

**Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Szkoła Doktorska**

Ontologia wibracji ciało, przestrzeń i dźwięk w performatyce muzyki elektronicznej

**Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuki w dyscyplinie
sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki**



Autor: Miruna Gheordunescu

Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Promotorka: dr hab. Magdalena Grzybowska

Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Wrocław 2025

Niniejsza praca nie mogłaby przybrać swojej ostatecznej formy bez wsparcia i wskazówek dr hab.

Magdaleny Grzybowskiej, dr. Marcina Rupocińskiego oraz dr. asystenta Marcela Oleszczaka. Jestem głęboko wdzięczna za ich wnikliwość, cierpliwość i zachętę, które towarzyszyły mi przez cały proces badawczy.

Abstrakt

Artystyczne badanie „wibracji” wykracza poza zjawisko akustyczne, ukazując ją jako ontologiczną i kulturową siłę porządkującą relacje między dźwiękiem, ciałem a przestrzenią. Moje badanie stawia pytania o to, w jaki sposób wibracja funkcjonuje zarówno jako fizyczna obecność, jak i medium doświadczenia zbiorowego w środowiskach muzyki elektronicznej, a także jak te eksploracje mogą zostać rozszerzone na pole sztuk wizualnych — mój główny obszar zainteresowań i praktyki — jako strategia materialna, przestrzenna i konceptualna.

Punkt wyjścia stanowią studia z zakresu filozofii, etnografii oraz praktyki artystycznej. Odwołując się do *Sonic Warfare* Steve’a Goodmana, teorii „kłącza” Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, oraz kosmopolitycznego ujęcia Marcusa Boona, konstruuje ramy teoretyczne, w których wibracja rozumiana jest jako łącznik między ciałami, technologiami i środowiskami. Ramy te uzupełniam pracą terenową — wywiadami z DJ-ami i praktykami oraz obserwacją kultury klubowej — a także badaniem opartym na praktyce artystycznej, w szczególności realizacją jednej określonej instalacji: rzeźbiarskiego głośnika, który przekazuje dźwięk i wibrację poprzez dotyk i bliskość.

Wyniki badania pokazują, że wibracja nie tylko jest słyszana, ale również odczuwana, kształtując zbiorową wytrzymałość, praktyki kuratorskie oraz odmienne stany percepcji. Przeplatając analizę teoretyczną, obserwację etnograficzną oraz realizację artystyczną, projekt ten ukazuje wibrację jako siłę zarówno estetyczną, jak i społeczną — sposób na przemyślenie tego, jak dźwięk organizuje relacje między ludzkim i pozaludzkim w kontekście współczesnych praktyk performatywnych.

Słowa kluczowe: wibracja; ontologia; kultura klubowa; soniczna kontrola; sztuka instalacji; muzyka elektroniczna; performans

‘Poprzez skonstruowanie tej metody jako niereprezentacyjnej ontologii siły wibracyjnej, a tym samym rytmicznego węzła ciała, technologii i procesu sonicznego, mogą zostać ujawnione pewne ukryte afektywne tendencje współczesnych kultur miejskich początku XXI wieku.’

– Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*

Cel badania

Celem niniejszego badania jest eksploracja zjawiska wibracji jako zasady, która może przekształcać zarówno myślenie filozoficzne, jak i praktykę artystyczną. Moim zamiarem jest przyjrzenie się temu, w jaki sposób wibracja — często doświadczana przeze mnie w przestrzeniach klubowych — funkcjonuje nie tylko jako efekt akustyczny, lecz również jako siła redefiniująca przedmiotowość i bycie zbiorowe. Postrzegam wibrację nie tylko jako pojęcie poddane analizie, lecz przede wszystkim jako przeżywaną intensywność, którą odczuwam bezpośrednio jako performerka, tancerka i osoba doświadczająca dźwięku — intensywność, która domagała się następnie przełożenia na własną formę artystyczną.

Owo przeniesienie – od doświadczenia cielesnego do praktyki rzeźbiarskiej – stanowi sedno projektu. Poprzez stworzenie mojej najnowszej instalacji dążyłam do uchwycenia atmosfery, warstwy dźwiękowej i wrażeń tanecznego parkietu w jednym obiekcie, zdolnym przekazywać te intensywności innym. W ten sposób badanie nie ogranicza się jedynie do teoretyzowania wibracji, lecz nadaje jej materialny i wizualny kształt, ukazując, w jaki sposób koncepcje filozoficzne – a nawet metafizyczne – mogą być testowane, doświadczane i reinterpretowane w kontekście praktyki sztuk wizualnych.

Opis zastosowanych metod

Całościowym założeniem projektu jest metodologia oparta na praktyce artystycznej, łącząca pracę terenową o charakterze etnograficznym, refleksję teoretyczną oraz eksperyment artystyczny. Przyjmuję za zasadę podejście do wibracji nie tylko jako przedmiotu badań, ale również jako przeżywanego stanu, który jest testowany poprzez uczestnictwo, dialog i twórczość.

Proces badawczy ukształtowało podejście performatywne: przeprowadzałam i rejestrowałam wywiady związane z dźwiękiem, obserwowałam wydarzenia na żywo oraz organizowałam eksperymentalne warsztaty i wystawy, w których możliwe było testowanie wpływu dźwięku na doświadczenia sensoryczne. Te sytuacje stały się miejscami przecięcia teorii i praktyki, pozwalając na eksplorację wibracji zarówno na poziomie pojęciowym, jak i materialnym. Równolegle przyjąłam postawę badaczki-praktyka, koncentrując się na jakościowych wywiadach z DJ-ami, producentami i organizatorami. Podejście to pozostaje spójne z metodami stosowanymi w badaniach nad muzyką i mediami, gdzie zanurzenie w rzeczywistość kulturową odsłania dostęp do wiedzy ukrytej oraz praktyk często

niedostępnych dla osób z zewnątrz. Moja obecność w obrębie sceny klubowej zapewniła mi bliskość z badanym środowiskiem, ale jednocześnie ujawniła ograniczenia w zakresie możliwości uogólniania wyników, które pozostają związane z konkretnymi kontekstami czasowymi i lokalnymi.

Dopiero w momencie, gdy bezpośrednio przełożyłam moje badania na język instalacji, odniosłam wrażenie, że moje spojrzenie zyskało bardziej uniwersalny wymiar — wykraczający poza hermetyczne granice sceny klubowej, struktur społecznych czy konkretnych lokalizacji. Poprzez język sztuk wizualnych moja koncepcja może stać się dostępna również dla tych, którzy nigdy nie doświadczyli atmosfery wydarzeń performatywnych związanych z muzyką elektroniczną ani reakcji tłumu na tego rodzaju bodźce. Wierzę, że moje założenia teoretyczne mogą zostać odczytane poprzez sztukę. Mam nadzieję, że dzięki minimalistycznej formie udało mi się przekazać to, co uważam za istotę sceny klubowej, a jednocześnie stworzyć przestrzeń do refleksji nad egzystencjalnymi aspektami doświadczenia współczesnego człowieka. Taka refleksja wydaje mi się szczególnie ważna w świetle ciągłych pytań o to, jak dziś można prowadzić badania humanistyczne w sposób świadomy i odpowiadający na nowe wyzwania. Wreszcie, fundamentem zastosowanej metodologii jest praktyka artystyczna. Iteracyjne eksperymenty z dźwiękiem, instalacją i performansem stały się narzędziami badawczymi samymi w sobie. Każdy etap tworzenia generował nowe, materialne spostrzeżenia oraz stwarzał okazję do obserwacji sposobów, w jakie odbiorcy wchodzi w interakcję z wibracją, prezentowaną jako doświadczenie zarówno sensoryczne, jak i przestrzenne. Łącznie, te metody tworzą ramy, w których wibracja badana jest poprzez analizę, uczestnictwo i twórczość, zapewniając, że powstająca wiedza ma zarazem charakter teoretyczny, doświadczalny i artystyczny.

Spis treści

1. Konteksty i motywacje	1
2. Ramy teoretyczne	4
3. Ontologia wibracji	8
3.1 Zjawisko wibracji	8
3.2 Epistemologie wibracji	13
3.3 Wibracja a struktura kłacza: chaos w dźwięku i instalacji	15
3.3.1 Kłacze (Rizom) – w kierunku definicji	16
3.3.2 Rizom w literaturze	19
3.3.3 Rizom w teorii dźwięku i dyskursie sonicznym	21
3.3.4 Rizom w sztuce instalacyjnej	24
3.3.5 Rizom w praktyce performatywnej	26
3.3.6 Klub jako przestrzeń wibracyjna i struktura ryzomatyczna	28
3.3.7 Podsumowanie: Znaczenie struktury kłacza w kontekście rozdziału	29
3.4 Pomost do praktyki.	30
4. Idea wibracji w praktyce	31
4.1 Podłoże koncepcyjne	37
4.2 Proces konstrukcji i aspekt techniczny	38
4.3 Przestrzeń i doświadczenie odbiorców	42
4.4 Refleksja	44
5. Wymiary kulturowe i społeczne	45
5.1 Zarządzanie poprzez dźwięk: percepcja, niepercepcja, kontrola	45
5.2 Ekologie rave’u i klubu jako zbiorowe przetrwanie	47
5.3 Cieleśność w procesie: afekt, ruch, farmakologia	49
5.4 Studium przypadków: współczesne praktyki (badania terenowe)	50
5.5 Pedagogika i interakcja publiczna	53
6. Wnioski	57
7. Bibliografia	59

1. Konteksty i motywacje

Ważne jest, aby tę rozprawę rozpocząć od doprecyzowania – refleksji nad źródłami pytań badawczych oraz powodami, dla których temat został ujęty w taki, a nie inny sposób. Nie są to wybory ani neutralne, ani przypadkowe; wynikają one bezpośrednio z mojej osobistej i zawodowej sytuacji, z przecięcia się wielu ścieżek w moim życiu i praktyce.

Moje wykształcenie akademickie zakorzenione jest w sztukach wizualnych – dyscyplinie głęboko osadzonej w materialności, przestrzenności, dociekaniu estetycznym oraz złożonej relacji między dziełem a odbiorcą. Równolegle jednak, poza sztuką wizualną, aktywnie działałam w świecie muzyki i performansu – przede wszystkim w środowiskach muzyki elektronicznej – nie tylko jako obserwatorka czy teoretyczka, ale jako uczestniczka, performerka i DJ-ka, silnie osadzona w klubowej rzeczywistości. Te dwie sfery, choć na pierwszy rzut oka odmienne, zawsze istniały dla mnie w rodzaju twórczego napięcia, które nieustannie motywowało mnie do tworzenia.

