

Miejski *soundscape* z wodą w roli głównej

Ewa Rewers 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
ewarew@amu.edu.pl

Przyjęto 27 września 2020; zaakceptowano 30 września 2020; opublikowano 28 grudnia 2020.

Abstrakt

Koncepcja miejskiej akupunktury jako podstawowy component planowania urbanistycznego nie jest niczym nowym. Od dawna doceniano umiejętnie zaprojektowaną architekturę auralną ze względu na jej wartości społeczne, wspólnotowe i estetyczne. Skupiając się na architekturze auralnej, miasta są zdolne do dostarczania oryginalnych i skutecznych projektów tworzonych w perspektywie terapeutyczno-progresywnej. Auralne prace architektów i artystów odnoszą się do sensorów ludzkich i nie-ludzkich podmiotów. Rozszerzają doświadczenie dźwięku w przestrzeni. Omawianie architektury auralnej w dobie urbanocenu wymaga rozwinięcia wszechstronnej wyobraźni, zarówno wizualnej, jak dźwiękowej. Akceptując koncepcję „kultury natury” projektanci rozwijają kultury sensoryczne (na przykład kultury hydro-dźwiękowe) i poszukują kulturowo-naturalnych źródeł dźwięków. W najnowszych projektach testują hydro-dźwięki (dźwięki wydawane przez wodę) zwłaszcza w pejzażach dźwiękowych charakteryzujących się wysokim i niskim natężeniem hałasu. Inną kwestią są środowiskowo odpowiedzialne sposoby zajmowanie się hydro-dźwiękami w najlepszych praktykach architektonicznych i artystycznych, które kontrolują, inicjują i poprawiają ekologiczne zdrowie określonych miejsc w mieście. W artykule proponuję kulturową analizę miejskich strategii projektowania hydro-dźwięków, zastosowanych w 21. wieku w kilku innowacyjnych projektach zrealizowanych przez planistów przestrzeni, architektów, rzeźbiarzy, muzyków i akustyków. Rezultaty tych działań wprowadzają precedensowe propozycje artystycznych i terapeutycznych strategii projektowych wykorzystujących jeziora, rzeki, wodę deszczową, fontanny i wodospady.

Słowa kluczowe: kulturanatura, hydro-dźwięki, architektura do słuchania, perspektywa terapeutyczno-progresywna, sensorium, miejska akupunktura



Fot. 1. Kathleen Vance (2015) Podróżujący krajobraz, skórzana walizka średniej wielkości: „Poszukiwacz słońca”, fot. E. Rewers

1. Wprowadzenie

W centrum instalacji Kathleen Vance znajduje się miniaturowy wodospad. Spływająca z sztucznej „skały” woda szumi, delikatnie przyciągając uwagę oglądających wystawę. Wnętrze galerii, tworzące środowisko tej instalacji, opanowały obrazy. Dźwięk wody, aczkolwiek dyskretny, stanowi dla nich konkurencję, ponieważ wprowadza unikalny mikroklimat i oglądających zatrzymuje na dłużej przy ambiwalentnej „sztucznej naturze”. „Walizkowy”, przenośny krajobraz „naturalny” można mieć zawsze przy sobie: w podróży, w mieście, w pracy, w domu, zdaje się mówić artystka. To nostalgiczna pamiątka po krajobrazach, które znikają z naszego życia, rodzaj zaszuszonego kaczęca w zielniku, który jest archiwum natury i pamiątkiem człowieka jednocześnie. Ta nostalgiczna, sentymentalna „kulturanatura” w wersji zindywidualizowanej ma od dawna swoje odpowiedniki w projektowaniu instalacji wodnych w przestrzeniach publicznych (na przykład fontanny, sztuczne wodospady), przekształcających te fragmenty miast nie tyle w archiwa krajobrazowe i pamiątki podróżnicze, ile w nowe środowiska wodno-dźwiękowe. Zmasowane zapotrzebowanie na miejską „kulturanaturę” pojawia się w przestrzeniach metropolitalnych charakterystycznych dla współczesnej fazy urbanocenu, który, podobnie jak *urbanocene* w koncepcji Goeffreya Westa (2017, s. 209-247), stanowi efekt połączenia geologicznej koncepcji antropocenu z *urban age thesis* i koncepcją planetarnej urbanizacji rozwijaną na gruncie studiów miejskich w XXI w. Występować też

może w różnych wersjach, z których dwie: romantyczno-nostalgiczną i terapeutyczno-progresywną eksploruje się we współczesnych badaniach nad zmianami, zachodzącymi na Ziemi. Pierwsza z nich koncentruje się na dążeniu do przywrócenia nienaruszonego interwencjami człowieka stanu natury i jest zdecydowanie antymiejska, druga stara się poszukiwać wyjścia w nadaniu nowego kierunku urbanoceniowi i jest skoncentrowana na konstruowaniu „natury-kultury” (socjonatury) miejskiej. W tym miejscu chciałabym zatem wyraźnie powiedzieć, że perspektywa przyjęta w tym artykule ma charakter terapeutyczno-progresywny i wyraża się w ideach i praktykach zasadniczo różnych od reprezentowanych przez wspomnianą instalację. Warto to podkreślić, ponieważ we współczesnych badaniach środowisk dźwiękowych, przede wszystkim na gruncie ekologii akustycznej, najbardziej popularne są studia nad tworzeniem reprezentacji dźwiękowych ginących środowisk, ustalaniem relacji dźwięków z określonymi środowiskami oraz przywróceniem ich biofilmowego charakteru.

2. Między geo- i antropofonią

Zainteresowanie uprzestrzennieniem dźwięku wywołuje wiele komentarzy, związanych z dominacją przestrzenności nad czasem, tak charakterystyczną dla opisywanego już wielokrotnie, także w moich publikacjach (Rewers, 2014), zwrotu przestrzennego w humanistyce i naukach społecznych końca XX w. Nic zaskakującego zatem w tym, że coraz staranniej analizuje się przestrzeń miejską jako jedną z potencjalnych przestrzeni eksperymentów dźwiękowych, zarówno tych, które powstają niejako poza intencją „twórców” lub „odbiorców”, jak takich, które zostały starannie przygotowane przez interdyscyplinarne i multimedialne zespoły badaczy i artystów. Opisy i rejestracje dźwiękowej miejskości towarzyszyły w sztuce, literaturze, muzyce, fotografii rozrastaniu się nowoczesnych miast opisywanych jako zespolone nisze ekologiczne (szkoła chicagowska). Architektura, rzeźba, sztuka instalacji, sztuka miasta w każdej odsłonie towarzyszą miastom (Schaffer, 1994, s. 18-21), przede wszystkim wielkim metropoliom XXI w., w ich drodze ku na nowo pojmowanej miejskości, dla której postulat zrównoważonego rozwoju to już stanowczo zbyt zachowawczo i zbyt niedokładnie skonstruowany kierunkowskaz. Jednym ze sposobów przejawiania się nowych tendencji, nie tylko w studiach miejskich, staje się uważne słuchanie miast i przestrzeni zurbanizowanych. Urbanocen bowiem, nie tylko antropocen, co opisała Renata Tańczuk (2018, s. 71), jest słyszany, a bywa również i słuchany, w znaczeniu, jakie nadaje się tym terminom w Polsce.

