „Steve Abrams performing *Telephone Concerto for Julian Street* by Ken Friedman” – nie udało mi się ustalić dokładnie na czym polegał ten konkretny utwór Friedmana, jednak samo zdjęcie świadczy o tym, że idee Friedmanowskich, fluxusowych partytur na telefony przeniknęły do samego serca muzycznej (neo)awangardy swych czasów.

((slajd 7: zdjęcie obwodu *DeDaddleDee*)

W tym samym numerze magazynu Friedman wspominał też o urządzeniu swojego przyjaciela, twórcy syntezatorów oraz elektronicznych rzeźb dźwiękowych Stanleya Lunetty, *DeDaddleDee*, która łączyła rodzaj syntezatora i miksera z liniami telefonicznymi. Na stronie Lunetty można do dzisiaj obejrzeć schemat obwodów urządzeniaⁱⁱⁱ.

((slajd 8: ze strony internetowej Jima Pallas)

Jego *Phoney-vents* tworzone i praktykowane od roku 1973 polegały na telefonach do ludzi, którym puszczał przez telefon wybrane utwory i prace dźwiękowe. (od roku 1978)

teraz można było z kolei zadzwonić do niego by posłuchać dźwięków, które „zakuratorował”: **jego własnych, lub autorstwa zaproszonych przez niego artystów i artystek.**

Projekty Pallas, duchowo zbliżone do estetyki oraz ducha Fluxusu, nastawione na zacieranie granic między codziennością oraz sztuką, sytuują się w połowie drogi między neoawangardowymi eksperymentami z medium, a umieszczanymi zwykle poza polem sztuki praktykami kulturowymi ówczesnych fascynatów telefonii.

12'00 → zmiana ustawienia

Friedman jako jedyny z ludzi z kręgu Fluxusu podjął pod koniec lat 70. współpracę z Jimem Pallasem, który przez lata 70. rozwijał estetykę drobnych zdarzeń-eventów w kontekście medium telefonii^{iv}.

Pod koniec dekady w *Dialevents* Pallas odwrócił tę relację **jego własnych, lub autorstwa zaproszonych przez niego artystów i artystek.**

Pallas należy do zapomnianych bohaterów reinterpretacji telefonu jako (post?)neoawangardowego medium artystycznego – medium, które eksplorowały wówczas nie tylko takie postacie jak Ono, czy John Cage i Max Neuhaus, lecz również choćby Lunetta.

12'00 → zmiana ustawienia

(wykonawcy plecami do siebie, jakby rozmawiali

12'15

(Slajd 9 - PUSTY SLAJD)

Rozmowa telefoniczna jest pod pewnym względem paradoksalna – to dialog, który postronne osoby przeważnie odbierają jako monolog wypełniony pustymi znaczeniowo przestrzeniami. Przysłuchując się rozmowie telefonicznej z boku, musimy sami i same te puste przestrzenie wypełniać, aby podążać za wywoływaniem dialogu – a przecież zawsze ryzykujemy nieporozumienia i przekłamania wynikające ze słuchania tylko jednej strony.

A i tak nie słyszymy wtedy nie tylko mowy, lecz także owej krępującej ciszy milczenia pod drugiej stronie słuchawki, ciszy, której skrepowanie może równać się z paniką ciszy radiowej.

(Slajd 10 – Beige Box Phreaks)

przez telefon: ADD „MHM”WHEN NEEDED)

12'15

Historia soundartu zbyt często pisana jest w oderwaniu od kulturowych praktyk życia codziennego, które współtworzą horyzont możliwych sposobów słuchania oraz innych praktyk dźwiękowych. W kontekście neoawangardowego zwrotu w kierunku życia codziennego brak ten jest szczególnie uderzający.

Pod koniec lat 50. w Stanach Zjednoczonych powstała specyficzna subkultura tak zwanych Phreaków (przez pe-ha), telefonicznych protohakerów, którzy nasłuchiwali różnych wzorów połączeń lokalnych sieci, starając się wykorzystać tę wiedzę do obchodzenia opłat za rozmowy długodystansowe. Analiza tonów poszczególnych central telefonicznych umożliwiła de facto hackowanie sieci telefonicznych i darmowe rozmowy – nawet międzynarodowe. Środowisko *Phreaków*, w który obracali się choćby Steve Jobs i Steve Wozniak, wykorzystywało wprowadzenie zautomatyzowanego tonowego wybierania połączeń długodystansowych imitując brzmienia tych automatów.

(Slajd 11 - Cocteau)

Jean Cocteau w *Głosie ludzkim* (1930) wykorzystał tę specyfikę rozmowy telefonicznej do stworzenia nowoczesnego monodramu, który regularnie powraca na różnych scenach, a także w adaptacjach filmowych – szczególnie często w ujęciu i reinterpretacjach Pedro Almodovara^v. Monodram Cocteau stał się zresztą także punktem wyjścia dla wielokrotnie wystawianej opery Francisa Poulenca z roku 1958.