Aby zacząć od czegoś osobistego, przypominam sobie pewną noc, około trzeciej nad ranem – przestrzeń zjednoczona jednym pulsem, oddechem, krokami, basem. Zmęczenie przeszło w przepływ; niskie tony przenikały klatkę piersiową i skórę, nie tylko uszy. Nieznajomi podawali sobie wodę, robili miejsce, zatrzymywali spojrzenie. Intymność bez biografii – krótki, płynny moment wspólnoty. Dla mnie to wyraźny przykład zestrojenia (entrainment) i dotykowego wymiaru dźwięku, o którym pisze Garcia – gdzie vibracja uruchamia stan płynności, zbiorowe odczucie, które jest dzielone, elastyczne i nietrwałe, zamiast trwałego i zdefiniowanego.¹

Zamiast traktować te dwa obszary jako odrębne lub niezwiązane ze sobą, zaczęłam dostrzegać potencjalnie żywe pole badań w miejscu ich przecięcia. Co się dzieje, gdy metodologie i ramy konceptualne sztuki wizualnej spotykają się z ucieleśnionym, immersyjnym i często efemerycznym doświadczeniem kultury klubowej? Jak można myśleć o formie, przestrzeni, interakcji z odbiorcą i materialności w kontekście, w którym dźwięk, ruch i wspólne przeżycie są elementami nadrzędnymi, a jednocześnie wciąż mogą być adresowane do szerszej publiczności?

To właśnie z tego napięcia wyrasta moje badanie – z intuicyjnego i intelektualnego przekonania, że sztuki wizualne i kultura muzyki elektronicznej łączy więcej, niż można by początkowo

¹ Luis Manuel Garcia-Mispirota, *Together, Somehow: Music, Affect, and Intimacy on the Dancefloor*, Durham: Duke University Press, 2023 p.92

przypuszczać. Z jednej strony, sztuki wizualne oferują długą tradycję estetycznego i przestrzennego namysłu, formalnych eksperymentów i krytycznej refleksji. Z drugiej – przestrzeń klubowa funkcjonuje jako żywe, pulsujące laboratorium afektu, rytmu, zmysłowości i wspólnotowości – jako miejsce negocjacji społecznych i sensorycznych.

Wprowadzenie tych dwóch trybów doświadczenia w dialog, pozwala na powstanie formy hybrydowej, zdolnej ujawnić wspólne właściwości, ukryte logiki, a nawet niewypowiedziane metodologie obecne w obu dziedzinach. To właśnie w tej przestrzeni „pomiędzy” – gdzie dźwięk staje się formą, a interakcja społeczna doświadczeniem estetycznym – sytuuję swoje badanie.

Podejście to pozwala mi również nie tylko na wniesienie nowych ujęć dźwięku i performansu, ale także na poszerzenie samej definicji sztuk wizualnych. Rozszerzając jej granice o praktyki ucieleśnione, soniczne i vibracyjne, wpisuję się w proces redefiniowania tego, czym może być badanie artystyczne – zgodnie z oczekiwaniami Szkoły Doktorskiej dotyczącymi innowacyjności. To jedno z głównych założeń badań opartych na praktyce: kwestionować, testować i na nowo wyobrażać sobie kategorie, poprzez które tworzymy, postrzegamy i rozumiemy sztukę.

Jednym z kluczowych celów tej pracy było stworzenie wizualnego i przestrzennego odpowiednika wniosków, które wyłoniły się z eksploracji teoretycznej i praktycznej. Traktuję pracę artystyczną nie jako równoległą wobec badań, lecz jako ich zintegrowane przedłużenie – materialną odpowiedź na pytania konceptualne. Łącząc moje wykształcenie z zakresu sztuk wizualnych z doświadczeniem uczestnictwa w przestrzeniach klubowych, dotarłam do nowych poziomów rozumienia tego, jak dźwięk, ciało i przestrzeń współtworzą znaczenie dla odbiorcy.

Jest to szczególnie istotne w kontekście sztuki współczesnej, gdzie widz spotyka się z nieustannym napływem konkurujących bodźców, kształtowanych przez przesycenie mediami i skrócone zakresy uwagi. Tradycyjne, kontemplacyjne spotkanie ze sztuką nie jest już oczywistością. W odpowiedzi na tę sytuację przekształcam format instalacji tak, by sprzyjał aktywnemu zaangażowaniu – nie poprzez dydaktyczne komunikaty, lecz poprzez vibracyjną i przestrzenną obecność pracy. Pozwalając dźwiękowi fizycznie rezonować z przestrzenią i ciałem oraz starannie komponując elementy wizualne i materialne, staram się wspierać formę ucieleśnionej uważności.

W tym sensie praca ta stanowi zaproszenie, a nie żądanie: to przestrzeń, w której widzowie mogą na nowo spotkać się z przyjemnością wspólnego odczuwania i myślenia. Moim zamiarem nie jest jedynie przyciągnięcie uwagi, ale stworzenie warunków do obecności, ciekawości i ponownego uwrażliwienia – wartości, które uważam za kluczowe we współczesnym kontekście artystycznym i kulturowym.

2. Ramy teoretyczne

Ontologia wibracyjna oznacza tu uznanie wibracji, pulsu i rezonansu za fundamentalne tryby bycia. Wibrują nie tylko przedmioty dźwięczące — również ciała, przestrzenie i technologie współrezonują, organizując doświadczenie zanim nastąpi jego interpretacja. Przyjmuję klub jako model roboczy, ponieważ czyni wibrację publiczną i działającą na dużą skalę: intensywność jest rytmizowana, rozprowadzana i odczuwana przez ciała i przestrzeń; zbiorowa uwaga organizuje się w czasie. To ma bezpośrednie znaczenie dla sztuki wizualnej — dla kwestii formy, przestrzeni, materialności i zaangażowania odbiorcy — dlatego moja praktyka instalacyjna przekłada doświadczoną intensywność dźwięku raczej na obecność przestrzenno-dotykową i dostrojenie, niż na sztywny przekaz.²

Moja konstrukcja teoretyczna ma charakter kosmopolityczny i relacyjny. Idąc za myślą Marcusa Boona — wibracja funkcjonuje jako łącznik między płaszczyznami materialnymi, kulturowymi i politycznymi — to, co nazwał „kosmopolityką wibracji”. W performansie muzyki elektronicznej regulacja głośności staje się mikrokosmosem szerszych napięć: przyjemności jednostki ↔ zbiorowej wytrzymałości ↔ ograniczeń prawnych i zdrowotnych. Spektrum, które prezentuje Boon, obejmuje zarówno DJ-ów negocjujących limity decybeli w umowach, jak i debaty w fizyce (np. modele teorii strun), po eksperymentalne wybory dźwiękowe w sztuce; w tej rozprawie stosuję tę ramę dla praktyk sceny klubowej i związaną z nią pracą dźwiękową.³

W myśl Deleuze’a i Guattariego, koncepcje ryzomu i wielości wypierają hierarchię — co okazuje się użyteczne, gdy myślimy o klubach i instalacjach jako systemach rozproszonych, a nie pojedynczych centrach.⁴ Za Steve’em Goodmanem przyjmuję, że pasmo słyszalne (~ 20 Hz–20 kHz) to jedynie wąski wycinek szerszego kontinuum wibracyjnego; infradźwięki i ultradźwięki wciąż działają na ciała nawet wtedy, gdy nic nie jest świadomie słyszane, więc niedosłyszalność i afekt często poprzedzają znaczenie. To przesuwą praktykę od pytania o głośność ku kalibracji progu — **ile, jak długo, jak blisko** — tak, aby intensywność była odczuwalna, a nie uciekała.⁵

² Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity, 1995; Luis Manuel Garcia-Mispirota, *Together, Somehow: Music, Affect, and Intimacy on the Dancefloor*, Durham: Duke University Press, 2023, p.127

³ Marcus Boon, “The Politics of Vibration: Music as Cosmopolitics,” 2010 p. 12

⁴ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987),

⁵ Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), p. 11

Teorii strun używam wyłącznie jako metafory (obrazu świata wibracyjnego), a nie jako naukowego dowodu; pomaga ona komunikować, dlaczego doznawalność przez dotyk, rezonans i dostrojenie mają znaczenie w praktyce. Krótkie spojrzenie kulturowe uściśla zakres: jak zauważa Boon, indyjskie traktaty muzykologiczne często zaczynają się od „aum” — pierwotnej wibracji łączącej kosmologię z cielesnością, podczas gdy wiele zachodnich relacji stawia na akustykę (częstotliwość, ciśnienie akustyczne, SPL). Pomimo tej rozbieżności, potężne systemy nagłośnieniowe i nawarstwione basy we współczesnej kulturze klubowej rezonują przez ciała, wytwarzając doświadczenie zbiorowe, które odzwierciedla dawne filozofie wibracyjne — dziś technicznie zapośredniczone. Muzyka elektroniczna tym samym okazuje się współczesną reinterpretacją dawnych systemów myślowych, w których drganie i rezonans stanowiły podstawę relacji między światem a ciałem.

Równie istotny jest wymiar społeczny. Kluby, festiwale i instalacje performatywne mogą zawiesić codzienne normy i umożliwić tymczasowe wspólnoty formowane przez zbiorową intensywność, taniec, pot, bliskość i troskę. Tutaj wibracja działa jak społeczny klej, pozwalając ludziom rezonować ze sobą poza biografią czy statusem. To właśnie stanowi punkt wyjścia mojej pracy z odbiorcami: zaangażowanie rozumiane jako dostrojenie i zarządzanie progiem (dystansem, czasem trwania, tempem), a nie jako przekaz dydaktyczny — tak, by doświadczenie było współdzielone i możliwe do utrzymania.

W tym rozdziale chcę też wprowadzić ideę „dźwięk–ciało–przestrzeń”. Myślę o niej jako o systemie sprzężonym: dźwięk traktowany jest jako wibracja, materialne ciśnienie i ruch, a nie jedynie sygnał. Ciało jest zarazem czujnikiem i rezonatorem: rejestruje wibrację (klatka piersiowa, skóra, oddech) i poprzez ruch i bliskość oddziałuje zwrotnie na sposób, w jaki dźwięk się rozwija. Przestrzeń stanowi część łańcucha sygnałowego: powierzchnie, kubatura i układ pomieszczenia kształtują propagację, zanik i dotykającą obecność. Razem tworzą pętlę sprzężenia zwrotnego, w której wibracja organizuje percepcję i relację, zanim nastąpi moment rozumienia. W praktyce oznacza to kalibrację progu — ile, jak długo, jak blisko — tak, aby intensywność była odczuwalna i możliwa do utrzymania. To właśnie stanowi podstawę mojego wykorzystania klubu jako modelu oraz podejścia instalacyjnego, w którym projektowanie przestrzeni, ciężar basu, tempo i sposób, w jaki publiczność ustawia się wobec dźwięku, traktowane są jako spójna kompozycja.

Środowisko wibracyjne można rozumieć jako pole relacyjne, w którym ciało, przestrzeń i dźwięk tworzą sprzężony system. Zamiast traktować je jako oddzielne, postrzegam je jako

elementy współzależne, które współtworzą percepcję i doświadczenie. Dlatego zależy mi na tym, by przedstawić je czytelnikowi z uwagą i precyzją.

Ciało jest zarazem sensorem i rezonatorem. Wibracje oddziałują nie tylko na zmysł słuchu, ale także na skórę, mięśnie, kości i układ nerwowy, aktywując formy percepcji, które są przed-świadome i rozproszone. Badania neurobiologiczne potwierdzają, że dotyk i wibracja podróżują wieloma ścieżkami do mózgu, tworząc gęstą mapę rezonansu. W sytuacjach zbiorowych ciało staje się częścią ciała-tłumu: bliskość i ruch łączą układy nerwowe jednostek w szersze pole wibracyjne. Taniec uwidacznia to sprzężenie — ciała dostrajają się do rytmu, synchronizują i rozciągają percepcję poprzez ruch.