Doskonalenie aparatury i metod akustycznych w XX i XXI w. sprzyjało prowadzeniu równoległych badań nad akustyką różnych przestrzeni miejskich (z naciskiem położonym na zanieczyszczenie dźwiękowe miejskiego środowiska (Rehan, 2016, s. 338), które stać może u podstaw regulacji prawnych, dotyczących polityki miejskiej, zmierzającej do ochrony akustycznej szczególnie narażonych na hałas historycznych centrów miast. Powietrze i dźwięk wydobyły się spod natłoku dominujących obrazów i jako niechciane, zanieczyszczone bodźce zwróciły uwagę na polisensoryczność miejskiego doświadczenia. Ekologii akustycznej towarzyszyła eko-kulturowa rejestracja dźwiękowego dziedzictwa miast, która prowadziła do powstawania nowego typu archiwów, takich jak na przykład założone w 2008 r. meksykańskie National Sound Archive, dla których ekspozycji nauki społeczne przygotowywały wspomagające narracje historyczne i biograficzne, a sztuki wizualne – rejestracje towarzyszących

dźwiękom obrazów. Jedną z najczęściej podnoszonych w tym obszarze kwestii jest rekonstrukcja i popularyzacja dźwiękowej tożsamości przestrzeni miejskich, wspomagana przez turystykę kulturową. Włączenie się do badań nad dźwiękowymi środowiskami miejskimi geografów i antropologów wzmocniło kulturowe charakterystyki dźwiękowej miejskości, zachęcając z jednej strony, do tworzenia dźwiękowych map świata i miast (np. Losiak, Tańczuk, 2014), z drugiej natomiast – skłoniło do posłużenia się pejzażami dźwiękowymi jako środkami miejskiego *brandscape*'u. Otworzyło również, jak geofonia, nowe perspektywy w badaniach nad dźwiękami natury (na przykład płynąca woda, przesuwane lodowce). Pytanie, zadane przez Jamesa Clifforda: „But what of the ethnographic ear?” (Clifford, 1986, s. 12), współbrzmiało z pracami kanadyjskich antropologów, analizujących kulturowe wymiary ludzkiego *sensorium*. W swych pracach nierzadko odwracali i kwestionowali, odziedziczoną po Arystotelesie, hierarchię zmysłów (Hoves, 2003), przyjmując postawę antyokulocentryczną.

Architekci, świadomi od tysiącleci akustycznych możliwości architektury i układów urbanistycznych, włączyli do swoich dociekań i projektów architekturę akustyczną (na przykład sale koncertowe, sale wykładowe, ekrany akustyczne, tunele, pasaże) oraz architekturę auralną (na przykład „szklaną architekturę”, średniowieczne katedry, urbanistyczne struktury przestrzeni sakralnych). Podział ten opiera się na trudnej do wyrażenia w języku polskim odmienności *hearing* i *listening*, w przybliżeniu oddawaną w tłumaczeniu przez odróżnienie słyszenia od słuchania. W pierwszym wypadku, akcent kładzie się na biologiczną zdolność do odbierania dźwięków wychwytywanych przez *sensorium*, jakim jest, między innymi, ludzki organizm. Właściwość tę człowiek dzieli ze swoim środowiskiem przyrodniczym, co może być przedmiotem badań antropologii biologicznej, biofonii i soma-estetyki. W drugim wypadku natomiast, ma się na myśli słuchanie ze zrozumieniem, którym zajmuje się, między innymi, antropologia kulturowa i muzykologia. Ich przedmiotem stają się wówczas najczęściej auralne pejzaże, z których, jak ze społecznych sąsiedztw, powstają miejskie środowiska dźwiękowe. Berni Krause proponował natomiast, w ramach podejścia bioakustycznego, odróżnianie nisz akustycznych (Krause 2012), co może prowadzić do ciągu skojarzeń, wywołanych nanoszeniem określenia „nisza” na zjawiska społeczne (nisze społeczne w mieście), kulturowe (nisze kultury popularnej) itd.

Z przyjętego tu punktu widzenia współczesna architektura miejska oraz przestrzenie urbanistyczne mogą stać się interesującym problemem terapeutyczno-projektowo dźwiękowym, wyłaniającym się zarówno z opisu przestrzeni do słuchania (*aural*), jak przestrzeni akustycznych (*acoustic*). Odbywa się to w dwojaki sposób: 1) poprzez aktywizację przy pomocy dźwięku zastanych przestrzeni urbanistycznych i architektonicznych (na przykład instalacje dźwiękowe *site specific*); 2) poprzez zastosowanie podejścia „dźwiękotwórczego” w planowaniu urbanistycznym i projektowaniu architektonicznym (na przykład akustyka środowiskowa). Obie strategie możemy spotkać w projektach rewitalizacyjnych, zmierzających do głębokiego podnoszenia jakości środowisk miejskich. Obie jako jeden z celów mogą, lecz nie muszą, przyjąć propagowane przez biofilny urbanizm (Beatley, 2011), wzbogacanie środowiska miejskiego i ochronę dźwiękowej różnorodności przez wprowadzenie do nich dźwięków naturalnych (Beatley, 2013). Innym celem jest na przykład wyciszenie otoczenia przez ograniczenie ruchu ulicznego. Przede wszystkim jednak, podejście akustyczne koncentruje się na ilościowych problemach, związanych z obniżeniem natężenia dźwięku.

Wszystkie powyższe uwagi wiążą się z użyciem czasownika *hearing*, czyli przyjęciem perspektywy akustycznej. Perspektywa, w której umieszczone zostaną dalsze uwagi, dotyczące zdarzeń dźwiękowych w przestrzeni miejskiej, koncentruje się na *hearing*, nierozzerwalnie połączonym z *listening* i pozwala postrzegać miejskie środowisko dźwiękowe jako zjawisko „natury kultury”. Jego opis przyjmuje zatem nie tylko postać analiz jakościowych dźwiękowych zdarzeń i środowisk wokół nich powstających (aczkolwiek nie wyklucza triangulacji stosowanych metodologii), lecz także konkretnych praktyk projektowych. W mniejszym stopniu interesuje mnie związek hydro-dźwięków ze środowiskiem miejskim, w większym natomiast tworzenie przy pomocy geo-dźwięków (wody) „dźwiękowych fikcji” (Tańczuk, 2018, s. 75), pełniących rolę nowych narracji uzdrowieńczych urbanocenu. Wykorzystując wprowadzoną przez Berniego Krause (2016) typologię, w której wyróżnia: 1) geofonię (dźwięki natury nieożywionej; 2) biofonię (dźwięki wydawane przez gatunki przyrody ożywionej; 3) antropofonię (dźwięki generowane przez ludzi), chcę zająć się wyłącznie przykładami zjawisk, zachodzących na pograniczu geofonii oraz antropofonii.

W odróżnieniu od Krausego, podkreślam znaczenie perspektywy synchronicznej, pozostawiając na uboczu ewolucyjną. Dodajmy, że Krause, dźwięki wytwarzane przez ludzi, podzielił dalej na dwa typy: 1) kontrolowane (muzyka, język, teatr); 2) niekontrolowane (hałas, technofonia) (Krause, 2016). Hydro-zdarzenia dźwiękowe, czyli zdarzenia dźwiękowe, wywołane przez poruszającą się wodę, zachodzące „tu” i „teraz” i wchodzące w skład nowej „dźwiękowej fikcji” urbanocenu, które będę analizowała, są czymś więcej, niż egzemplifikacjami geofonii. Reprezentują przykłady mieszane, z pogranicza antro- i geo-fonii, mają bowiem charakter zdarzeń nie w pełni kontrolowalnych i nie w pełni geofonicznych. Z tego właśnie punktu widzenia, w mikroskali, reprezentują idee późnego urbanocenu, za którego dolną granicę uważam skok jakościowy w świadomości ekologicznej, charakterystyczny dla przełomu XX i XXI w.