Cocteau w swoich sztukach konsekwentnie poruszał tematykę nowych technologii komunikacji audialnej – począwszy od radiofonii w ***Weselu na Wieży Eiffela*** (istnieje *wspaniałe zdjęcie*, na którym widzimy go recytującego fragmenty tekstu do wielkiego megafonu ukrytego w scenografii). W efekcie stał się teatralnym teoretykiem nowoczesnych przemian kultury dźwiękowej, artystycznym kronikarzem procesów sonicznej modernizacji.

(Slajd 12 – odtajniony dokument NSA)

Społeczność, w znacznej mierze oparta na anonimowości i pseudonimach, kolekcjonowała również brzmienia różnych sieci telefonicznych, a także tworzyła niejako oddolną scenę protosoundartowych eksperymentów z audialną sztuką telefonii, rodzaj undergroundu sztuki transmisji (*transmission art*). Z naszej perspektywy kluczową postacią dla środowiska była osoba ukrywająca się pod pseudonimem Evan Doorbell, która stała się audialnym archiwistą brzmień różnych sieci lat 70. - często lokalnych i często zaskakująco różnorodnych^{vi}.

Nie wiemy czy Evan Doorbell to jedna osoba, czy też może np. cała grupa, albo i sieć postaci, które prowadziły phreakową działalność. Zgromadzone pod tym szyldem archiwum jest jednak imponujące. Powstało – tak jak cała subkultura *phreaków* – dzięki połączeniu telefonii oraz magnetofonu. Zgromadzone w archiwum nagrania rejestrowane były na magnetofonowych taśmach i obejmują m.in. szeroką paletę rytmicznych sygnałów dzwonienia, rozmaite szumy linii w trakcie pracy

„the number You have reached has been disconnected”.

(slajd 13, Ingrid Bergman)

Głos ludzki zachęca do refleksji nad fenomenologią i antropologią rozmowy telefonicznej, a kolejne interpretacje stanowią świetny punkt wyjścia do teoretyzowania i problematyzacji przemian kultury telefonii i związanych z praktyk. Możemy w nich dostrzec przemiany funkcjonowania telefonicznego głosu – schizofonicznie oderwanego od ludzkiego ciała, lecz spleconego z kolejnymi głośnikami kolejnych form telefonicznych słuchawek.

U Cocteau rozmowa telefoniczna zyskuje swoją przestrzeń – zasięgu kabla (który umożliwił „owinięcie głosu wokół szyi”^{vii}), lub w nowszych ujęciach np. zasięgu zestawu głośnomówiącego.

central, ale także cały szereg nagrań stosowanych w poszczególnych sieciach – informujących o wybraniu niewłaściwego numeru, lub stanowiących odpowiedź na wywoływanie regionalnych central telefonicznych. Regionalne centrale nie były wówczas całkowicie zautomatyzowane, użytkownicy i użytkownicy mogli i mogły porozmawiać z pracowniczkami central, aby sprawdzić, czy też dopytać o wybrany numer, gdy po wybraniu numeru natrafiali i natrafiały na nagranie w stylu

Zawód telefonistki / telefonisty czy też operatorki / operatora centrali telefonicznej był wówczas wciąż silnie sfeminizowany – było tak od czasu tworzenia central telefonicznych w ostatniej ćwiartce XIX w. Panowało wówczas przekonanie, że zamożni klienci (mężczyźni!) ekskluzywnych wówczas sieci telefonicznych chcą raczej słuchać kobiecych głosów w słuchawce podczas oczekiwania na połączenie. Z biegiem lat ta ugnderowiona dynamika społecznego statusu była podtrzymywana – głos centrali telefonicznej był przeważnie głosem kobiecym. Podobnie było w przypadku owych nagrań informujących o niemożności połączenia z wybranym numerem, co stanowi fascynujący przyczynek do kwestii ugnderowania oraz erotyzacji nagrań głosowych w Stanach Zjednoczonych czasu Zimnej Wojny.

owinięcie głosu wokół szyi

Przez lata sztuka była adaptowana do zmieniających się elementów „kultury telefonii” - od trzasków, zakłóceń i interferencji innych osób na linii, po stres związany z wyświetleniem prywatnego numeru na ekranie współczesnego telefonu.

(slajd 14 – system 1XB Bella)

ongoing

(slajd 15, Tilda Swinton)

Głos ludzki w sztuce Cocteau zostaje przeciwstawiony głosowi telefonicznemu, głosowi intymnemu, niesłyszalnemu dla postronnych – przynajmniej w teorii.