Przestrzeń funkcjonuje jak aktywna membrana. Powierzchnie, kubatura i materiały kształtują sposób, w jaki rezonans się rozwija, jest absorbowana lub odbijana. Kluby, miejsca przemysłowe i zabytkowe budowle (np. Pałac w Goszczu — w którym miałam okazję eksperymentować) pokazują, że architektura nie tylko gości wibrację, ale aktywnie ją przekształca.⁶ Również woda, łodzie i otwarte przestrzenie generują odrębne sygnatury wibracyjne, kształtujące zbiorową obecność w sposób tak materialny, jak każdy system nagłośnienia. Przestrzeń zatem staje się częścią instrumentu — rezonującym ogniwem w środowisku wibracyjnym.

Dźwięk w moich badaniach traktuję jako wibrację, a nie jedynie sygnał słuchowy — jako siłę materialną i afektywną, która wykracza poza słyszenie. Porusza ciała do rezonansu, organizuje uwagę zbiorową i moduluje zachowania. Dominacja dźwięku (*sonic governance*) działa poprzez tę materialność: to, ile, jak długo i jak blisko dźwięk może działać, decyduje o tym, czy wibracja trwa, przytłacza, czy wyklucza. Jednocześnie dźwięki natury (wiatr, woda, głosy zwierząt) czy w mieście (ruch uliczny, budowa, zanieczyszczenie hałasem) ukazują, że wibracja nieustannie pośredniczy w relacjach między otoczeniem i ludźmi, w sposób dla nich świadomy lub nie.

Razem — ciało, przestrzeń i dźwięk — definiują środowisko akustyczno-somatyczne jako system sprzężenia zwrotnego. Każdy z tych elementów wpływa na pozostałe: ciało przekształca dźwięk przez ruch i absorpcję; przestrzeń kieruje wibrację z powrotem do ciała; a dźwięk reorganizuje zarówno przestrzenną, jak i cielesną obecność. Ta triada stanowi fundament mojego metodologicznego wykorzystania klubu jako modelu i kształtuje projektowanie mojej praktyki instalacyjnej, gdzie rezonans staje się zarówno medium, jak i relacją. Dlatego powró-

⁶ Dokumentacja mojego performansu podczas Sympozjum Sztuki, Pałac w Goszczu, 5 października 2023. Dostępna pod adresem: <https://youtu.be/pUyjtZPpZas?si=uQP2jXpvW6AoPfJn>

cę do tego zestawienia trzech elementów w kolejnym rozdziale, osadzając je jeszcze bliżej pojęcia i zjawiska wibracji.

Następny rozdział osadza tę ramę: czym jest wibracja (podstawowe pojęcia/fizyka), jak jest postrzegana i niepostrzegana (push-pull Goodmana), oraz dlaczego ryzom i ekologie klubowe mają znaczenie dla analizy i dla późniejszych rozdziałów praktycznych.

3. Ontologia wibracji

W tym rozdziale rozwijam ontologię wibracji, osadzoną w praktyce dźwiękowej. Odwołuję się do niereprezentacyjnej metody Goodmana, kosmopolitycznych ram (Boon, Latour, Stenger) oraz ryzomu Deleuze'a i Guattariego, definiując wibrację jako siłę afektywną, medium łączące oraz wielość w działaniu.⁷ Przykłady przedstawiam tu na poziomie koncepcyjnym; szczegółowe omówienie praktyki i technicznych aspektów pozostawiam na rozdział 4.

Jak zauważa Goodman: „Konstruuując tę metodę jako niereprezentacyjną ontologię siły wibracyjnej, a tym samym rytmiczny węzeł ciała, technologii i procesu dźwiękowego, można uwidoczniać ukryte afektywne tendencje współczesnych kultur miejskich na początku XXI wieku.”⁸

3.1 Zjawisko wibracji

Traktuję dźwięk, ciało i przestrzeń jako elementy jednego systemu: dźwięk jako siłę wibracyjną, ciało jako czujnik/rezonator, a przestrzeń jako część łańcucha sygnałowego. Ich specyficzne powiązanie kształtuje percepcję jeszcze przed momentem rozumowego ujęcia.

Z technicznego punktu widzenia wibracja to oscylacja wokół punktu równowagi. Częstotliwość (Hz) determinuje postrzeganą szybkość lub wysokość dźwięku; amplituda określa jego intensywność; rezonans opisuje transfer energii, który zachodzi, gdy zostaje wzbudzona częstotliwość własna danego układu. Zakres ludzkiego słuchu obejmuje około 20 Hz do 20 kHz, jednak ciało rejestruje również drgania infradźwiękowe i ultradźwiękowe jako ciśnienie i ruch. Słyszalność stanowi więc jedynie wąskie okno w obrębie szerszego kontinuum wibracyjnego.⁹

⁷ Deleuze i Guattari definiują wielość jako strukturę złożoną z różnorodnych, niehierarchicznych elementów działających jednocześnie, w przeciwieństwie do form zorganizowanych w sposób jednorodny lub liniowy. W kontekście wibracji odnosi się to do współistnienia wielu sił i relacji działających równocześnie. Definicja ta pochodzi z ich książki *Tysiąc płaszczyzn. Kapitalizm i schizofrenia* (1980).

⁸ Steve Goodman, **Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear** (Cambridge, MA: MIT Press, 2010)

⁹ Ibid. s. 9,13

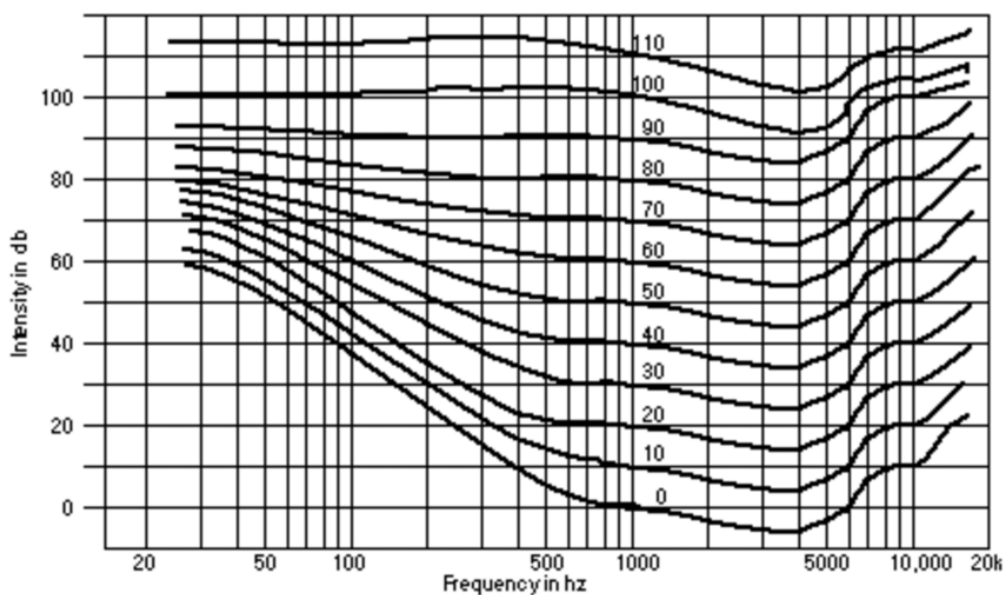


Figure 1 Krzywe jednakowej głośności Fletchera–Munsona z 1937 roku; ujęcie techniczne i objaśnienie przy wsparciu prof. **Piotr Masny**

Podążając za Goodmanem ciężkie systemy nagłośnieniowe wytwarzają efekt „pull-push”: intensywności, które jednocześnie przyciągają i odpychają. Ludzie odczuwają potrzebę opuszczenia przestrzeni, nawet jeśli decydują się w niej pozostać. Ta ambiwalencja ukazuje, że afekt wyprzedza poznanie oraz że impercepcja (niedźwięk/infradźwięk) współdziała ze słyszalnością. W praktyce ciała są porządkowane przez siłę — zanim pojawi się znaczenie.¹⁰

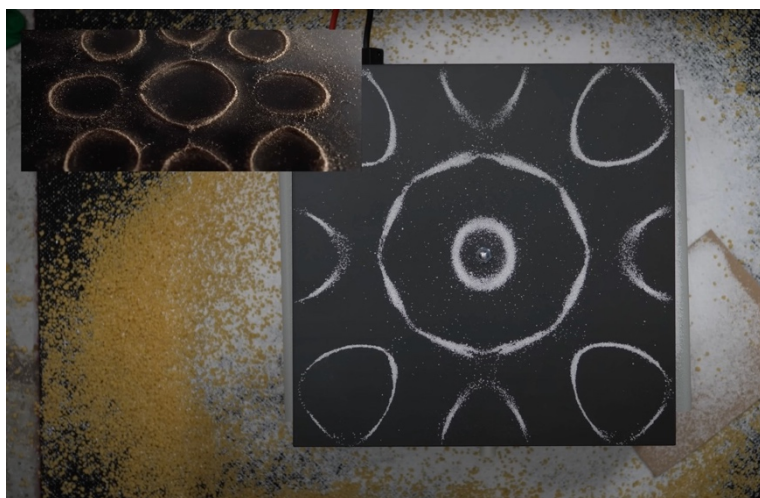


Figure 2 Figura Chladniego: geometryczne wzory węzłowe utworzone przez piasek na wibrującej płycie (eksperyment na Politechnice Wrocławskiej).

¹⁰ Ibid. s.12, s.9

Po raz pierwszy zetknęłam się z figurami Chladniego podczas sesji na Politechnice Wrocławskiej, gdzie inżynierowie zaprezentowali, w jaki sposób wibracje generują geometryczne wzory na stalowej płycie. To doświadczenie wzmocniło przekonanie, że wibracja nie jest abstrakcyjną teorią, lecz ujawniającą się zasadą porządkującą.



Figure 3 Przestrzenny rozkład uczestników w przestrzeni klubowej. Źródło: Festiwal Muse.

Dla celów niniejszego projektu, a także w celu rozszerzenia jego kontekstu, traktuję klub jako otwarte laboratorium wibracji, w którym dźwięk, relacje przestrzenne i interakcje społeczne są sekwencjonowane na odpowiednią skalę. To środowisko jest mi zarówno znajome, jak i zawodowo dla mnie znaczące. Do swojej roli w performansie muzyki elektronicznej podchodzę jednocześnie jako badaczka i artystka.

Osadzenie klubu we współczesnym, kosmopolitycznym życiu miejskim czyni z niego adekwatne miejsce do zadawania szerszych pytań o rzeczywistość organizowaną przez nielinio-we relacje, fale, oscylacje oraz rozproszone bodźce — rozchodzące się niczym wibracje. To również prowadzi do pytania o rolę sztuki: w jaki sposób może ona funkcjonować wewnątrz takiego tygła impulsów, nie uciekając się do instrukcji i zamkniętych struktur.