Możliwość odróżnienia przestrzeni akustycznych od przestrzeni auralnych (Schafer, 1994, s. 115), podobnie jak różnic między architekturą auralną (architekturą do słuchania) oraz architekturą akustyczną, opieram przede wszystkim na przesłankach, wyłożonych przez Barry’ego Blessera i Lindę-Ruth Salter w ich wielokrotnie komentowanej książce *Spaces speak, are you listening?* (Blessner, Salter, 2009, s. 5). Zwracali w niej uwagę na to, że urbanistyka auralna istniała na długo przed tym, nim pojawiła się jej nazwa. Jako przykłady przytaczali efekty dźwiękowe w miastach, związane z ich położeniem geograficznym, topograficznym oraz niekoordynowanym przez nikogo położeniem ulic i budynków. Historię miast można zapewne napisać, wychodząc od tezy o postępującym antropocentryzmie w decyzjach i praktykach miejskich, wyrażającym się w narastającym „przykrywaniu” geo- i bio-dźwięków przez techno-dźwięki, będące wytworem człowieka i jemu służące (na przykład zegary z kurantami na wieżach miejskich). Zakładam również, że miasta są w niepowtarzalny sposób mieszanymi przestrzeniami, łączącymi to, co akustyczne z tym, co auralne. W dalszym ciągu zajmowała się będę jednak wyłącznie środowiskiem dźwiękowym, które określone zostało wcześniej jako architektura/urbanistyka/pejzaż do słuchania. Nie wpisuję go w nostalgiczne koncepcje powrotu do utraconych, pierwotnych dźwięków natury, jakkolwiek będzie ona rozumiana. Interesują mnie natomiast próby zawarcia paktu między geo-i antropofonią w uzdrowieńczych strategiach nowej miejskości. Podejmuje się je bowiem niejako na przekór uznanej za efemeryczną, drugoplanową rolę dźwięku.

3. Architektura do słuchania

Powstawanie takiego środowiska wielokrotnie już było przedmiotem eksperymentów artystycznych i architektonicznych. Jednym z nich, bardzo prostym w istocie, lecz zaskakującym pierwszych uczestników i użytkowników była instalacja Davida Byrne'a, zatytułowana „Playing the Building’ at Aria”, pokazana po raz pierwszy w Sztokholmie w 2005. Wydarzenie powtórzono następnie w Nowym Jorku, Minneapolis i Londynie w odmiennych warunkach architektonicznych, co sprawiło, że tytułowa „Aria”, czyli budynek, w którym Byrne zainstalował organy piszczałkowe (*pipe organs*), nie miała żadnego inwariantu. Instalacja składała się ze starych organów, na których mogli grać widzowie, lecz odbywały się też koncerty, w których poszczególne sekcje klawiszy podłączone zostały do różnych elementów struktury architektonicznej budynku, które odgrywały rolę piszczałek (rury wodociągowe, na przykład przypominały sekcję fletów w orkiestrze). Ten rodzaj zespolenia w architektoniczno-instrumentalną strukturę wywołał dwa efekty: po pierwsze, zastane budynki przekształcono w „budynki do słuchania”, po drugie, jak podkreślał to Byrne, właściwym „grającym artystą” był budynek, nie wykonawca. Powstała w ten sposób egalitarna architektura do grania/słuchania, którą uruchomić mógł każdy (widzowie byli do grania zachęceni), zarówno wyszkoleni muzycy, jak małe dzieci. Elementy budowlane nie wydawały oczywiście określonych dźwięków, lecz wprawiane były w wibracje przez klawisze instrumentu. Wibrując, cały budynek stwarzał niepowtarzalne materialno-auratyczne środowisko. Uwagę zwracała społeczna strona tego eksperymentu, a właściwie nieograniczonego performansu dźwiękowego, który w wywiadzie dla *Wire* Byrne nazwał „demokracją dźwiękową” wprowadzająca to, co Barry Blesser określił później jako połączenie sztuki z inżynierią społeczną (Blesser, Salter, 2009, s. 5), a co – jako fragment manifestu – powracało w architekturze oraz urbanistyce i najpełniej zostało dotychczas wypowiedziane i zrealizowane przez XX-wieczny modernizm. W tego rodzaju praktykach artystycznych zdarzenia dźwiękowe, za które uważam poszczególne, demokratyczne wykonania, mają jeszcze charakter wyłącznie antropofoniczny, aczkolwiek zwracają uwagę na projektowanie miejskich środowisk dźwiękowych.

Problem architektury auralnej inaczej jeszcze rozwiązali, w trakcie prowadzonego przez siebie w Helsinkach warsztatu, pt., *The Rhizomatic City: Aural Strategies and Urban Acupuncture*, Marco Casagrande i Josué Moreno. Zamiast instrumentu mechanicznego użyli bowiem muzyki elektronicznej, wzmacniając jednocześnie efekt przez ułożenie swojej instalacji w szczególnie interesującej dźwiękowo architekturze, zbudowanej z paneli szklanych. Założyli, że architekturę auralną można ujmować jako odpowiednik architektury wizualnej, rozwijając w ten sposób opozycję: słyszenie – widzenie. Wcześniej już, formułując w swojej estetyce postulaty dla sztuki nowej ery – krytycznej i egalitarnej – Jacques Rancière obserwował proces „detronizacji dominacji tego, co widzialne, nad tym, co słyszalne, muzyki nad hałasem, produkcji nad konsumpcją itd.” (Rancière, 2002, s. 19). Gdyby przyjąć jego perspektywę, można by powiedzieć, że środowisko dźwiękowe wytwarzane i adresowane jest przez urbanistów, architektów, muzyków i rzeźbiarzy do audio-przestrzennego *sensorium*, którym w przestrzeni miejskiej dysponują zarówno ludzie, jak zamieszkujące miasto inne organizmy żywe. A ponieważ one same są także źródłem dźwięków, granica między *sensorium* i bodźcem dźwiękowym przekształca się w niemający końca proces przenikających się emisji i transmisji.

„Ludzkie *sensorium* zawsze było mediatyzowane (Pozbawione „medium” powietrze czy woda są niesłyszalne dla ucha antropoida)” (Jones, 2006, s. 5). Współcześnie uwagę zwraca przede wszystkim narastające pragnienie skomplikowanych doznań dźwiękowych, dostępnych w każdych warunkach, które skierowane jest ku coraz doskonalszym, mobilnym technologiom. Miasto odgrywa tu szczególną rolę jako medium technologicznych pejzaży dźwiękowych i jako przestrzeń dla mobilnych technologii (*iPod culture*) analizowanych w kontekście miejskich estetyk przez Michaela Bulla (2007). Architektura tylko w swoich eksperymentalnych nurtach ma charakter mobilny. Zwykle zakotwiczona w miejskim krajobrazie, jest zdolna wytwarzać środowisko dźwiękowe, wykorzystujące raczej interwały czasowe niż przestrzenne. Przestrzenność dźwiękowego środowiska miejskiego ma zatem pewne ograniczenia – lokuje dźwięk wewnątrz czegoś lub – jak pisał Juhani Pallasmaa – wywołuje coś z dźwięku: „każdy, kogo urzekł dźwięk wody kapiącej w mrokach ruin, może potwierdzić wyjątkową zdolność ucha do wykrojenia kształtów w ciemnej pustce” (Pallasmaa, 2012, s. 62).