Założenie prywatności oraz intymności rozmowy telefonicznej to wszak do dzisiaj podstawa kulturowych praktyk i konwencji telefonicznych rozmów – a także wielu soundartowych prac wykorzystujących telefonię. Telefon stał się w teorii jedną z kulturowych granic prywatności, ważnym rozdziałem „Historii życia prywatnego” (choć w książkach z tej serii zajmuje zdecydowanie zbyt mało miejsca), a także jedną z przestrzeni

Udostępniona w internecie audioteka Evana Doorbella to de facto zbiór słuchowiskowych programów poświęconych brzmieniom amerykańskich sieci telefonicznych w latach 60., 70. i 80. - rodzaj eseistycznych protoaudiopapers, poświęconych zdefiniowanej tematyce wchodzącej w skład sound studies. Głos narratora prowadzi w nich słuchacza w świat, w którym wykonywanie rozmów międzymiastowych stanowiło uczestnictwo w ciągłym, nieprzerwanym (**ongoing**) festiwalu muzyki, zbudowanej z wokalnych nagrań oraz różnych efektów dźwiękowych (klików itd.) - które wszak w latach 60. i 70. brzmiały co najmniej nowocześnie, jeśli nie wprost futurystycznie. Przy czym wejście w świat phreakingu wiąże się a) z bezpośrednim kształtowaniem owych kliknięć, ich fraz, oraz brzmień, ale także b) z kierowaniem różnych rozmów na jedną linię. Kulturowa praktyka ujawnia w tym kontekście swój potencjał do „grania” na sieciach telefonicznych, traktowanych jako rodzaj muzycznego instrumentu.

nowoczesnego prywatnego słuchania. Sztuka Cocteu pokazuje jednak też, że rozmowa telefoniczna kreuje przestrzeń immanentnie liminalną – postronnie osoby mogą usłyszeć wszak co najmniej połowę rozmowy. Stąd kulturowa potrzeba wzmocnienia tej prywatności, wydzielenia prywatności ze sfery publicznej, która znalazła swój najdoskonalszy wyraz w instytucji oraz formach

budki telefonicznej.

Rozmowa telefoniczna zbudowana jest zatem z dwóch głosów, które są niejako wymienne – ludzkiego oraz telefonicznego. Sam Cocteau....stosował...w kontekście *Głosu ludzkiego*....ukutą przez siebie.....kategorię „monodialogu”....która wpływała bezpośrednio z tych.....ontologicznych aporii rozmowy. W przypadku monodialogu mamy.....do....czynienia z pauzami ciszy wciągniętymi w dialog, niemal Cage’owskimi w naturze pauzami budującymi....antycypację i pozostawiającymi....prze..strzenie....na realizm obecności drugiej strony rozmowy. Przestrzenie tej drugiej, zakrytej milczeniem strony monodialogu, przestrzenie „głosu telefonicznego” Cocteau zaznaczył w swej sztuce przestrzeniami..... rozciąganych..... kropek^{viii}.

A do tego głos ludzki w sztuce Cocteau to przecież również głos teatralno-sceniczny – odsłaniając rozmowę telefoniczną jako rodzaj performansu kulturowego, gry społecznej, która może przybrać różne formy.

(Slajd 16, niekompletna mapa chipa)

(*War Games*, reż.

Phreaking był rozpowszechniony na całym świecie, także w Polsce – w sieci można znaleźć na ten temat np. projekt Archiwum Polskiego Phreakingu, a na youtube można zobaczyć np. poświęcony zjawisku materiał wyemitowany przez TVN 08.09.2001^{ix}. W programie raport24 Andrzeja Rębacza była mowa o drukarkach magnetycznych kart telefonicznych i kradzeniu impulsów – a także o kulturowych inspiracjach polskiego phreakingu, na czele z filmem *Gry wojenne*

John Badham, 1983)

, gdzie w kluczowej scenie młody bohater de facto w ten właśnie sposób posuwa do przodu fabułę.

Chociaż znajdziemy historie podpinania się pod linie telefoniczne w II RP, a nawet przed I wojną światową, to polski phreaking był produktem III RP i wiązał się przede wszystkim z publicznymi automatami na karty, ale też z przechwytywaniem dostępu do firmowych central telefonicznych. A szerzej – z rozwojem polskiego internetu na przełomie wieków – to właśnie wczesne strony internetowe, a także różne fora internetowe stały się środowiskiem, w którym rozwijał się polski phreaking, który później płynnie przeszedł w różne formy hackerstwa, a później też próby wyłudzeń pieniędzy metodami w stylu „telefon na wnuczka”.