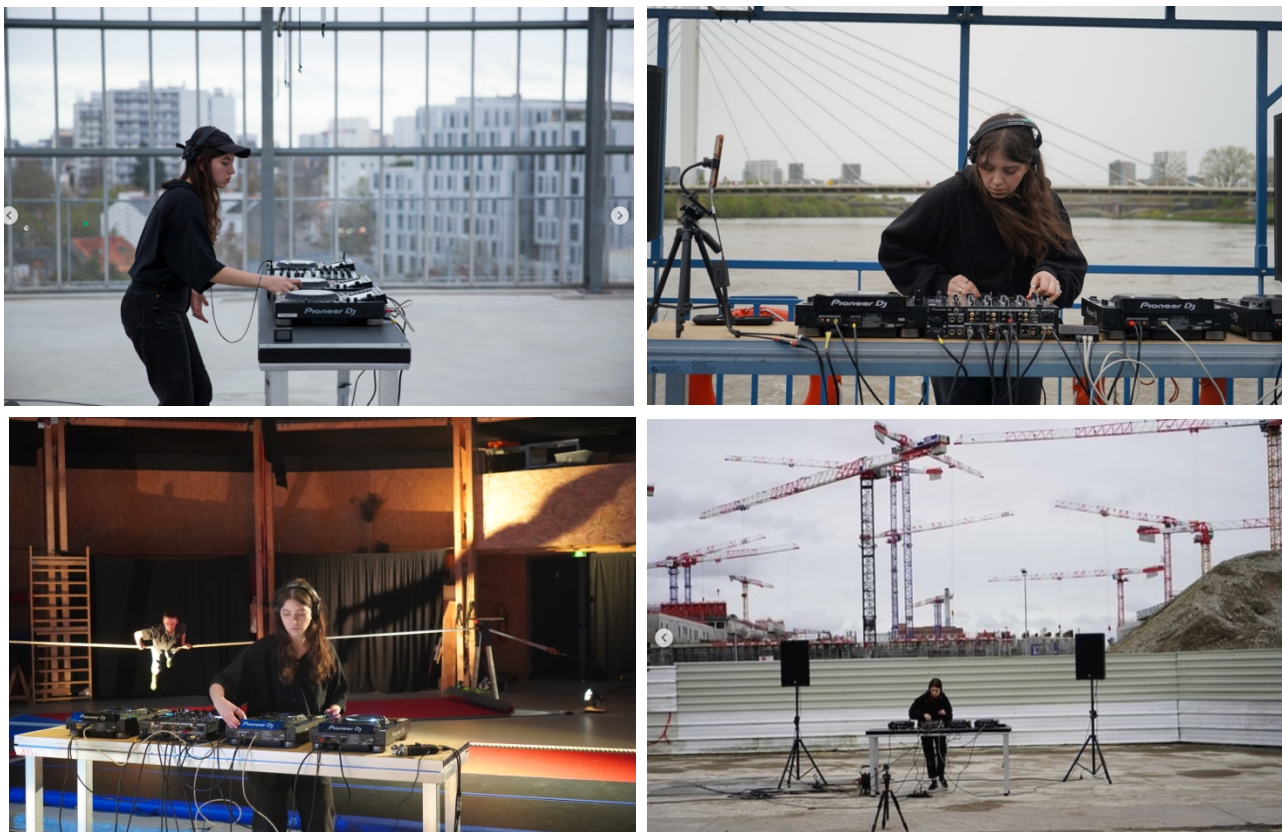


Figure 4 Miejsca prezentacji podczas rezydencji w Nantes, Francja

Dla mnie operacyjnymi osiami są: przestrzeń, dźwięk i ciało — każda z nich zawiera pełen wymiar ludzkiego doświadczenia (relacyjność, kultura, temporalność), tak jak pojawiają się one w performansie elektronicznym i w instalacji.

Myśląc o przestrzeni, przyjmuję operacyjną perspektywę i podejście. Traktuję pomieszczenie jako część łańcucha sygnałowego. Różne miejsca ujawniają odmienne ograniczenia i możliwości. Podczas rezydencji w Nantes we Francji (2024) moja rola jako DJ-a miała mniej wspólnego z „pomiarą”, a więcej z kreowaniem miejsca.

W namiocie cyrkowym, na otwartym placu budowy, na przeszklonym dachu, na leśnej polanie i na poruszającej się łodzi — każdy set sekwencjonował wibrację, ciała i otoczenie w tymczasowe miejsca — przestrzenie nasycone współdzielonym znaczeniem, a nie jedynie punkty na mapie. Poprzez kalibrację progów (ile / jak długo / jak blisko), tempo i układ przestrzeni (gdzie można się zgromadzić, odpocząć lub odsunąć), generyczne przestrzenie zyskiwały atmosferę i kierunkowość.

W ujęciu Yi-Fu Tuana przestrzeń staje się miejscem, gdy zostaje obdarzona znaczeniem.¹¹ Tutaj znaczenie było wytwarzane poprzez obecność i dźwięk.

W praktyce te eksperymenty zaowocowały zestawem zasad projektowych, które stosuję do dziś: traktować pomieszczenie jak instrument; faworyzować ciężar basu w granicach ludzkiej percepcji; komponować powolne przejścia, by utrzymać uwagę bez wyczerpania; planować obieg uczestników tak, by mogli samodzielnie regulować dystans i czas trwania. Te same zasady posłużyły później przy projektowaniu przestrzeni instalacyjnej i logiki interakcji w moim ostatnim projekcie.

Myśląc o dźwięku, mam na myśli „wibrację mechaniczną”¹² przemieszczającą się przez powietrze i materię. Za Marcusem Boonem: dźwięk muzyczny powstaje, gdy źródło wibracji (struna, membrana, powierzchnia) wprawia medium — a ostatecznie także bębenek ucha — w ruch; układ nerwowy przekształca ten ruch w doświadczenie. Kluczowa jest tu kwestia sprzężenia: jak energia przenosi się ze źródła → do pomieszczenia → do ciała. W praktyce preferuję ciężar basu zamiast ostrych środkowych częstotliwości, używam powolnych przejść zamiast wczesnych kulminacji i komponuję poprzez kalibrację progu — ile, jak długo, jak blisko — tak, aby intensywność pozostawała odczuwalna, a nie ulotna. Tam, gdzie to stosowne, mapowanie oparte na bliskości/dotyku pozwala uczestnikom modulować ekspozycję; kompresja i limiter chronią przed zmęczeniem; korekcja (EQ) redukuje pasma wywołujące wycofanie.

Myśląc o ciele, postrzegam je jednocześnie jako czujnik, rezonator i regulator. Wibracja odczuwana jest w klatce piersiowej, na skórze, a nawet w zębach, subtelnie wpływając na postawę i oddech. Uczestnicy samoregulują się, zmieniając dystans i pozycję; synchronizacja oddechu i kroku z pulsem (entrainment) prowadzi do rezonansu; momenty wyczerpania mogą powrócić do stanu przepływu poprzez tempo, a nie szczyty intensywności.

Praktyki troski (punkty z wodą, strefy regeneracji, wizualne wskazówki) wspierają tę regulację, czyniąc intensywność wspólną zdolnością, a nie nieuniknionym kosztem. Razem te wybory ukazują wibrację nie jako „efekt”, lecz jako medium — „współkompozycję” przestrzeni, sygnału i ciała.¹³ To, co następuje dalej, wyjaśnia, w jaki sposób odczuwamy i poznajemy wibrację (percepcja i impercepcja), oraz dlaczego organizacja ryzomatyczna pozwala zrozumieć ekologie klubowe i praktykę instalacyjną.

¹¹ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977)

¹² *The Politics of Vibration : Music as a Cosmopolitical Practice* / Marcus Boon. Duke University Press, 2022, s..7

¹³ Garcia-Mispireta, *Together, Somehow* (Duke UP, 2023)

„Widzisz, nigdy ci nie powiedziałem, jak słucham muzyki — delikatnie opieram dłoń na gramofonie, a moja ręka zaczyna wibrować, wysyłając fale przez całe ciało; i słucham elektryczności tych wibracji, ostatniego substratu świata realnego, i świat drży w moich dłoniach.”¹⁴



Figure 5 Doświadczenie instalacji wibracyjnej. Praktyka i proces dokumentacji dla wystawy „Ontologia wibracyjna: ciało, przestrzeń i dźwięk w performansach muzyki elektronicznej”.

Figure 6 Doświadczenie tancerza w polu wibracyjnym. Praktyka i proces dokumentacji dla wystawy „Ontologia wibracyjna: ciało, przestrzeń i dźwięk w performansach muzyki elektronicznej”.

3.2 Epistemologie wibracyjne

W tej części zadaję pytanie, czy wibracja sama w sobie może być sposobem poznania — w jaki sposób ludzie, przestrzenie i technologie „uczą się” i wzajemnie poprzez nią dostrajają. Innymi słowy: zamiast traktować wibrację wyłącznie jako zjawisko fizyczne, postrzegam ją jako coś, co generuje współdzielone doświadczenie i wiedzę.

Wibrację można rozumieć jako wspólne pole odczuwania, w którym środowiska, materiały, urządzenia i ludzie współtworzą doświadczenie. Z perspektywy kosmopolitycznej (jak opisuje Isabelle Stengers i rozwija Marcus Boon), zarówno polityka, jak i wiedza wykraczają poza to, co ludzkie. To sposób myślenia, w którym różnorodni aktorzy — ludzie, technologie, powietrze, materiały, dźwięki — stale „negocjują”, utrzymując układ w stałym napięciu, nie zakładając istnienia jednej uniwersalnej perspektywy. Wiedza nie jest więc produktem samotnego podmiotu analizującego bierne obiekty — jest usytuowana i relacyjna, wyłania się między uczestnikami, pomieszczeniami, ciałami, powietrzem i systemami. W tym ujęciu „dowód” przesuwa się z oderwanej reprezentacji ku osadzonej spójności.

¹⁴ Lispector, *Agua Viva*, from the book *The politics of vibration : music as a cosmopolitical practice* / Marcus Boon. Duke University Press, 2022.

Za Marcusem Boonem wibracja działa jako łącznik — spaja odrębne byty poprzez rytm i rezonans. Poznanie staje się dostrojeniem: dopasowaniem ciała i narzędzi do już aktywnego pola, zamiast stania z boku i obserwacji. To wyjaśnia, dlaczego dźwięk o niskich częstotliwościach często reorganizuje postawę, oddech i dystans, zanim pojawi się interpretacja: afekt poprzedza poznanie.¹⁵

Motywy z różnych tradycji kulturowych pomagają uchwycić wagę zagadnienia. W kosmologii indyjskiej *Nāda Brahma* („świat jest dźwiękiem”)¹⁶ określa wibrację jako podstawową zasadę istnienia. Modele naukowe, takie jak rezonans (sprzęganie się systemów przy wspólnych częstotliwościach), a nawet analogie zaczerpnięte z teorii strun, oferują użyteczne obrazy dla praktyki. Traktuję je jako pragmatyczne metafory, a nie metafizyczne twierdzenia — pomagają one wyostrzyć decyzje projektowe bez odwoływania się do „wielkich” ontologii.