Jedni, jak Michel Serres, opisują efekty tego procesu raczej w kategoriach pasożytującego na komunikacji szumu i hałasu (Serres, 2017), inni, jak wspomniany Rancière, powołujący się na Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, dostrzegają w nim cechy kosmicznego spektaklu, „kosmicznej maszyny reprodukcji” (Rancière, 2002, s. 29). Uporczywe powracanie teoretyków i twórców architektury i urbanistyki auralnej do transcendowania przez nie wymiaru budynku czy miasta i włączanie ich w wymiar kosmiczny spotyka się tu z estetyką i filozofią, odnoszącymi się zasadniczo do innych problemów. „Okalające działanie dźwięku [...] wpływa na ludzki odbiór kosmosu” (Ong, 2011, s. 124) twierdził Walter J. Ong, wspomagając tym samym argument na rzecz sferycznego myślenia o dźwiękowej naturze miasta, które wypełnia tylko jeden z pierścieni dźwiękowego uniwersum, lecz jednocześnie stanowi niezwykle przejście pomiędzy jednostkowym i kosmicznym jego wymiarem. Usytuowanie wnętrza/zewnątrz wobec dźwięku staje się zatem terenem niespójnych prób problematyzacji przestrzenności środowisk dźwiękowych.

Architektura auralna podchwytuje te różnice i przekształca je w aspiracje, a także rozwija się wokół symbiotycznych ujęć tego, co przestrzenne, widzialne i słyszalne, upierając się jednocześnie przy tym, że rezultaty tej symbiozy wymagają aktywnego słuchania i przynoszą efekt estetyczny, dzięki ramom zbudowanym z symboli, pojęć i języka danej kultury. Z antropologicznego punktu widzenia zjawiska auralne mają nie tylko wymiar kosmiczny, lecz także bardzo ciekawą historię. Rozpisane zostały na różne kultury, produkujące różne koncepcje przestrzenności ludzkiego uniwersum. W literaturze przedmiotu nie brakuje przykładów takich analiz (na przykład studia dotyczące czterech żywiołów w kulturach europejskich i azjatyckich). W badaniach współczesnej architektury i urbanistyki do słuchania na pierwszy plan wysuwa się jednak nie metafizyczne czy antropologiczne, lecz społeczno-artystyczne kryteria, pozwalające mówić o różnych kulturach dźwiękowych, wytwarzających odmienne środowiska dźwiękowe. Z przyjętego przeze mnie punktu widzenia one też wychodzą na pierwszy plan, ponieważ miejskie środowisko dźwiękowe postrzegam przede wszystkim jako rezultat współpracy sztuki architektury i planowania społecznego audytorium. Podział na mobilne i statyczne środowiska dźwiękowe znajdziemy w pracach Bulla, podział na mechaniczne i elektroniczne środowiska dźwiękowe opisali dokładnie Otso Lähdeoja i Josué Moreno (2017) w komentarzu do własnego eksperymentu.

Inne jeszcze konsekwencje i podziały wprowadzono w ekologii akustycznej, w której także można mówić o stosunku jednostek i społeczności do ich środowisk dźwiękowych opartym na wartościach uprzywilejowanych lub/i pasożytniczych. Ten sam dźwięk, umieszczony w odmiennym środowisku, raz może zostać uznany za pożądany, innym razem za zakłócenie. Nawiązując do hydro-kultur, można posłużyć się przykładem Jeana-François Augoyarda, opisującego fontanny w przestrzeni miejskiej, będące jednym z najczęściej opisywanych przykładów geo-antropofonii. Z jednej strony, pisze Augoyard (2005, s.68), fontanna tworzy maskę dźwiękową (analogiczną do maski wizualnej), która zasłania dźwięki niepożądane, szумы i warkot typowe w doświadczeniu miejskiej przestrzeni. „Maska – dodaje Augoyard – ukrywa coś lub prowadzi do uwierzenia w coś innego; czasem ukrywa, by tym lepiej odkryć” (2005, s. 71). Z drugiej strony wszakże, w cichym zakątku miasta monotony szum fontanny może zostać potraktowany jako źródło nieprzyjemnych zakłóceń dźwiękowych, pasożytniczych na ciszy, stanowiącej główną wartość dla mieszkańców tego fragmentu miasta. Współautor *Sonic Experience* różnicę tę wywodził z odmienności doświadczenia dźwięku w tranzycie od doświadczenia stałej jego obecności. Odróżniał zatem również dwie miejskie kultury dźwiękowe – kulturę mobilności oraz kulturę zakotwiczoną w miejscu.

Z punktu widzenia psychologii i fizjologii percepcji uzasadnienie to może rodzić wiele wątpliwości, zwłaszcza wtedy, gdy zajmujemy się urbanistyką auralną, w odróżnieniu od podejścia akustycznego, reprezentowanego w *Sonic Experience*. Wiele miejskich fontann lokuje się w parkach, na izolowanych skwerach, na wewnętrznych placach i dziedzińcach położonych między budynkami oraz w samych budynkach. Występują tam nie w roli masek dźwiękowych (nie „przykrywają” naturalnych dźwięków przyrody oraz ludzkich głosów) i nie są postrzegane jako zakłócenia dźwiękowe. Przeciwnie, spełniają niezwykle ważną rolę w strategiach uzdrowieńczych, projektowanych dla przestrzeni urbanistycznych od dawna, w różnych kulturach i różnych klimatach, chociaż niewątpliwie najlepsze przykłady odnajdujemy w krajach o gorącym lub łagodnym klimacie. Dźwięki wody, której ruch wymuszają konstrukcje fontanny, interferują bowiem z kulturowym imaginariem, dotyczącym życia, zdrowia, odpoczynku. Jak pisał Juhani Pallasmaa w *Oczach skóry* (s. 60): „Zmysł wzroku implikuje zewnątrz, podczas gdy za pomocą dźwięku tworzy się poczucie bycia wewnątrz”. Dodajmy, że to wewnątrz postrzega się jako bezpieczne, oswojone, czasem intymne.

Warto zwrócić uwagę również na – dośrodkowy w sensie społecznym – mechanizm oddziaływania dźwięków wydawanych przez wodę spływającą z każdej fontanny: instynktowne gromadzenie się w pobliżu źródła wody jest przecież jednym z najstarszych i najpowszechniejszych mechanizmów społecznych, stojących również u źródeł miejskości, w jej współczesnym i historycznym znaczeniu. Falistą linię wody uznaje się za jeden z najstarszych i najszerzej rozpowszechnionych motywów zdobniczych oraz fragmentów piktogramów. Materialna obecność wody, jako konfiguracji dźwięków, stoi u początków historii miejskości. Transformacja tych konfiguracji, połączona ze zróżnicowaniem geograficznym i historią materialną zachęca zatem do na nowo wkraczających do teorii urbanistycznej studiów porównawczych nad znaczeniem wody w rozwoju miast i architektury, także tej auralnej (Niemczyk, 2002, s. 63-154). Głównym problemem, do którego rozwiązania zmierzam w tej wypowiedzi, jest skuteczność prób łączenia funkcji uzdrowieńczych i estetycznych hydrokultur jako dźwiękowych warstw pejzaży metropolitalnych. Naturalne źródła dźwięku – przede wszystkim odgłosy padającego deszczu, wody odprowadzanej z dachów przez systemy

rynien i spływającej na chodniki, szum przepływających strumyków, na których powstały naturalne kaskady itp. zjawiska naturalne – wpisują się oczywiście w miejskie środowiska dźwiękowe, tworząc jednak głównie tło dla dźwiękowych zdarzeń projektowanych przez architektów i artystów.