(slajd 17 – międzynarodowa centrala telefoniczna Bella z lat 40)

Sztuka Cocteau powstała w okresie szerokiej ekspansji sieci telefonicznych, prób upowszechnienia technologii uprzednio ekskluzywnej. Wszystko to dokonywało się pod szyldem automatyzacji central telefonicznych, związanej z umasowieniem telefonów z tarczami numerycznymi (opatentowanych już w roku 1891), które umożliwiały tzw. wybieranie impulsowe, czyli *pulse dialing*, po raz pierwszy zastosowane już w roku 1892. Trening audialny związany z obsługą centrali telefonicznych i pracą telefonistek ulegał radykalnej zmianie.

Historia soundartu zbyt często pisana jest w oderwaniu od dźwiękowych eksperymentów na gruncie teatru, a przecież one również kształtują horyzont możliwych sposobów słuchania oraz innych praktyk dźwiękowych. A przecież w kontekście neoawangardowego zwrotu w stronę performatywności życia codziennego jest to szczególnie istotne.

24'00

24'00

(Dzwoni do osoby z listy:)

Dzień, dobry, czy możemy przez chwilę razem pomilczeć?

25'00 → (Zmiana ustawienia do pierwotnego) → 25'15

czy może raczej podłączony

W roku 1969

w Museum of Contemporary Art w Chicago (MCA) zorganizowana została wystawa *Art by Telephone*, której sedno polegało na dyktowaniu przez artystów przez telefon kuratorowi Davidowi H. Katzive idei poszczególnych prac oraz instrukcji jak je zrealizować.

Poszczególni artyści i artystki różnie podeszli do zadania, część z nich zrealizowała w ten sposób prace bezpośrednio odnoszące się do samej telefonii

Vostell

rozwijał w ten sposób działanie *Automatic Answering Machine* –

Podobne idee pojawiały się szeroko w kręgach neoawangardy. W roku 1967 Walter De Maria stworzył pracę zatytułowaną *Art by Telephone* – bliźniaczo podobną do wspomnianej wcześniej *Telephone in Maze* Ono.

(slajd 18, wydawnictwa Dial-A-Poem Poets)

(Dzień dobry

tu Moja Automatyczna Sekretarka)

(Dodzwoniłeś lub dodzwoniłaś się do mnie.)

(Proszę, zostaw wiadomość.)

25'00 → (Zmiana ustawienia do pierwotnego) → 25'15

Telefon stał się narzędziem neoawangardowych eksperymentów i pod koniec lat 60. został zaprzęzony – do konceptualnych eksperymentów wystawienniczych.

Telefonia stała

się narzędziem kuratorsko-produkcyjnym, zaprzężonym w procesy realizacji wystawy.

– i tak np. Wolf Vostell przesłał rodzaj kalendarza z różnymi numerami telefonów w RFN, pod które można było dzwonić by otrzymać instrukcje wykonania jednogminutowych happeningów. bezpośrednio przed wystawą w Chicago, w Kolonii można było zadzwonić pod podany numer i posłuchać jego różnych artystycznych idei.

Natomiast od roku 1968 John Giorno realizował projekt *Dial A Poem* w ramach którego można było dzwonić pod podane numery telefonu, a do 15 linii łączyło telefonujące osoby z osobnymi automatycznymi sekretarkami, z których odtwarzano nagrane fragmenty wierszy^x. Automatyczna sekretarka, przewidziana już u progu XX wieku w listach przez Franza Kafkę, stała się poręcznym narzędziem eksperymentalnej literatury ustnej. Wiersze bywały później wydawane na płytach pod szyldem Dial-A-Poem Poets.

Praktyka tego typu przedsięwzięć wystawienniczych była później szczególnie rozwijana w latach 90. przez brytyjską grupę Disembodied Art Gallery. Ich prace – na czele z *Babble* (1993), odtwarzającą odpowiedzi nagrane na automatyczną sekretarkę jako przestrzenną instalację dźwiękową we wnętrzach galerii – stały się klasyką gatunku^{xi}.

Sama wystawa *Art by Telephone* dedykowana była Marcelowi Duchampowi oraz Johnowi Cage'owi, który odmówił uczestnictwa.

(slajd 19, *Variations VII*)

Cage sam wykorzystał sieci telefoniczne przed wszystkim w *Variations VII*, zrealizowanym w roku 1966 przy okazji projektu *9 Evenings: Theatre & Engineering*, łączącym w zamierzeniu środowiska neoawangard – muzycznej, plastycznej, teatralnej, tanecznej – ze światem nauki, techniki oraz inżynierów.