Za Goodmanem słyszalność (~20 Hz–20 kHz) to jedynie wąskie załamanie na szerszym kontinuum wibracyjnym. Częstotliwości infra- i ultradźwiękowe mogą oddziaływać na ciało, nawet jeśli nie są świadomie „słyszane”, dlatego intensywność jest często odczuwana najpierw, a dopiero potem przypisywana znaczeniom. Epistemologicznie oznacza to, że impercepcja działa równolegle z percepcją, a afekt często wyprzedza rozpoznanie.¹⁷

— (Zob. również §3.1 o dynamice „przyciągania–odpychania” w kontekstach dźwięku o dużej intensywności) —

Najnowsze badania fizjologiczne to potwierdzają: skóra wyposażona jest w mechanoreceptory — ciała blaszkowate Paciniego, ciała dotykowe Meissnera, komórki Merkla, zakończenia Ruffiniego — które rejestrują wibrację i nacisk na różnych głębokościach i przy różnych częstotliwościach. Ciała Paciniego są szczególnie wrażliwe na szybką wibrację (około 200 Hz), co pokrywa się z charakterystyką muzyki opartej na basie. Te receptory pomagają wyjaśnić, dlaczego wibracja jest nie tylko słyszana, ale także odczuwana — zakotwicząc dźwięk tak samo w cielesnej dotykowości, jak i w percepcji słuchowej.

¹⁵ Marcus Boon, *The Politics of Vibration: Music as a Cosmopolitical Practice* (Durham, NC: Duke University Press, 2022),

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

Mechanoreceptors

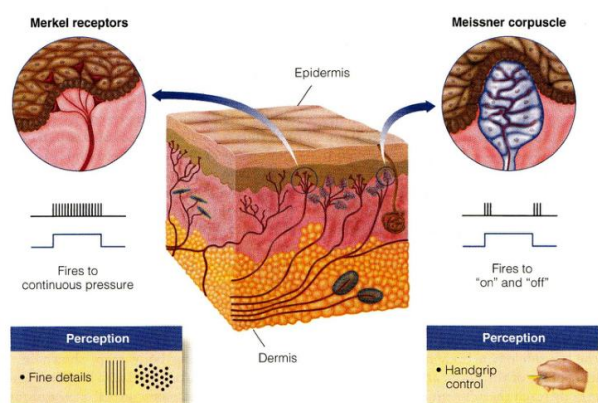


Figure 7 Mechanoreceptory w ludzkiej skórze – struktury odpowiedzialne za rejestrowanie wibracji i nacisku (ciałka Paciniego, Meissnera, komórki Merkla, zakończenia Ruffiniego). Źródło: Frontiers in Neuroscience, 2019.

PSY 295 - Fall 2012 - Grinnell College

10

Z pozycji DJ-a wibracja nie jest wyłącznie abstrakcyjnym pojęciem teoretycznym – w praktyce natychmiastowo przyjmuje wymiar cielesny. Słuch i dotyk nakładają się na siebie, gdy zarówno błona bębenkowa, jak i skóra rejestrują oscylacje odczuwane w klatce piersiowej i w rytmie oddechu. Moje własne ciało reaguje na bas – oddech synchronizuje się z jego pulsem. Jednocześnie „czytam” przestrzeń poprzez reakcje tłumy: obserwuję, jak uczestnicy się zbliżają, cofają, zatrzymują. Tworzy to sprzężenie zwrotne pomiędzy wykonawcą a publicznością – wiedza nie powstaje tu na drodze zdystansowanej obserwacji, lecz poprzez ucieleśniony rezonans – współdzielone pole dostrojenia. W praktyce to właśnie ono stanowi podstawę moich decyzji: czy utrzymać intensywność, rozładować napięcie, czy może przestroić progi percepcyjne.

3.3 Wibracja a struktura kłącza: chaos w dźwięku i instalacji

W tej części analizuję koncepcyjne powiązania między wibracją a kłączem (rizom) jako ramą teoretyczną dla praktyki artystycznej opartej na dźwięku. Odwołując się do prac Deleuze’a i Guattariego, Steve’a Goodmana, Kodwo Eshuna oraz do własnej metodologii performatywnej, chcę pokazać, w jaki sposób ontologia wibracji współbrzmi z nielinearnym, niehierarchicznym sposobem myślenia i tworzenia. Instalacja staje się polem, w którym myślenie kłączowe przybiera materialną formę, a wibracja działa nie tylko jako metafora, lecz jako rzeczywisty czynnik chaosu, transmisji i łączliwości.

3.3.1 Kłacze (rizom) - w kierunku definicji

Z ontologicznego punktu widzenia wibracja opiera się bezruchowi – waha się między stabilnością a niestabilnością, powtarzalnością a zakłóceniem. Jak twierdzi Steve Goodman, wibracja to podstawowy stan materii, sposób istnienia w nieustannym ruchu: Na poziomie molekularnym lub kwantowym wszystko jest w ruchu, wszystko wibruje.”¹⁸

Z tej perspektywy wibracja stanowi ontologiczne tło dla transmisji afektywnej, doświadczenia dźwięku i relacyjnej intensywności. Uosabia zarówno chaos (potencjał zmiany), jak i porządek (powtarzalne cykle i rezonanse).

Wychodząc od wibracji jako czegoś dynamicznego i generatywnego, koncepcja kłacza autorstwa Deleuze’a i Guattariego oferuje szersze ramy dla zrozumienia, jak chaos może stawać się formą łączności. W książce *Tysiąc Plateau* kłacze podważa hierarchiczne modele myślenia, podkreślając decentralizację, mnogość i powiązania. Podobnie jak wibracja, kłacze opiera się ustalonym początkom i zakończeniom, obejmując to, co nieznane i transformujące.

Filozofowie opisują kłacze jako strukturę niehierarchiczną, a także system, który jest nieliniowy i nie posiada ani korzenia, ani zakończenia. Rośnie horyzontalnie i zawsze jest nieprzewidywalne, będąc nieustannym procesem fuzji.

*„Kłacze nieustannie ustanawia połączenia między łańcuchami semiotycznymi, organizacjami władzy i okolicznościami dotyczącymi sztuki, nauki i walk społecznych. Kłacze nie ma początku ani końca; zawsze znajduje się pośrodku, między rzeczami, w byciu-pomiędzy, w intermezzo.”*¹⁹

Ponadto kłacze tworzy połączenia między wybranymi elementami (ideami, dźwiękami, tekstami, obiektami, ludźmi itd.), które nie podążają za tradycyjnymi, hierarchicznymi wzorcami. Zamiast tego te relacje jako powiązania między elementami są płynne, otwarte na nowe rozwinięcia i odkrycia poprzez samą łączność. Istnieją relacje uformowane przez hierarchię, które są powiązane z tradycyjnym systemem rozumienia narracji – filozofowie nazywają to modelem drzewiastym: logiką drzewa. Wyobraźmy sobie drzewo, które ma korzeń (początek) i zakończenie lub rezultat (gałęzie), przy czym każda część zależy od istnienia innej – połączenie jest liniowe i w pełni przewidywalne.

¹⁸ Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, 2010) p. 83

¹⁹ Deleuze & Guattari: *A Thousand Plateaus*, “Introduction: Rhizome” 1987;

„Drzewo jest już obrazem świata, a korzeń – obrazem drzewa-swiata. To klasyczna księga: szlachetna, znacząca i nacechowana subiektywną organiczną wewnętrznością (warstwami księgi).”²⁰ W kontraście do tego rzeczywistość oferuje nam także relacje, które przeczą konwencjonalnym strukturalizmowi i nie podążają za pojedynczą, linearną ścieżką – każda z części może być swobodnie połączona z inną, jak podziemne korzenie, które splatają się losowo. W moim własnym myśleniu rozpoznaję momenty, gdy nieświadomie wracam do drzewiastej logiki – poszukując linearności, przyczyny i skutku, porządku... i używam kłacza jako przypomnienia, by wrócić do przepływu, dryfu, mnogości.

Ta logika kłacza nie jest tylko konstruktem filozoficznym, ale czymś, co możemy zaobserwować zarówno w systemach naturalnych, jak i stworzonych przez człowieka. W mózgu, na przykład, neurony tworzą rozległe sieci rozgałęzień, w których sygnały poruszają się jednocześnie wieloma ścieżkami – wiedza wyłania się z połączeń, a nie z pojedynczego łańcucha. W lasach grzybnia rozciąga się pod ziemią, łącząc drzewa i rośliny w sposób rozproszony, który stale dostosowuje się do zmian. Nawet infrastruktura transportowa ujawnia podobną dynamikę: drogi, koleje i sieci cyfrowe nieustannie przekierowują przepływy przez wiele węzłów, zamiast prowadzić wszystko jedną ustaloną trasą. Te przykłady ułatwiają uchwycenie idei kłacza – nie jest to obraz pojedynczego pnia z gałęziami, lecz wiele linii przecinających się, rozchodzących, ponownie łączących – żywa, przestrzenna siatka, która przystosowuje się w miarę wzrostu.

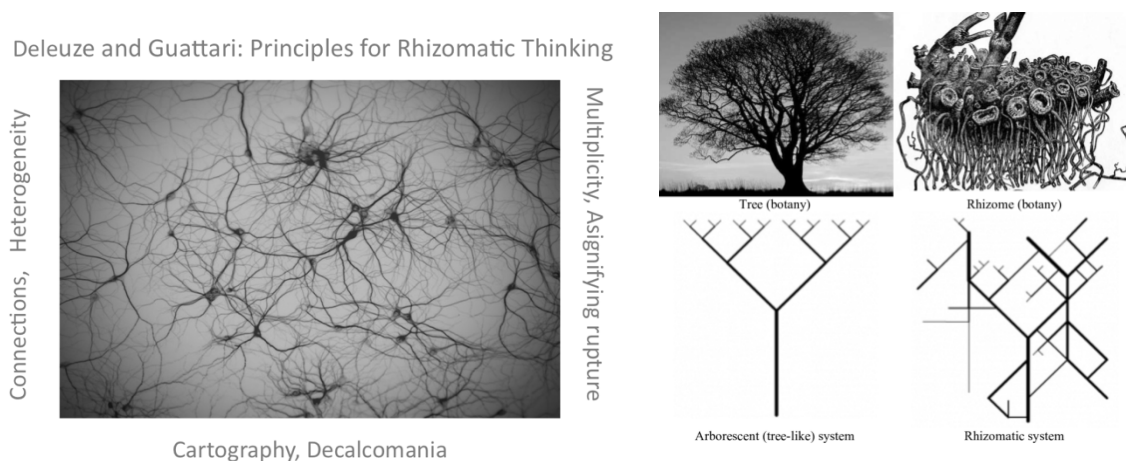


Figure 8 Zasady myślenia ryzomatycznego „Dekonstrukcyjny ryzom według Pongtidasantayanona”

Z perspektywy praktycznej to podejście kształtuje sposób, w jaki odczytuję scenę taneczną: nie jako jednolitą, zjednoczoną publiczność, lecz jako mnogość czasów, ciał i intensywności. Niektórzy ludzie przyciągani są blisko głośników, inni pozostają na obrzeżach, jedni poruszają się

²⁰ Ibid.

niespokojnie, inni stoją nieruchomo, a wszyscy są częścią tego samego wibrującego pola. Podczas mojej rezydencji w Nantes jeden z występów odbył się w namiocie cyrkowym, gdzie zamiast zwykłej publiczności akrobaci trenowali i improwizowali równolegle do muzyki. Ich ciała kołysały się, wspinały i upadały w rytmach, które nie odpowiadały BPM²¹, ale mimo to rezonowały w pulsach i pauzach. Ta scena jasno pokazała, że wibracja nie wymaga jednolitej odpowiedzi: tworzy pole, w którym współistnieje wiele czasów, momentami zgrywających się, innym razem rozbieżnych, a mimo to połączonych. Dla mnie jako DJ-a odczytywanie tych warstw to mniej kwestia panowania nad tłumem, a bardziej słuchania lateralnego, dostrajania się do wielu sygnałów naraz. To właśnie sprawia, że parkiet jest polifoniczny: wiele linii dźwiękowych współbrzmi razem, nie ulegając zdominowaniu jednej głównej osi.