4. Dźwiękowa akupunktura w mieście

Wracając do warsztatów prowadzonych przez Moreno dodajmy, że – opisując najpierw na swoim blogu podstawy teoretyczne wspomnianych warsztatów – kładł nacisk na projektowe ujmowanie przez architekturę do słuchania zachowania dźwięków w przestrzeni. Efektem tych zachowań stawały się emocjonalne, behawioralne i instynktowne reakcje mieszkańców. Zadaniem architektury było zatem produkowanie dźwiękowych bodźców, wpływających przede wszystkim na uczucia ludzi zamieszkujących dane miejsce. Zamiast sprawczości odwiedzających budynek, na którą kładł nacisk projekt instalacji Byrne'a, Moreno eksponował złożony, przede wszystkim jednak emocjonalny, rezonans wywołany przez architekturę auralną. W swych dalszych pracach powracał do koncepcji bodźców dźwiękowych, konstruując dźwiękowe interwencje w przestrzeniach publicznych. Łączył w nich zasady architektury auralnej z sztuką instalacji, zmiernając do pogłębiania wśród mieszkańców uczuć, takich jak intymność przestrzeni, niepokój, poczucie izolacji lub przytulności miejsca.

Jego najbardziej znanym projektem, przygotowanym wraz z Otso Tapio Lähdeoją i Danielem Adrianem Malpicą Gomezem, była audio-architektoniczna instalacja „IN SITU: Sonic Greenhouse. Composing for the intersections between the sonic and the built”, zaprezentowana w 2016 w Winter Garden Greenhouse w Helsinkach. Instalacja przekształcała żebrowo-szklaną strukturę trzech sal Ogrodu w wielki, wielokanałowy instrument, wywołujący doświadczenie zanurzenia w dźwięku pozbawione narracyjnego i czasowego wymiaru. Tym, ku czemu zmierzał projekt, było bowiem stworzenie słyszalnej metafory przezroczystości, „dźwiękowej pogody” i „dźwiękowej akupunktury”. W ten sposób powstał wewnętrzny, architektonicznie ograniczony *soundscape*, generowana komputerowo i sterowana przestrzeń dźwiękowa, w której wnętrzu przechadzała się publiczność/zwiedzający. Ogromne znaczenie struktury ogrodu zimowego, którego „szklana, transparentna architektura łączyła i jednocześnie oddzielała wnętrze od zewnątrz” (Lähdeoja, Moreno, s. 261), tworząc mikro-środowisko dla roślin („pogodę”), które pozwalało im przetrwać w niesprzyjających warunkach klimatycznych, podkreślało wpisane w nie zewnętrzne/wewnętrzne środowisko dźwiękowe. Twórcy tego projektu nie byli architektami, lecz kompozytorami muzyki komputerowej. Wykorzystali zastane miejsce, by podłączyć do jego konstrukcji generowane elektronicznie dźwięki. Struktura budynku wzbogacona została o strukturalnie wytwarzane dźwięki i w tę podwojoną strukturę wprowadzono „życie roślin – palm oraz kaktusów – ruch i społeczne interakcje” (Lähdeoja, Moreno, s. 261). To nie jest oczywiście przykład biofonii, lecz krok ku antropo-biofonii już zrobiono.

Obie instalacje z muzycznego punktu widzenia pomyślane zostały w makro-skali, lecz ich rezultatem były mikro-środowiska dźwiękowe, w których projektowanie architektoniczne nie odgrywało istotnej roli. Nie bez powodu używa się w takich wypadkach pojęcia *in situ*, okre-

śląjącego szereg działań artystycznych, przekształcających zastane już miejsce i jego architekturę. Konstrukcje architektoniczna, jak miasto, może być miejscem na mapie. W rzeczywistości jednak jego fizyczna, mentalna i społeczna przestrzeń składa się z nieograniczonej praktycznie ilości takich miejsc, z których tylko nieliczne tworzą wyróżniające się środowiska dźwiękowe, przeznaczone do słuchania, w odróżnieniu od ciągłej, aczkolwiek zróżnicowanej, warstwy akustycznej. Pallasmaa (s. 61) pisał: „Nie jesteśmy na co dzień świadomi roli, jaką słuch odgrywa w doświadczeniu przestrzeni, choć to właśnie dźwięk często zapewnia nam czasowe kontinuum, w którym osadzone są wrażenia wzrokowe”, wiążąc to zjawisko z miejskim i architektonicznym zwyczajem osadzania dźwięku w roli tła. Dlatego też, między innymi, koncepty Moreno ujmowane były w szersze ramy, jakie tworzy pojęcie miejskiej (architektonicznej) akupunktury oraz koncepcja rhizomatycznego miasta.

Pierwsze pojęcie w obszarze architektury przejęte zostało od naśladowców Jorna Utzona (Howkins, 2009) (odwołań do tego znanego architekta, twórcy Opery w Sydney, nie znalazłam wprawdzie w komentarzach Moreno do własnych projektów) oraz Jacquesa Hercoga i Pierre'a de Meurona (przede wszystkim projekt FORUM 2004 dla portowej dzielnicy Barcelony). Miejska akupunktura pojawia się, po raz pierwszy w koncepcjach i projektach barcelońskiego architekta Manuela de Solà Moralesa (2008) i w pracach Jaime Lenera (2016), wielokrotnie przywoływanego współtwórcy, jednej z bardzo wpływowych obecnie, uzdrowieńczej koncepcji miasta. De Solà Morales rozwijał koncepcję miejskiej akupunktury w mikro-skali, Lerner wykorzystał ją przede wszystkim w swoich studiach nad Kurytybą (Lerner, 2012), zmierzających do zaplanowania demokratycznej, opartej na solidarności polityki miejskiej (miasto rozwija się tak szybko, jak jego najwolniejszy wagon). Jego strategia opierała się na celowych, podejmowanych w relatywnie krótkim czasie interwencjach w wybranych punktach miasta, wyzwalających nową energię w bezpośrednim otoczeniu realizacji, jak w chińskiej medycynie, prowadzącej do uzdrowienia chorych, słabych, odrzuconych fragmentów miasta. Architektoniczna akupunktura kieruje się głównie powiązaniem między jakością projektu, materiałów i funkcji architektury oraz celami społecznymi, realizowanymi w jej najbliższym otoczeniu. Miejska akupunktura celuje w najbliższe punkty urbanistycznej i społecznej tkanki, by podnieść wartość całej przestrzeni miejskiej. Co ciekawe, najczęściej przytaczane realizacje de Solà Moralesa i Lenera powiązane są z obecnością wody w mieście. W pierwszym wypadku, to projekt platformy wodnej (sceny zbudowanej nad lustrem kanału) w Groningen w Holandii, w drugim, to Teatro Opera de Arame położona nad sztucznym jeziorem. Hydrozdarzenia dźwiękowe można uznać za środki do tworzenia podobnych/takich samych rezultatów. Wśród wielu metafor miejskich – rhizomatyczne miasto – wiele zawdzięczające filozofii Gillesa Deleuze'a, stanowi dobry punkt wyjścia do wskazywania odpowiednich środowisk miejskich, które przekształcone w środowiska dźwiękowe mogą wzmacniać nie tylko koherencję miejskiej przestrzeni, lecz uzdrawiać ją, dzięki zdarzeniom-nakłuciom dźwiękowym.