Variations VII, utwór z serii kompozycji stworzonych jako ramy do improwizacji z wykorzystaniem nowych technologii, opierał się na potraktowaniu szeroko rozumianej audiosfery miejsca koncertu jako rodzaju *readymade*. Była to improwizacja, wykorzystująca sygnały

Z dokumentacji wystawy *Art by Telephone* wynika, że towarzyszył jej również koncert duetu Nam June Paik i Charlotte Moorman, podczas którego aparat telefoniczny traktowany był jako rodzaj instrumentu.

ssssssssss

ssssssss

Cały projekt – przez lata budzący szereg kontrowersji wokół relacji między kulturą oraz przemysłem (także tym zbrojeniowym) – opierał się na łączeniu artystów z inżynierami pracującymi w Bell Labs, korporacji sięgającej swymi korzeniami wynalazku telefonii przez Alexandra grahama Bella.

Bell Labs stały się zresztą w latach 60. i 70. ważnym miejscem artystycznych rezydencji dla kompozytorek i kompozytorów oraz muzyków i muzyczek, przyczyniając się waleń do rozwoju eksperymentalnej muzyki elektronicznej.

ssssssssss

konkretne działanie po uzyskaniu połączenia – gwizdanie dźwięku na wysokości wybranej przez uczestniczące osoby. Ruch sygnałów w przestrzeni sieci generował – i to stanowiło podstawową ramę kompozytorskiego wymiaru przedsięwzięcia Neuhaus - kolejne, nawarstwiający się tony^{xiv}.

(slajd 21, *Pressures of Unspeakable*)

Pressures of Unspeakable, zrealizowane zostało w roku 1991 w Australii, we współpracy z Australian Broadcast Corporation.

Instytut Badań Nad Pejzażem Krzykowym

Pressures of Unspeakable, (zrealizowane zostało w roku 1991 w Australii, we współpracy z Australian Broadcast Corporation).

(linia, linia, linia)

(zajęta)

Ideę połączenia telefonii oraz eksperymentalnej radiofonii rozwinął na początku lat 90. w swoistym crowdsourc'e'owanym radio-mockumencie Gregory Whitehead. W tym wypadku radio stało się de facto instytucją promocyjno-archiwalno-galeryjną, aktywnie wspomagającą gromadzenie audialnych materiałów, stanowiących tworzywo przedsięwzięcia Whiteheada.

Pressures of Unspeakable, zrealizowane zostało w roku 1991 w Australii, we współpracy z Australian Broadcast Corporation.

Whitehead wcielił się postacią Doktora Scream, prowadzącego Institute of Screamscape Studies / **Instytut Badań Nad Pejzażem Krzykowym**, który prowadził całodobową linię, tzw. „screamline”, na którą można było zadzwonić, aby sobie pokrzyczeć. Wedle założeń Instytutu, nagrania krzyku byłyby gromadzone oraz analizowane, prowadząc do typologii ludzkiego krzyku oraz swoistej mapy „układu nerwowego” miasta Sydney. Whitehead stworzył parainstytucję, czy może raczej patainsytucję (na wzór patafizyki), która stworzyła cały dyskurs krzykologii stosowanej oraz zachęcała do zostawiania własnych krzyków na automatycznej sekretarce podanej linii telefonicznej. Słuchowisko *Pressures of Unspeakable* miało formę raportu z prowadzonych badań, a po zakończeniu całego projektu powstało archiwum nagrań, określone malowniczo mianem „banku krzyków”.

Telephone Caller: Hello my name is Kevin O'Connor. I live in Goulburn.
Here is my special end-of a-hard-day in Year 6 scream

(KRZYKI NAGRANE SPECJALNIE DO WYKŁADU,
(sugerowany czas – od kilkunastu sekund do

KONIEC 33'30

Dr. Whitehead: Yeah, and at the Institute we're fond of saying that everyone screams but everyone screams alone. Oh, that's, yes. I wish I'd had that in my introduction'. That's a wonderful line....'sounds a bit like an S and M.^{xv}

SZSZSZSZSZ

(Slajd 22, Mediengruppe Bitnik)

ZSZSZSZSZSZSZSZSZSZ

SZSZ

ODTWARZANE Z RÓŻNYCH ŹRÓDEŁ PRZENOŚNYCH)
pół minuty)

KONIEC 33'30

Radio Interviewer: Thank you. Is that all? OK, They're very varied, infinitely varied, screams. Aren't they? (Absolutely) They seem to take on a life of their own. You start off screaming at one point and you'll end up at another.

Pressures of Unspeakable pokazuje w jakiej mierze telefonia może stać się narzędziem sztuki dźwięku, radia lub transmisji (*sound art, radio art, transmission art*), która za sedno swojej refleksji bierze działanie instytucji – już niekoniecznie samych sieci przesyłu, lecz tego, co je spaja i nadaje im ramy. Od tego zaś tylko krok do wykorzystania tych możliwości do KRYTYKI INSTYTUCJI.