Termin „polifonia” pochodzi z muzyki, gdzie opisuje przeplatanie się niezależnych linii melodycznych, z których każda zachowuje swoją autonomię, tworząc jednocześnie wspólny dźwięk.²² W mojej praktyce polifonia oznacza, że żadna pojedyncza perspektywa nie dominuje: parkiet składa się z nakładających się rytmów ciał, ruchów i intensywności. Stworzony przeze mnie film dokumentalny z wywiadami na potrzeby prezentacji pracy doktorskiej również podąża za tą zasadą: zamiast jednej autorytatywnej narracji, prezentuje DJ-ów mówiących równolegle, czasem harmonizujących się, czasem rozbieżnych w narracji. Polifonia tutaj nie jest jedynie wyborem estetycznym, lecz także epistemologicznym: modeluje wiedzę jako coś generowanego przez wiele głosów utrzymywanych razem bez hierarchii. Rezonuje to z pojęciem „powieści polifonicznej” Mikhaila Bahtina, gdzie współistnieje wiele głosów bez podporządkowania ich jednemu autorytatywnemu narratorowi.²³

Częścią mojej pracy wystawienniczej był także sporych rozmiarów obiekt, który kondensował i retransmitował mnogość dźwięków i głosów zgromadzonych w projekcie. Jego czarna stalowa powierzchnia minimalnie odbijała światło, podczas gdy osadzone w nim przetworniki sprawiały, że wibracja była wyczuwalna — zarówno słyszalna, jak i odczuwalna dotykiem. Jako figura pionowa pełnił funkcję przestrzennej kotwicy: ludzie gromadzili się wokół niej, używali jej jako punktu spotkań lub opierali się o nią, by bezpośredniej odczuć wibrację. Yi-Fu Tuan zauważa, że pionowe formy, takie jak posągi czy kolumny, pełnią tę rolę, kierując uwagę zbiorową i oferując punkt od-

²¹ (Beats Per Minute, czyli uderzenia na minutę, to standardowa jednostka służąca do pomiaru tempa utworu muzycznego. Wskazuje liczbę uderzeń (beatów) występujących w ciągu jednej minuty. Wyższa wartość BPM odpowiada szybszemu tempu, natomiast niższa BPM oznacza wolniejsze tempo. Ten pomiar pomaga muzykom i producentom utrzymać spójne tempo i rytm w całym utworze.

²² Margot Fassler, *Music in the Medieval West* (New York: W. W. Norton, 2014),

²³ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 5–7

niesienia w przestrzeni.²⁴ Moja instalacja opierała się na tej zasadzie: forma pionowa dawała orientację, ale jej działanie dźwiękowe zachęcało do ruchu poza centrum i tworzenia otwartych, niezamkniętych połączeń, zapobiegając przemianie obiektu w zamknięty lub dominujący symbol.

Koncepcja kłącza (rhizomu), rozwinięta przez Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego w *Tysiącu Plateau*, jest i była intensywnie wykorzystywana w filozofii, literaturze, teorii kultury i sztuce. Dostarcza narzędzi do myślenia o strukturach nieliniowych, wielorakich i otwartych. Dla moich potrzeb oferuje narzędzia łączące dynamiczną, niestabilną naturę wibracji z trybami myślenia i praktyki, które opierają się liniowości.

3.3.2 Rizom w literaturze

Zanim przejdę do tego, jak łączę te koncepcje z własną praktyką, należy najpierw nakreślić kilka punktów teoretycznych. Cofnijmy się do *Tysiąca plateau* i wyodrębnijmy najważniejsze aspekty, które zainspirowały mnie do zaczerpnięcia z niej idei struktury kłącza. Chociaż książka koncentruje się głównie na literaturze, jej idee mają bezpośrednie przełożenie na myślenie o wibracji i dźwięku, co pozwala na tworzenie konceptualnych pomostów pomiędzy tekstem a dźwiękiem.

W *Tysiącu plateau: Kapitalizm i schizofrenia* Gilles Deleuze i Félix Guattari badają ideę literatury „mniejszościowej” — takiej, która wyłania się z literatury „większościowej”, na przykład poprzez używanie różnych języków w jednym tekście. Wspominają autorów takich jak Joyce czy Beckett, którzy stosowali wiele języków w jednym dziele, aby otworzyć alternatywne sposoby myślenia.²⁵ *‘Ilu ludzi dzisiaj żyje w języku, który nie jest ich własnym? ... To właśnie stanowi problem literatury mniejszościowej — pozwala ona rzucać wyzwanie językowi i prowadzić go konsekwentną, rewolucyjną ścieżką’*²⁶ To eksperymentowanie z językiem poza jego tradycyjnym porządkiem służy tworzeniu nowych, niespodziewanych funkcji i możliwości, co jest równoległe do struktury kłącza, która opiera się zakorzenieniu w jednym miejscu, zamiast tego wspierając połączenia i transformacje.

Następnie pojawia się koncepcja „książki”, która w ujęciu autorów (Deleuze'a i Guattariego) zostaje zdekonstruowana i zyskuje inne znaczenie — „wielość” (*multiplicity*). Odrzucają oni książkę jako zjednoczony obiekt ograniczony w czasie i przestrzeni, widząc ją raczej jako korelację idei, które rozrastają się przez wzajemne połączenia. *‘Książka nie ma ani przedmiotu, ani podmiotu; składa się z różnorodnych materii, powstałych w odmiennych czasach i poruszających się w różnych ryt-*

²⁴ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), s.37–38

²⁵ Samuel Beckett (1906–1989), Irish-born novelist and playwright who published in both French and English. James Joyce (1882–1941), Irish writer whose fiction is extraordinarily innovative in technique and language.

²⁶ Deleuze & Guattari: *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia* 1987 p.1601

*mach. Przypisywanie książki konkretnemu podmiotowi oznacza pomijanie działania tych materii oraz zewnętrznego charakteru ich wzajemnych relacji.*²⁷ Można to postrzegać jako silne wyzwanie rzucone literaturze, wskazanie, że celem książki jest raczej prowokowanie do odkryć i ruchu niż przedstawianie utrwalonych twierdzeń. Mówiąc o zewnętrznych atrybutach książki — nie tylko informacyjnych — wprowadzają pojęcie „aglomeratu” (*assemblage*). Książka nie jest więc statycznym obiektem, ale „zlepkiem” linii, przepływów, prędkości i intensywności, co przypomina omawiany wcześniej charakter sceny tanecznej.

Można tu także przywołać ich swobodne, eksperymentalne podejście, oparte m.in. na zdaniu: *‘Pisz hasłami: twórz kłacz, nie korzenie, nigdy nie sadź! Nie bądź dychotomiczny ani paranoiczny. Bądź wielością, bądź kłaczem, bądź obcym samemu sobie. Znajdź modele w doświadczeniu; pisz miarą, nie fabułą: stratometry, delometry itd.*²⁸ Pojmuję to jako eksplorację „pisania ilościowego”.

Wprowadza się pojęcia takie jak „stratometr”, „delometr” czy jednostki gęstości „BuWo” jako kreatywne sposoby myślenia o pisaniu w kategoriach intensywności, prędkości i przepływów — zamiast sztywnych, ustalonych znaczeń.

Pojawia się także metoda „cut-up”, czyli metoda cięcia tekstu i jego ponownego układania, zaczerpnięta od Williama Burroughsa. Metoda ta odzwierciedla proces „fałdowania” i wprowadza do pisania wielowymiarowość. *‘Pisz, twórz kłacze, zwiększaj swoje terytorium przez deterytorializację, rozciągnij linię ucieczki aż do punktu, w którym staje się maszyną abstrakcyjną obejmującą całą płaszczyznę konsystencji. W tym sensie metoda cut-up Burroughsa należy do kłacza.*²⁹ Zostajemy zaproszeni do wyobrażenia sobie języka jako niestabilnego, przerywanego, warstwowego i intensyfikowanego przez zakłócenia i przypadek.

Podsumowując krótko: Deleuze i Guattari próbują przekształcić pojęcie literatury w bardziej otwartą formę myślenia, zapraszając czytelników do nadawania nowego znaczenia językowi, literaturze i książkom — by myśleć w kategoriach wielości, transformacji i oporu. Poprzez alternatywne sposoby myślenia zachęcają do odrzucenia sztywnych znaczeń i do otwartości na nieprzewidywalne, powiązane idee. Ogólnie rzecz biorąc, intensyfikują akt pisania jako ruch, tworzenie i innowację, otwierając możliwość rewolucyjnych przekształceń. Literatura staje się tu narzędziem do eksplorowania i przekształcania złożoności istnienia.

²⁷ Deleuze & Guattari: *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia* – Introduction : Rhizome 1987 p.1601

²⁸ Ibid. p.1602

²⁹ Ibid. p.1602

Koncepcja „książki” zawarta powyżej zainspirowała mnie do napisania dodatkowego akapitu o osobistym doświadczeniu związanym z tym pojęciem. Tak więc przedstawię tutaj mój projekt dydaktyczny, oparty zarówno na inspiracji, jak i praktyce. „Dźwiękowe opowiadanie historii: wyraż wszystko, co słyszysz, czujesz i widzisz” — to był dla mnie istotny moment mojego rozwoju zarówno pod względem umiejętności dydaktycznych jak i pracy twórczej. Wystawa wynikła z jednodniowego warsztatu zaprojektowanego po to, by eksplorować powiązania pomiędzy dźwiękiem, ciałem, przestrzenią i wibracją. Poprzez pejzaże dźwiękowe i ćwiczenia słuchowe uczestnicy byli zaproszeni do zaangażowania się w audialne, wizualne i kinestetyczne aspekty doświadczenia, rozwijając ekspresję i osobistą narrację. Każdy uczestnik wniósł do projektu jedną autorską pracę, która następnie została osadzona w kontekście zbiorowej wystawy. Zamiast linearnej sekwencji prac wydarzenie rozwijało się jako rizomatyczny zbiór: nakładające się opowieści, zmysłowe eksperymenty i osobiste materiały splecione w jedno wspólne pole. W tym sensie projekt stał się „książką” w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego — nie zamkniętym obiektem, lecz wielością wątków, rezonansów i intensywności, które razem tworzyły polifoniczną całość, o której mowa w poprzednim rozdziale. Był to zbiór językowych, wizualnych i dźwiękowych elementów, stworzony dzięki zaangażowaniu współuczestników. Zamiast jednej wypowiedzi ukształtowała się wspólna przestrzeń myślenia — metaforyczna książka, w której każdy odbiorca mógł odnaleźć własną ścieżkę przez nakładające się perspektywy i napięcia. W tym kontekście zdecydowałam się pokazać makietę mojego niedawnego projektu, który później rozwinął się w wersję pełnowymiarową. W ramach wystawy *Sound Storytelling* makietę została włączona w sieć prac uczestników i stała się częścią wspólnej narracji. Chciałam sama uczestniczyć w wydarzeniu i dołożyć swoją cegiełkę do tego *plateau*. Dla mnie pokazanie tej niedokończonej formy symbolizowało to, jak procesy artystyczne ewoluują i zmieniają się w drodze do ostatecznego rezultatu. Ten akt pokazywania czegoś niedokończonego był ściśle związany z logiką kłącza i z koncepcją „książki” rozumianej jako aglomerat — nie gotowy obiekt, ale proces stawania się.