5. Instalacje wodno-dźwiękowe w mieście

W miejskiej ekologii, zmierzającej w podobnym kierunku, co auratyczna architektura uzdrowieńcza, jednym z głównych tematów są zjawiska, związane z obecnością wody w mieście. Dominują w tym ujęciu analizy, nawiązujące do zmian klimatycznych, pustynnienia Europy, zagospodarowania wody deszczowej itd. Woda w mieście traktowana jest przede wszystkim

jako wspólne dobro, którym zarządzanie stało się wyzwaniem dla miast i metropolii w XXI wieku. Jednym z ciekawszych tematów badawczych w tym obszarze było w ostatnich dekadach, na przykład dyscyplinowanie rzek pokazywane na spektakularnym przykładzie Tamizy i znacznie mniej znanym katowickiej Rawy. Beatley, wskazując na kojący i terapeutyczny dźwięk wydawany przez wodę w mieście domagał się powrotu rzek do miast i jako przykład podawał zróżnicowane brzmienie szybko płynącej przez Oslo drogi wodnej Akerselva (Beatley 2013). Sarah Payne (2019), w referacie wygłoszonym na konferencji w Ghent, przekonywała na podstawie przeprowadzonych przez siebie badań, że dźwięki, wydawane przez płynące strumienie, mają znaczenie terapeutyczne znacznie korzystniejsze, niż dźwięki fontann i wodospadów. W strategiach maskujących ruch uliczny to strumienie i fale powinny być zatem wykorzystywane w pierwszej kolejności. Chodziłoby tu zatem o „proste słuchanie dźwięków miejsca przy użyciu minimalnych interwencji” (Ouzounian, 2017, s. 7). Produkcja miejskiej natury ustępuje z tego punktu widzenia obecności nienaruszonej natury i przeplata się wśród poruszanych problemów z jej architektoniczną i urbanistyczną „obróbką” prowadzącą, między innymi, do urbanizacji wody. Mówi się jednak również o hydro-kulturach miejskich (mam tu na myśli kulturoznawczy sens tego terminu), wskazując na mieszaną, ontologicznie „nieczysty” status wody w mieście. „Woda jest także opisywana jako hybryda. Jako że przepływa z przestrzeni produkcji do przestrzeni konsumpcji, zmienia się zarówno jej fizyczny, jak socjo-polityczny i kulturowy charakter” (Kaika, 2005, s. 5). Hydro-kultury ujmują się zatem również w kategoriach naturo-kulturowego lub kulturowego materializmu (Loftus, 2012).

Ustalanie ontycznego statusu wody miejskiej (deszcz, deszczówka, strumienie, rzeki, wodospady, fontanny, kurtyny wodne, zraszacze, pompy, wodne instalacje, strugi wody wytryskające w czasie deszczu z rzygaczy itd.) prowadzi przede wszystkim do budowania imaginarium wodnego, powiązanego z sztuką architektury, designem miejskim, miejską sztuką i eksplikowanymi potrzebami mieszkańców. W tym imaginarium woda stanowi zadanie dla architektury uzdrowieńczej i stoi u podstaw koncepcji *blue city*, *emerald city* oraz niebieskiego urbanizmu (Beatley, 2014). Co interesujące, w tym imaginarium woda – uwolniona od „optycznej” obsesji – w mniejszym stopniu pojmowana jest jako zjawisko wizualne, dominują natomiast jej ujęcia, odwołujące się do innych zmysłów, na przykład słuchu, węchu i dotyku. „Z myślą o efekcie ochłodzenia, wzmocnionego dodatkowo skojarzeniem ze szmerem i pluskiem przelewającej się wody, konstruowane były fontanny” (Niemczyk, s. 76). W dobie zmian klimatycznych, mieszkańcy coraz bardziej nagrzewających się latem metropolii domagają się zieleni, dającej cień, na równi z wodą, ceniąc nie tylko przesuwające się na północ kontynentów konstrukcje fontann parkowych, lecz także ulicznych, urządzanych na placach miejskich i w pobliżu budynków mieszczących często odwiedzane instytucje. Misy fontann służą ptakom miejskim za poidła, zwabiając w swoje pobliże wszystkie istoty miejskie: ptaki, zwierzęta, dzieci, ludzi starych, ich szmer stanowi doskonale tło dla ludzkich głosów i śmiechu.

Architekturę auralną, w odróżnieniu od instalacji *in situ*, projektuje się, biorąc za punkt wyjścia efekty dźwiękowe konstrukcji wodnych, które można wykorzystać do budowania miejskiego środowiska dźwiękowego. Przykładem takiego projektu, zrealizowanego w Chicago, zlokalizowanego w Millennium Park, jest Crown Fountain katalońskiego artysty Jaume Plensa.



Fot. 2. Crown Fountain, Chicago, fot. E. Rewers

Wysokie na 50 stóp prostopadłościany pokryte LEDowymi wyświetlaczami Plensa zanurzył w płytkiej misie fontanny, przeznaczonej do brodzenia. Spacerowicze zachęceni są do poruszania się między szklanymi kolumnami tak, jakby poruszali się równoległymi chodnikami. Plusk wody wydobywający się spod ich stóp towarzyszy szmerowi spływającej z oddalonych od siebie o 20 metrów kolumn, nadając dynamikę temu zdarzeniu dźwiękowemu, w którym nieoczekiwanie uczestniczymy, przemierzając park. W tym samym czasie na ekranach kolumn wyświetlane są fotografie twarzy mieszkańców Chicago, wybrane z liczącego tysiące prac archiwum stworzonego przez Plensę (2016, s. 134). Z ich ust, jak z rzygaczy, wypływają strumienie wody. Treść społeczna tej konstrukcji jest czytelna. Plensa mówi, iż nie było jego zamiarem zakłócanie codziennego ruchu spacerowiczów w tej okolicy, a jednak najchętniej ulokowałby ich w środku konstrukcji, by mogli doświadczyć jednocześnie dźwięków, dotyku oraz obrazu wody. Co najciekawsze, woda wypływająca z ust sfotografowanych twarzy jest efektem długiej fascynacji Plensy związkami między wodą i ludzką mową. Plensa (2016, s. 134) mówił w jednym z wywiadów: „Woda jest rzeką słów. Nasze ciała składają się z wody i wilgoci. Wilgoć jest najważniejsza dla tworzenia życia”. Woda wypływa z ust ekranowych twarzy, jak mowa z ludzkich ust. Dźwięki wody, podobnie jak dźwięki ludzkiej mowy, współtworzą naturalno-kulturowe środowiska miejskie. Steen Eiler Rasmussen pytał „Czy architekturę można usłyszeć?” (1999, s. 224). „Tak”, odpowiada swoją konstrukcją Plensa, za pomocą medium wody-mowy.