Tu być może najlepszy przykład stanowią działania znanej Mediengruppe Bitnik, która w swym przedsięwzięciu *Opera Calling* odwołała się do długiej tradycji mariażu telefonii z teatrem i operą, tzw. teatrofonii z końca XIX wieku^{xvi}. Twórcy Mediengruppe Bitnik odwołali się do niej łącząc dźwięki z mikrofonów zamontowanych w audytorium opery w Zurychu z telefonami do losowo wybranych numerów. Ostatecznie opera w Zurychu zdecydowała się potraktować działania grupy jako działania poszerzające tymczasowo odbiór repertuaru instytucji.

34'30

(slajd 23, pusty)

(Wykonanie *Three Telephone Events* George'a Brechta)

34'30

Pierwszy telefon

Drugi telefon:

Hallo?

Trzeci telefon:

Hallo?

Hallo?

(Podchodzi i wywołuje sprzęgnięcie głośników obu telefonów)

36'00

(Wychodzi, bierze pilot, dzwoni, czyta poniższy tekst do 40'23)

To jest telefon – nowoczesny telefon, może robić to tamto, siamto, owamto. Telefon jest głośnikiem, jest dyktafonem, jest odtwarzaczem, jest radiem, jest komputerem.

36'00

Może więc potencjalnie pełnić w dzisiejszej muzyce więcej funkcji niż kiedykolwiek wcześniej – zarówno z perspektywy wykonawczyń i wykonawców (jest np. dla nas stoperem wykonania tego utworu, mógłby być ekranem, na którym obserwowalibyśmy partyturę), jak i z perspektywy publiczności. Audiowalki przeznaczone do wykonywania w określonych przestrzeniach, prace radioartowe wykorzystujące GPS, postpandemiczne kompozycje z wykorzystaniem komunikatorów internetowych - to wszystko potencjalne pola wykorzystania nowych możliwości nowych telefonów.

Dźwięki współczesnego telefonu mogą być dźwiękami dzwonek, grania na czekanie, budzika, wibracji odpowiedniego trybu, powiadomień lub innych dźwięków wybranych aplikacji, dizajnu dźwiękowego gier komputerowych lub filmów, a także odtwarzanej muzyki. Do tego, w dobie internetu rzeczy, możemy dzięki systemom bluetooth i podobnym słuchać rozmów telefonicznych przez rozmaite słuchawki, lub zestawy głośnikowe – a nawet przez okulary wykorzystujące przewodnictwo kostne.

Pytanie o to czy telefon komórkowy wciąż jest telefonem wcale nie jest aż takie banalne, jak mogłoby się wydawać – to pytanie podobne do tego, czy radiofonia internetowa w dalszym ciągu jest radiofonią.

Od czasu swego wynalezienia telefon nieustannie był wykorzystywany jako medium, lub narzędzie działalności artystycznej – od teatrfonicznych transmisji muzycznych, poprzez różne pokazy i cuda tzw. „kultury atrakcji” przełomu XIX i XX wieku, poprzez potencjalne narzędzie radiowych emancypacji, po instrument muzyki eksperymentalnej.

Neoawangardowe poszerzanie pola sztuk oraz muzyki sprawiło, że od lat 60. do dziś tematem, tworzywem, przedmiotem lub materia soundartowych instalacji, dźwiękowych performansów, lub postfluxusowych działań stały się bodaj wszystkie elementy zmieniającej się kultury telefonii:

od aparatów telefonicznych i słuchawek (choćby *Emergency Phone* Tima Etchellsa^{xvii}) poprzez budki telefoniczne (np. w ostatnich latach *Halo, hala* Moniki Szpener^{xviii}) i automatyczne sekretarki^{xix} (posłuchajcie uroczej składanki *Microcassette From A Greek Answering Machine*^{xx}), a także wybieranie tonowe, aż po współczesny wachlarz możliwości i zastosowań telefonii komórkowej

Telefon pozostaje także dziś ważnym medium multi, trans oraz interdyscyplinarnych działań artystycznych, także dźwiękowych. Preparowane aparaty telefoniczne ze swymi cyferblatami i słuchawkami są dzisiaj instrumentami wykorzystywanymi w muzyce improwizowanej – chociażby przez Laure Boer^{xxi} – a także jako tworzywo instalacji artystycznych → jak choćby w przypadku pracy Joany Vasconcellos, *Call center*, gdzie 168 aparatów telefonicznych tworzy kształt pistoletu Beretta. Praca zyskała zresztą także warstwę dźwiękową, zakomponowaną przez Jonasa Rune, który zaaranżował 336 dzwonków rzeźby (po dwa na telefon) w kompozycję *Call center: an electroacoustic symphony for 168 telephones*^{xxii}.