3.3.3 Rizom w teorii dźwięku i dyskursie sonicznym

Już rozumiemy, że struktury kłaczowe są przedstawiane jako alternatywa wobec konwencjonalnych modeli percepcji i rozumienia rzeczywistości. Kłacza są zdecentralizowane, sieciowe, o mnogiej strukturze — bez hierarchicznego korzenia czy centralnej zasady organizującej. Możemy pojąć termin „kłącze” jako model myślenia, pisanie i tworzenia. W tym rozdziale przymierzę ten model do dźwięku i jego percepcji. Kluczowa literatura łącząca dźwięk i wibrację została już omówiona we wcześniejszych rozdziałach; mimo to pewne zagadnienia muszą być wzmocnione, by temat kłącza w relacji do dźwięku był w pełni zrozumiały.

Przede wszystkim dźwięk i wibracja to dwie powiązane koncepcje, dogłębnie eksplorowane w książce Steve’a Goodmana *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Goodman opisuje wibrację jako mnogość i pisze, że „wibracja łączy każdą odrębną jednostkę we wszechświecie”³⁰ — koncept ten rezonuje z myśleniem kłączowym Deleuze’a i Guattariego, gdzie relacje tworzą się peryferyjnie, bez centrum. Dźwięk zostaje wprowadzony, gdy Goodman łączy wibrację z pojęciem „akustycznej dominacji”, oferując ramy rozumienia, w jaki sposób dźwięk modulując intensywność, kształtuje percepcję i konfiguruje środowiska.

Możemy dostrzec strukturę kłączową dźwięku w sposobie, w jaki Goodman odnosi się do wielu warstw zakłóceń słuchowych, takich jak „unsound”, infradźwięk i ultradźwięk — wypowiedzi te wzmacniają ideę istnienia dźwięku poza ludzką percepcją. Autor pisze: „Strategie sonicznego oddziaływania dotyczą w równym stopniu logistyki niepostrzegalności (niedźwięku), co percepcji. Pasma słyszalności człowieka to jedynie załamanie na wibracyjnym kontinuum materii.”³¹ Na przykład – jak już wykazywałam -infradźwięk (poniżej 20 Hz) może być odczuwany jako nacisk w klatce piersiowej lub żołądku, nawet jeśli nie można go „usłyszeć”. W moich setach muzycznych strefa ta staje się widoczna, gdy sub-bass (bardzo niskich częstotliwości) wydaje się reorganizować sposób stania ludzi — zanim świadomie zarejestrują znaczenie dźwięku — dudnienie basu może sprawić, że ciała pochylają się w tył, przesuwają bliżej lub zmieniają postawę — bezwiedna reakcja.

W *Sonic Warfare* znajduje się również silny nacisk na afekt i jego ryzomatyczne rozprzestrzenianie się w otaczających środowiskach. Metoda Goodmana traktuje wibrację jako niereprezentacyjną siłę sprzęgającą ciało, technologię i proces soniczny — wydobywając ukryte miejskie afekty na powierzchnię. W ten sposób dźwięk można postrzegać jako siłę przed-poznawczą i afektywną: nie wyłania się przede wszystkim przez stałe znaczenia, lecz przez oddziaływania zmysłowe. „Linia frontu strategii sonicznego oddziaływania przebiega w doznaniach i rezonansach faktury wibracji.”³² Koncepcja ta jest całkowicie spójna z teorią afektu i mnogości Deleuze’a i Guattariego. Tutaj przywołuję swoją ścieżkę twórczą — w performansach zwykle opieram się na powolnych narastaniach i ciężarze basu, by wydłużyć napięcie afektywne w czasie, tak by intensywność mogła być dzielona zamiast przyspieszana gwałtownie.

Jeśli koncepcja rizomu jest reprezentowana w literaturze, jak może działać w dźwięku? Model kłączowy oferuje atrakcyjną perspektywę rozumienia dźwięku jako czegoś warstwowego, rozgałęzionego i transformacyjnego. Ta perspektywa kierowała także moimi późniejszymi eksperymentami artystycznymi, w których pracowałam z nagraniami z wydarzeń klubowych i rekonfigurowałam je

³⁰ Goodman’s *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. 2010, s.14

³¹ Ibid., s.9

³² Ibid. s. 109

w nowe brzmieniowe aglomeracje (*assemblages*). Procesy te rezonują z liniami wędrówki kłącza — oddzielają się od pierwotnych kontekstów, by tworzyć nieprzewidywalne nowe konfiguracje.³³

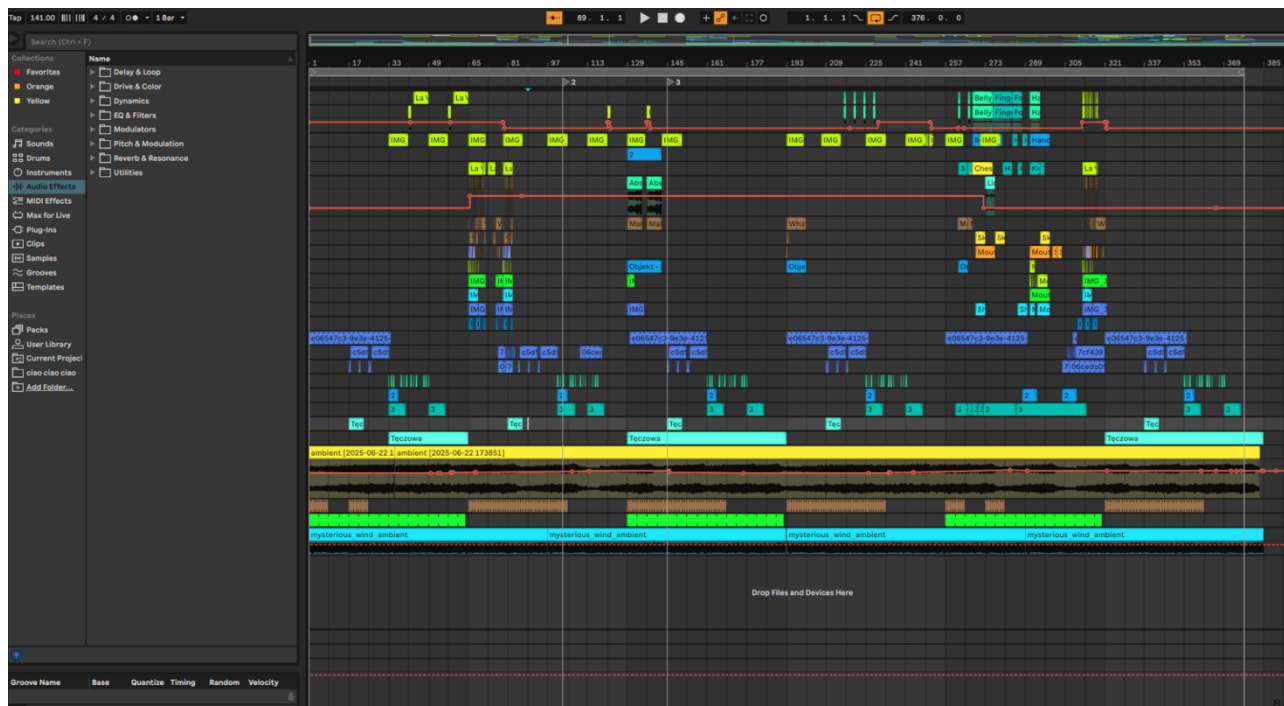


Figure 9 Plik audio Ableton – praca w toku

Idea, że praktyki ryzomatyczne mogą rozciągać się na kreację dźwięku, koresponduje z jednym szczególnie inspirującym fragmentem z *Tysiąca Plateau*: „Ryzomatyka = analiza popkulturowa” (oryginalnie: „rhizomatics = pop analysis”), nawet jeśli ludzie mają inne rzeczy do zrobienia niż czytanie tego, nawet jeśli bloki kultury akademickiej i pseudonaukowej wiedzy nadal są zbyt trudne do zniesienia lub ciężkie do udźwignięcia.³⁴ Tu „analiza” otrzymuje nowe znaczenie — nie sztywnej struktury akademickiej, lecz wolności. Tak jak z analizą, tak i z tworzeniem: może mieć charakter „popowy”, dynamiczny i pragmatyczny, obejmujący pęknięcia, wielość i nieustającą transformację. Ta konkluzja prowadzi do tego, co można nazwać kreatywnością ryzomatyczną — w której artyści tworzą dzieła dynamiczne, otwarte i zdolne do łączenia się z szerszymi systemami. Ta sama idea powraca w innym dobrze znanym stwierdzeniu: „Książka nie ma ani przedmiotu, ani podmiotu; składa się z różnorodnie uformowanych materii, i bardzo różnych momentów i prędkości. Przypisanie książki jakiemuś podmiotowi to pominięcie pracy tych materii i zewnętrżności ich relacji.” Dźwięk, podobnie jak pisanie, staje się polem ruchu i mnogości. Nie tylko wypełnia przestrzeń — redefiniuje ją. W kategoriach idei kłącza, dźwiękowy aspekt nie jest tylko słyszany — jest rozprzestrzeniany, ponownie umiejscawiany i odczuwany poprzez natężenia.

³³ Deleuze & Guattari: *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia* – Introduction : Rhizome 1987 s.1606

³⁴ Ibid., s.1608

3.3.4 Rizom w sztuce instalacyjnej

Sztuka instalacji dostarcza interaktywnego i przestrzennie ucieleśnionego doświadczenia odbiorcy, co czyni ją przykładowym medium do eksplorowania takich pojęć jak **wielość**, **sieciowość** i **nieokreśloność** — pojęć istotnych dla idei kłacza rozwiniętej przez Deleuze’a i Guattariego. Kłacz wychodzi tu zatem poza literaturę i język (jak omówiono wcześniej), przenosząc się na grunt współczesnych praktyk artystycznych, zwłaszcza w zakresie projektowania dźwięku i instalacji przestrzennych.

Sztuka instalacji angażuje odbiorcę zarówno percepcyjnie, jak i zmysłowo; to „**zaangażowanie**” często postrzegane jest nie jako ograniczenie, lecz jako jej zasadniczy atut. Michael Fried, w eseju *Art and Objecthood*, opisuje, w jaki sposób dzieła minimalistyczne i postminimalistyczne przesunęły punkt ciężkości z reprezentacji na rzecz samego obiektu i relacji z widzem. Jego analiza abstrakcyjnych rzeźb Anthony’ego Caro podkreśla ich opór wobec naturalizmu oraz oparcie na relacjach kompozycyjnych, a nie na *mimesis*. Prace Caro rozwijają się w przestrzeni, prowadząc percepcję odbiorcy, zamiast funkcjonować jako odizolowane byty: *‘Podczas gdy dzieła dosłowne miały na celu projekcję i nadawanie trwałego statusu obiektowi; abstrakcyjne malarstwo i rzeźba, które podziwiałem, dążyły do jej unieważnienia lub neutralizacji – w taki czy inny sposób.*’³⁵

Późniejsze refleksje Frieda również wskazują na kluczową rolę ciała w odbiorze instalacji, wykraczając poza czysto optyczne tryby percepcji: „Kluczowe jest jednak to, że po napisaniu ‘Shape as Form’ narastało we mnie poczucie, że w sporze o obiektowość chodzi o coś więcej. I wkrótce zacząłem czuć, że to coś więcej dotyczy kwestii ciała.”³⁶ W tym sensie instalacja tworzy kontekst, w którym **ucieleśnione zaangażowanie** zastępuje **zdystansowaną kontemplację**, co bezpośrednio koresponduje z deleuze’owsko-guattariańskim rozumieniem sztuki jako **aglomeratu** (assemblage).