W 2010 roku Plensa przygotował instalację dźwiękową dla Burj Khalifa w Dubaju, jednego z najczęściej dyskutowanych i pokazywanych obiektów XXI-wiecznej architektury. Instalacja ta ma wielkie walory dekoracyjne: osadzone na metalowych rurach złote talerze perkusyjne przypominają egzotyczny, sztuczny las, o którym sam Plensa mówi, iż jest konsekwencją jego fascynacji lasami deszczowymi. „Korzenie” metalowych „drzew” zanurzone są bowiem w wodzie, wypełniającej misę fontanny. Instalacja umieszczona została w wejściu do części

apartamentowej i z całą pewnością współtworzy atmosferę luksusu i wyjątkowości tego budynku. Nie odnajdujemy w niej ani pasji społecznej, ani fascynacji przestrzenią miejską, charakterystycznej dla Crown Fountain.

A jednak nie ma sprzeczności pomiędzy głównym wątkiem ideowym a celami tych dwu instalacji. Dubajska zatytułowana została „World Voices”, ponieważ każdy element tej ogromnej instalacji, woda grająca na talerzach jak pałeczki perkusisty, w działaniu przypomina wielkie cymbały zbudowane z płyczn talerzy, z których każdy symbolizuje dźwięk, przypisany arbitralnie przez Plensę jednemu z 196 państw świata. Globalny instrument rozpoczyna grać „światową” symfonię w momencie, gdy zaczyna po nich spływać woda. Krople wody, jak pałeczki perkusisty/cymbalisty, wydobywają melodię, zastępującą w tej konstrukcji głosy ludzi rozproszonych po Ziemi i rozplływają się (cichną) w basenie wodnym, z którego „wyrasta” instalacja. Światowość tego skonstruowanego we wnętrzu budynku środowiska hydrodźwiękowego idzie w parze z poszukiwaniem innych reprezentacji globalnej miejskości. Zwrócenie uwagi na powstającą dzięki wibracjom, towarzyszącym dźwiękom nową energię nawiązuje do zadań architektonicznej akupunktury. Wymuszony przez instalację ruch wody przypomina krwioobieg dźwiękowy świata, aczkolwiek sam Plensa (2016) chętniej mówi o powstających hydro-dźwiękach jako sercu architektury, której część stanowi instalacja. Plensa akcentuje to, co najważniejsze dla auralnej architektury: przenikanie się wnętrza i zewnątrz, lokalnego i globalnego. Kontynuuje jednocześnie swoje studia nad związkami zachodzącymi między dźwiękami ludzkiej mowy i dźwiękami pochodzenia geofizycznego. Woda, także zbiorniki zastane, stanowi element wielu innych jego instalacji umieszczonych w przestrzeniach miejskich. Na jej tle Plensa umieszcza szkieletowe konstrukcje ludzkich głów z otwartymi na ogół ustami. Trudno o lepsze przykłady antro-po-geofonii.

Poszukiwania Plensy, dotyczące materializacji ludzkiej mowy, pomijające jej charakterystyczne dźwięki i oferujące dźwięki wody (to przykład sonifikacji sonifikacji) niejako w zamian, są jednymi z najciekawszych w sztuce instalacji przykładów „naturykultury”. Próbuje się w nich ustalić rodzaj równowagi między obydwoma członami splecionych w przestrzeniach urbanistycznych środowisk dźwiękowych (antro-po- i geofonii) według zasad, jakimi dysponuje architektura auralna, wyciągająca wnioski z ograniczeń, dotyczących dwóch niewyczerpywalnych, wydawałoby się do niedawna, dóbr: ludzkiej mowy i wody. O tym przecież traktują koncepcje dynamicznej odporności (*resilience*), budowanej przez połączone ze sobą ludzkie kultury i ekosystemy (Pilgrim, Pretty, 2013; Escobar, 2008). W miastach, rozwijających się pod naciskiem przyspieszającej industrializacji, w miejskich kulturach przez nie produkowanych, nie tylko pogłębiał się podział na pierwszą i drugą naturę, lecz woda stawała się produktem i aktorem deficytowym, podobnie jak ludzka mowa, wypierana z przestrzeni publicznych przez pasożytniczy na niej mechaniczny hałas. Pilgrim i Pretty opisują zatem dokładnie współzależności między redukcją bio- i kulturowej różnorodności na skutek działania połączonych sił industrializacji i urbanizacji.

W 2008 r. Olafur Eliasson zainstalował cztery wodospady w Nowym Jorku. Położone blisko siebie, w okolicach i pod mostem Brooklyńskim, można było oglądać przez kilka letnich miesięcy. Skalą instalacja nawiązywała do miejskiego otoczenia (najwyższy wodospad miał 10 metrów wysokości). Z metalowych rusztowań zakończonych platformą spływała woda, wytwarzając dźwięki mniej dyskretne, niż fontanny Plensy. Spiętrzona, spadająca w dół woda,

umieszczona w sztucznym środowisku, zurbanizowana i wprowadzona do zdegradowanej przestrzeni publicznej, stanowiła materię interwencji wykorzystującej dźwięk, rytm i widok, przypominające naturalny wodospad, jego siłę i energię. Instalację nowojorską poprzedzał umieszczony przez Eliassona w 2004 r. w środowisku miejskim Vermont mniejszy, lecz ciekawszy formalnie, bo składający się z kaskad wodospad, stanowiący dominantę dźwiękową banalnego, nijakiego, miejskiego środowiska. Do tego pomysłu Eliasson wracał jeszcze kilkakrotnie, montując konstrukcje wynoszące wodę do góry po to, aby opadła z hukiem do umieszczonych na poziomie ziemi basenów. W bardzo widowiskowy sposób zamontował ją na przykład w Grand Canal przed Pałacem w Wersalu, po którym, otaczając wodospad, ludzie pływali łódkami i spacerowali. Wszystkie instalacje wydobywały dźwięk opadającej wody z otaczającego ją środowiska dźwiękowego, tworząc ambiwalentny, „naturalnokulturowy” krajobraz miejski. Wśród kluczowych słów, opisujących poszczególne projekty, znalazły się: „woda w ruchu”, „energia”, „konstruowana natura”, „przestrzeń publiczna”.

Przenośne instalacje Eliassona można uznać za prototypy, które z pracowni artysty mogłyby wędrować do miast, którym nie wystarcza już szmer fontanny usiłujący bez powodzenia maskować miejski hałas. Ironia polega na tym, że prototypy te nie powstały w laboratoriach badawczych eksperymentujących z urządzeniami dostarczającymi wodę do miejskich środowisk, lecz w pracowni artysty. Eliasson wielokrotnie pracował z wodą, nie zawsze konstruując zdarzenia dźwiękowe. Jedną z bardziej znanych była na przykład instalacja „Ice Watch” (2014), złożona z 800-letnich bloków błękitnego lodu rozłożonych na placu miejskim i topniejących w grudniowym słońcu. Jego wrażliwość na powiązania miejskich podmiotów z losami wody ma oczywiście charakter efemeryczny i wysublimowany, lecz nie ekskluzywny w dobie wojen o wodę i suszy rujnujących środowisko życia wszystkich miejskich aktorów – również tych nie-ludzkich.