Telefonia jest dzisiaj najczęściej medium sztuki zaangażowanej społecznie – osobiste historie i rozmowy stają się punktem wyjścia dla szerszego dialogu, lub oddania głosu grupom niedoreprezentowanym. Nicola Anthony w *We Are All Connected* zebrała historie migrantów, zaś Joe Sweeney w projekcie *+44 Leave a Message for Europe* kreował przestrzeń rozmowy o Brexicie^{xxiii}.

Z kolei Phil Collins – artysta przede wszystkim wizualny, niezwiązany bynajmniej z grupą Genesis – w roku 2013 w schronisku dla bezdomnych w Kolonii zainstalował budkę telefoniczną wraz z darmową linią do rozmów zarówno krajowych, jak i międzynarodowych. Jedynym warunkiem jej użytkowania była zgoda na nagranie wszystkich rozmów oraz późniejsze wykorzystanie, po anonimizacji, jako tworzywa projektu artystycznego *My Heart's In My Hand, And My Hand Is Pierced, And My Hand's In The Bag, And The Bag Is Shut, And My Heart Is Caught*^{xxiv}. Collins przesłał wybrane nagrania wybranym artystkom i artystom, które i którzy wychodząc od tych nagrań stworzyły i stworzyli nowe piosenki, wydane później na wspólnym albumie.

Równolegle telefon – we wszystkich swoich formach i zastosowaniach – pozostaje jednak także narzędziem soundartowo-soundstudiesowej, postkonceptualnej refleksji nad medium oraz technologiami audialnymi oraz praktykami i sposobami słuchania. Być może najlepiej widać i słyhać to w praktyce Australijskiego kolektywu Metaphonica, którego trzon tworzą Cat Hope oraz Rob Muir^{xxv}. Metaphonica operują przede wszystkim właśnie telefonami komórkowymi, stosując praktykę ars-as-research jako narzędzie meta-refleksji nad współczesną kulturą audialną.

Co znamienne, w pracach Metaphonici sedno użycia telefonów, cała ich artystyczna ontologia, nie sprowadza się do rozmów telefonicznych – to raczej rodzaje odtwarzaczy i głośników, które posiadają dodatkowe możliwości, interesujące z perspektywy eksperymentalnej sztuki dźwiękowej.

40'23 - ROZŁĄCZA ROZMOWĘ,

40'27 - PUSZCZA OSTATNIE NAGRANIE

(wychodzi, nagranie leci)

(slajd 24, Aura Satz)

Różne wątki poruszone w ciągu ostatnich 40 minut zbiegają się najlepiej w dwóch instalacjach dźwiękowych artystki Aury Satz. Satz, to jedna z najciekawszych postaci sztuki współczesnej, artystka transmedialna, która od lat porusza w swoich pracach – na czele z eksperymentalnymi filmami wątki z zakresu sound studies, teoretyzująca regularnie dźwięk w kontekście przemian technologicznych, kulturowych oraz społecznych XXI wieku.

W dwóch powstałych równolegle projektach, *Dial Tone Operator* oraz *Dial Tone Drone* Satz zagłębia się w historię telefonii jako środowiska kulturowych praktyk audialnych oraz narzędzia eksperymentalnej twórczości muzycznej. *Dial Tone Operator* (2014) posiada heterogeniczny, quasisłuchowiskowy charakter^{xxvi}. Zbudowane zostało z nagrań z kolekcji Evana Doorbella, a także międzywojennych filmów dokumentalnych oraz instruktażowych, związanych z umasowieniem wybierania impulsowego. Kolejną warstwę kompozycji stanowią partie wokalne Elaine Mitchener oraz Jennifer Walshe, które interpretują różne spośród wykorzystanych dźwiękowych archiwaliów. Mitchener i Walshe wykonywały niekiedy na żywo improwizowane wersje kompozycji, pokazując jak silnie brzmienia i praktyki kultury audialnej wiązały się, a nawet dalej wiążą z poszukiwaniami i praktykami muzyki eksperymentalnej, w tym improwizowanej.

Z kolei *Dial Tone Drone* oparte zostało na rozmowach Satz z Pauline Oliveros oraz Laurie Spiegel. Telefoniczny dźwięk tonowego wybierania staje się punktem wyjścia do rozmowy na temat idei, konceptualnego wymiaru oraz muzycznej dynamiki dronów. Kompozycje Oliveros oraz Spiegel stanowią tło dla obu rozmów^{xxvii}.