Tym, co wiąże wszystkie opisane realizacje hydro-dźwiękowe, jest dążenie do łączenia dźwięku z jego źródłami wodnymi w sposób niezapośredniczony technologicznie, a zatem przewyżczenie tego, co Schafer nazywał schizofonią (Schafer 1977), typową dla technologii komunikacyjnych. Pomiedzy słuchaniem szmeru strumienia nagranego i sprzedawanego jako muzyka relaksacyjna oraz strumieniem, przepływającym przez miejski plac jest w tym względzie zasadnicza różnica. Ma jednak inny charakter, niż różnica między wodospadem górskim i wodospadem nowojorskim. Tę drugą różnicę tworzy miasto jako zjawisko antro-po-geo-biofoniczne jednocześnie. Doświadczenie dźwiękowe słuchaczy architektury auralnej ma charakter polisensoryczny i współkształtowane jest przez równoległe doświadczenie przestrzeni miejskiej. Ona sama, animowana przez akupunkturę hydro-dźwiękową, staje się nowym doświadczeniem eko-kulturowym.

Bibliografia

- Augoyard, J-F., Torgue, H. (2005). *Sonic experience: A guide to everyday sounds* (A. McCartney, D. Paquette, tłum.). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Beatley, T. (2011). *Biophilic cities: Integrating nature into urban design and planning*. Washington, Covelo, London: Island Press.

- Beatley, T. (2013). Celebrating the natural soundscape of cities. Pobrane z: <http://thenatureofcities.com/2013/01/13>.
- Beatley, T. (2014). *Blue urbanism: Exploring connections between cities & oceans*. Washington, Covelo, London: Island Press.
- Blessler, B., Salter, L-R. (2009). *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Bull, M. (2007). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. London, New York: Routledge.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial truths. W: J. Clifford, G.E. Marcus (red.), *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Escobar, A. (2008). *Territories of difference: Place, movements, life*. Redes: Duke University Press.
- Hoves, D. (2003). *Sensual relations: Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Howkins, J. (2009). *Creative ecologies: Where thinking is a proper job*. Brisbane: University of Queensland Press.
- Jones, C.A. (2006). The mediated sensorium. W: C. A. Jones (red.), *Sensorium: Embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge: The MIT Press.
- Kaika, M. (2005). *City of flows: Modernity, nature and the city*. New York, London: Routledge.
- Krause, B. (2012). *The great animal orchestra*. Boston: Little, Brown & Company.
- Krause, B. (2016, July). Interview. *Wire*.
- Lähdeoja, O., Moreno, J. (2017). SONIC GREENHOUSE: Considerations on a large-scale audio-architectural installation. W: *Proceedings of the 14th Sound and Music Computing Conference*, July 5-8, Espoo.
- Lerner, J. (2012). Urban acupuncture: Curitiba as an allegory. The Institute for Democratic Education, R. Drir, M. Giboa- Ater (red.) (K. Terret, tłum.). Info@C2City.org.(c) IDE. <https://doi.org/10.22501/jar.423067>
- Lerner, J. (2016). *Urban acupuncture: Celebrating pinpricks of change that enrich city life*. M. Margolis, P. Muello, A. Daher, tłum.). Washington, Covelo, London: Island Press.
- Loftus, A. (2012). *Everyday environmentalism: Creating an urban political ecology*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Losiak, R., Tańczuk, R. (red.) (2014). *Audiosfera Wrocławia*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Morales, de Solà, M. (2008). *A matter of things*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Niemczyk, E. (2002). *Żywioły w architekturze*. Wrocław: Ossolineum.
- Ong, W. J. (2011). *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. (L. Japola, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ouzounian, G. (2017). Rethinking acoustic ecology: Sound art and environment, *Evental Aesthetics*, 6(1), 4-23.

- Pallasmaa, J. (2012). *Oczy skóry. Architektura i zmysły* (M. Choptiany, tłum.). Kraków: Instytut Architektury.
- Payne, S. (2019). Restorative soundscapes. Referat wygłoszony w trakcie konferencji *Urban Sound Systems*, Kwiecień, 3-5 2019, Ghent, Belgia.
- Pilgrim, S., Pretty J. (red.) (2013). *Nature and culture: Rebuilding lost connections*. New York: Earthscan.
- Plensa, J. (2016). *The secret heart: Interviews 2000-2015*. Paris: Galerie Lelong.
- Rancière, J. (2002). Metamorphosis of the muses. W: C. Van Assche (red.) *Sonic process. A new geography of sounds* (s. 17-30). Barcelona: MACBA.
- Rasmusen S. E. (1999). *Odczuwanie architektury* (B. Gadomska, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo MURATOR.
- Rehan, R. M. (2016). The phonic identity of the city urban soundscape for sustainable spaces. *Housing and Building National Research Center Journal*, 12, 337-349. <https://doi.org/10.1016/j.hbrcj.2014.12.005>
- Rewers, E. (2014). Miejska przestrzeń kulturowa: od laboratorium do warsztatu. W: E. Rewers (red.). *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie* (s. 22-66). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning the world*. New York: Knopf.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Serres, M. (2017). *The Parasite* (L. R. Schehr, tłum.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tańczuk, R. (2018). Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmian klimatu. *Prace Kulturoznawcze*, 22, (1-2), 69-82. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.22.1-2.5>
- West, G. (2017). *Scale: The universal laws of growth, innovation, sustainability, and the pace of life in organisms, cities, economies, and companies*. New York: Penguin Books.

Urban soundscape with water in the lead role

Abstract

The concept of urban acupuncture as an essential component of urban planning is not new. Skillfully designed aural architecture have long been appreciated for their social, community and aesthetic value. By focusing on aural architecture cities can provide original and effective projects from the therapeutic-progressive perspective. Aural works of architecture and art refer to the human and non-human sensories. They are broadening the experience of sound-in-space. To discuss aural architecture in *urbanocene* requires the development of a comprehensive symbolic – both visual and acoustic – imaginary. By accepting of the concept of “culture-nature” designers branch out sensory cultures (e.g. hydro-cultures) and investigate “cultural-natural” sound sources. In a current projects they tested hydro-sounds in particular urban high-

noise and quiet soundscapes. It is another thing to address hydro-sounds in environmentally responsible ways through best architectural and artistic practices that control, invent and arrange the ecological health of urban sites. This article offers a cultural analysis of the urban hydro-sounds design strategies used in a few innovative projects by space planners, architects, sculptors, musicians and acousticians in the 21st century. The results are precedent-setting propositions that employ lakes, rivers, rainwater, fountains and water-falls design strategies in artful and therapeutic ways.

Keywords: culture/nature; hydro-sounds; aural architecture; therapeutic/progressive perspective; sensorium; urban acupuncture

Ewa Rewers, prof. dr hab., kierownik Zakładu Kulturowych Studiów Miejskich w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, filozof i teoretyk kultury. Zajmuje się problemami współczesnych przestrzeni kulturowych – głównie miejskich. Autorka książek: *Spoleczna świadomość językowo-artystyczna* (1991), *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury* (1997), *Language and Space: The Poststructuralist Turn in the Philosophy of Culture* (1999), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* (2005), *Miasto-twórczość. Wykłady krakowskie* (2010), *The Contradictions of Urban Art* (2013). Przewodnicząca Komitetu Nauk o Kulturze PAN.