Oliveros wielokrotnie wykorzystywała w swojej praktyce wykonawczej telefon jako instrument, z kolei Spiegel należała do w latach 70. do artystek-rezydentek Bell Labs. *Dial Tone Drone* stanowiło zresztą część całej rozłożonej w czasie wystawy *Telephone* (z udziałem również Holly Pester, Dana Scotta i Lawrence'a Abu Hamdana), w której galeryjny white cube zamieniony został na wnętrze przy pierwszej (1924) z emblematycznych, brytyjskich czerwonych, drewnianych budek telefonicznych (tzw. K2) przy Picadilly.

Obie prace Satz wyrastają z fascynacji artystki figurą operatorki centrali telefonicznej, w której dostrzegła antenatkę współczesnej muzyczki – niestrudzenie przełączającej kable przysłowiowych syntezatorów modularnych podczas koncertów muzyki elektronicznej.

45'00

45'00

The

End

- i Publikowane partytury z kręgu Fluxusu pochodzą ze zbioru *The Fluxus Performance Workbook*, red. Ken Friedman, Owen Smith, Lauren Sawchyn, Performance Research E-Publications, b. m., 2002.
- ii Georges Perec, *Przybliżenia czego?*, w: tenże, *Urodziłem się. Eseje*, przeł. Jacek Olczyk, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2012, s. 108.
- iii Zob. całą fascynującą stronę internetową Lunetty, <https://moosack.net/>, dostęp tu i dalej 25.08.2023.
- iv Zob. <http://www.jpallas.com/phone/phoneyvent.html>.
- v Szerzej na temat interpretacji Almodovara np. w Antoni Michnik, „Ludzki głos” *Pedro Almodóvara: ćwiczenia z konwersacji*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/ludzki-glos-pedro-almodovara-cwiczenia-z-konwersacji/>.
- vi Zob. całe ogromne archiwum Evana Doorbella, <https://www.evan-doorbell.com/>; <https://www.youtube.com/@evandoorbell4278>.
- vii Zob. Adam Suprynowicz, *Ludzki wielogłos*, „Dwutygodnik.com”, Nr. 184, 2016, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6547-ludzki-wieloglos.html>.
- viii Zob. Adrian Curtin, *Avant-Garde Theatre Sound. Staging Sonic Modernity*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2014, s. 96-97.
- ix Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=FltA0I5MZRk>.
- x Zob. np. <https://www.giornofoundation.org/dial-a-poem>; <https://www.sfmoma.org/read/john-giornos-dial-a-poem-still-brings-poetry-to-the-masses/>.
- xi Zob. udostępnione części archiwum, <https://soundcloud.com/disembodied-art-gallery>; <https://disembodiedart.tumblr.com/post/128773221065>.
- xii Szerzej na temat *Variations VII* i całego *9 Evenings* np. Antoni Michnik, *Między archeologią mediów oraz utopiami sztuki – w 50 rocznicę „9 Evenings: Theatre and Engineering”*, <https://glissando.pl/aktualnosci/miedzy-archeologia-mediow-oraz-utopiami-sztuki-w-50-rocznicze-9-evenings-theatre-and-engineering/>.
- xiii Zob. Max Neuhaus, *The broadcast Works: Public Supply*, <https://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/neuhaus2a-e.html>.
- xiv Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=V6zM8IHvSDg>.
- xv Cytaty za <https://gregorywhitehead.files.wordpress.com/2012/10/potuscript.pdf>.
- xvi Zob. <https://www.bitnik.org/o/>.
- xvii Zob. <https://timetchells.com/projects/emergency-phone/>.
- xviii Zob. <https://www.gdynia.pl/co-nowego,2774/halo-hala-wyberz-numer-i-wysluchaj-historii,561440>.
- xix Np. prezentowane wspólnie na wystawach archiwum nagrań z automatycznej sekretarki Charlotte Moormann.
- xx <https://mridge.bandcamp.com/album/microcassette-from-a-greek-answering-machine>.
- xxi Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=KN6QIQ5Uayo>.
- xxii Zob. https://www.joanavasconcelos.com/video_en.aspx?oid=2864; https://www.jonasruna.com/call_center/?lang=en.
- xxiii Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=mYaE0duqUVQ>; <https://www.leaveamessage4europe.com/>; <https://www.cobgallery.com/news/92/>.
- xxiv Zob. <https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=4195&menu=4>.
- xxv Cat Hope, *Sound Art / Mobile Art*, w: *Sound Scripts – Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival*, ECU Press, Perth 2009, s. 41-47, https://www.academia.edu/8210988/Sound_Art_Mobile_Art.
- xxvi Fragmentu kompozycji można posłuchać tutaj <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/11/playlist-experimental-africa-express-colin-webster-rutger-zuydervelt-laurie-spiegel-etc>.
- xxvii Fragment warstwy dźwiękowej, https://www.thewire.co.uk/audio/tracks/listen_dial-tone-drone-with-pauline-oliveros_laurie-spiegel_aura-satz.