³⁵ Michael Fried, in *Art and Objecthood* 1998, s.41

³⁶ Ibid., s.41



Figure 10 Anthony Caro, *The Window*, 1966–67. Malowana stal, dzięki uprzejmości Anthony Caro Family Trust.

Rhizomatyczne instalacje dźwiękowe rozwijają te cechy poprzez decentralizację percepcji, tworzenie sieci interakcji pomiędzy dźwiękiem a przestrzenią oraz przemieszczenie dźwięków ze swoich pierwotnych środowisk w celu wygenerowania nowych kontekstów. Decentralizacja, współzależność i deterytorializacja wspólnie wytwarzają immersyjne, otwarte doświadczenia, opierające się jednoznacznej interpretacji. Przesunięcie dźwięków i ich rekombinacja w obrębie instalacji odzwierciedla kłaczowy proces przemieszczenia i ponownego usytuowania (reterytorializacji).

Praca *The Window* Anthony’ego Caro stanowi przykład tego, w jaki sposób forma rzeźbiarska może funkcjonować nie jako zamknięty monument, lecz jako otwarty system relacji. Jej płaszczyznowe elementy i puste przestrzenie organizują ruch i percepcję w sposób horyzontalny, a nie hierarchiczny, zapraszając widzów do krążenia wokół niej i rekonfigurowania własnej relacji przestrzennej wobec dzieła. Podejście to rezonuje z moim własnym podejściem do wibracji i instalacji, gdzie prezentowana praca została pomyślana jako ciało ryzomantyczne (kłaczowe): nie tyle jako odizolowany obiekt, co jako węzeł w dynamicznej sieci dźwięku, odbiorców i architektury.

Moja własna praktyka czerpie z tych ram pojęciowych. W kolejnych rozdziałach omawiam projekt, w którym monolit został pomyślany i wykreowany nie jako statyczna rzeźba, lecz jako kłaczowy aglomerat — obiekt spleciony z dźwiękiem, przestrzenią i interakcją z publicznością. Jak wcześniej wspomniano w kontekście „książki”, te idee rozciągają się na praktykę artystyczną: podobnie jak książkę można rozumieć jako zbiór połączeń i prędkości, tak instalacja funkcjonowała jako otwarte pole relacji, podtrzymywane w intensywności, zamiast zmierzać ku kulminacji. Podejście to, kształtowane przez deleuzjańskie koncepcje wielości, stawania się oraz *plateau*, umożliwiała pracy opór wobec zamknięcia i zachowanie otwartości na kontekst i uczestników.



Figure 11 Carl Andre (struktury niehierarchiczne, modułowe).

3.3.5 Klącze w sztuce performatywnej

Performans stanowi kluczową perspektywę do zrozumienia, jak wibracja przenika przez ciała i przestrzenie. W tym obszarze szczególnie wpływowa dla mojego myślenia była praca tancerza i choreografa Frédérica Giesa. W 2013 roku Gies zapoczątkował praktykę *Technosomatics*, osadzoną pomiędzy tańcem klubowym a dyscyplinami somatycznymi. Metoda ta zaprasza uczestników do tańca przy muzyce techno, często z zamkniętymi oczami i w minimalnym oświetleniu, jednocześnie angażując „alternatywne mapy anatomiczne”. Mapy te opierają się nie tylko na wiedzy fizjologicznej, lecz także na pozazachodnich systemach, takich jak czakry czy szlaki układu hormonalnego, tworząc zróżnicowaną anatomię, która unika centralizacji na rzecz rozproszonego odczuwania.³⁷

Znaczenie *Technosomatics* zawiera się w klączowej logice. Zamiast skupiać percepcję na jednym zmysle, takim jak słuch czy wzrok, praktyka ta rozprasza świadomość po całej powierzchni ciała, skórze, mięśniach, kościach i wnętrznościach. Destabilizuje hierarchię zmysłów, przekształcając ciało w rezonującą całość. Tutaj taniec nie jest pokazem, lecz badaniem: techniką generowania transu, zmiany percepcji i rekonfiguracji relacji ciała z dźwiękiem. Taka praktyka odpowiada dynamice parkietu tanecznego, gdzie wibracja przemieszcza się poziomo przez zbiorowości, tworząc sieci doznań zamiast liniowych łańcuchów zależności.

³⁷ Frédéric Gies, *Technosomatics*, in *Choreografia: strategie* (Warsaw: Fundacja Nowy Teatr, 2013), s.156



Figure 12 Dokumentacja tłumu poruszającego się w heterogenicznych rytmach.

Moja osobista droga jako tancerki sprawiła, że to podejście silnie ze mną rezonowało. Po raz pierwszy pisałam o Frédéricu Giesie w swoim wniosku o przyjęcie do Szkoły Doktorskiej, rozpoznając w jego praktyce to, co od dawna przeczuwałam intuicyjnie: że ciało samo w sobie może pełnić rolę narzędzia badawczego dla wibracji. Później, podczas wystawy *Sound Storytelling*, zaprezentowałam wywiad z Giesem, by pomóc studentom zrozumieć, w jaki sposób praktyka cielesna splata się z wibracją dźwięku. Rozmowy z nimi potwierdziły, że jego koncepcja słuchania somatycznego może pełnić nie tylko funkcję artystycznej inspiracji, ale także metody dydaktycznej — otwierając drogę do eksplorowania wibracji poprzez własne, poruszające się ciało.³⁸

To poczucie rezonansu pogłębiło się jeszcze bardziej podczas mojej rezydencji w Nantes. Jedna z uczestniczek niedawno brała udział w warsztacie *Technosomatics* i podzieliła się ze mną swoimi osobistymi doznaniem. Te swobodne rozmowy pogłębiły moje spojrzenie na to, w jaki sposób praktyka Giesa oddziałuje na osoby o zróżnicowanej sprawności fizycznej oraz funkcjonuje w odmiennych kontekstach. Przypomniały mi również, że badania artystyczne nie ograniczają się do pracowni czy książek, lecz odbywają się także podczas tych nieformalnych spotkań, gdzie teoria i praktyka ucieleśniona wzajemnie się przenikają. Osadzając *Technosomatics* w szerszym kontekście

³⁸ Archiwum autora, wywiad wideo z Frédérikiem Giesem, wyświetlany podczas wystawy *Sound Storytelling* (Galeria Bulwary, grudzień 2024)

genealogicznym, można dostrzec, że współczesne praktyki klubowe odzwierciedlają dawne schematy rytualne.

Analiza szamanizmu autorstwa Mircei Eliadego akcentuje trans, rytm i cielesną wibrację jako technologie ekstazy, zaprojektowane w celu przemieszczania się pomiędzy światem fizycznym a duchowym.³⁹ Odczytywani razem, Gies i Eliade ukazują, jak wibracja funkcjonuje jako pełnoprawna praktyka: prowadząca do stanów odmiennej świadomości, rozpuszczająca granice jednostki i generująca wspólne kartografie percepcji. W tym sensie performans staje się ryzomatyczny nie tylko dlatego, że opiera się porządkowi hierarchicznemu, ale również dlatego, że mnoży linie połączeń — pomiędzy ciałami, pomiędzy historiami, pomiędzy sposobami poznania.

3.3.6 Klub jako przestrzeń wibracyjna i struktura ryzomatyczna

Łatwo można stwierdzić, że jedną z cech struktury ryzomatycznej jest brak początku i końca. Kłacze nie posiada zdefiniowanych punktów startowych ani końcowych. Jest to ciągły system połączeń i przemian. W przeciwieństwie do struktur opartych na stałych pozycjach, kłacze składają się z linii, które nieustannie ulegają zmianom, w tym linii deterytorializacji (odrywania się od ustalonych ról czy miejsc). Możemy nawet postrzegać je jako koncepcję „antygenealogiczną”, odrzucającą „model drzewa” reprodukcji i powstawania, a jednocześnie przyjmującą system stawania się, podkreślający ekspansję i wariację, zamiast ciągłości i dziedziczenia.

Deleuze i Guattari wprowadzają także pojęcie *plateau*, zapożyczone od Gregory’ego Batesona.⁴⁰ *Plateau* oznacza samopodtrzymujący się obszar intensywności, unikający początków i zakończeń oraz opierający się punktom kulminacyjnym lub apogeum. Możemy to porównać do empirycznego doświadczenia sceny klubowej i tego, jak sieć (kłacze) faktycznie staje się tożsame z „podłogą tańczącą”. Tym razem jednak wyprowadzamy dosłowne znaczenie słowa *plateau* jako „podłoża” rozciągającego się poziomo, bez dramatycznych szczytów czy dolin, oraz dodajemy kolejne znaczenie, które sami wcześniej wyartykułowaliśmy — *plateau* jako pole ciągłej intensywności i powiązań. „Plateau jest zawsze pośrodku, nie na początku ani na końcu. Kłacze składa się z plateau.”⁴¹

³⁹ Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (Princeton: Princeton University Press, 1964),

⁴⁰ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 1605

⁴¹ Ibid., s. 1606



Figure 13 Napisy do tłumu, dokumentacja z klubowych środowisk, 2023–2024. Fotografie autorskie. Obrazy te ilustrują parkiet taneczny jako ryzomatyczne pole: bez ustalonego centrum, z ciągłą intensywnością oraz zbiorowym stawaniem się poprzez dźwięk, ruch i wibrację.

Na parkiecie ta idea staje się ucieleśniona: strumień ruchu, przestrzeń ciągłej zmiany, pulsowania i przepływu, gdzie rytm krąży, a rodzą się relacje. Doświadczenie klubu, podobnie jak kłącze, podważa własne granice. Unika centralności, zamiast tego podtrzymuje transformację. Mówi się: „Twórz kłącza, nie korzenie”, stawiając na czerpanie z bocznych połączeń zamiast ze źródła. „Rysuj linie, nigdy nie wyznaczaj punktu”, faworyzując ruch i przepływ nad ustalonymi pozycjami. „Bądź szybki, nawet gdy stoisz w miejscu”, ceniąc spontaniczność i intensywność w bezruchu. Dla mnie te sposoby myślenia i działania odzwierciedlają ruch ciał, nie tylko na tanecznej scenie.

Przemiana dźwięku klubowego w eksperymentalną narrację dźwiękową odzwierciedla logikę kłącza: chaotyczną, nieliniową i łączącą. Jest to metoda badań artystycznych, która ceni powstawanie, afekt i wielość ponad ustaloną strukturę. Podobnie jak scena klubowa, instalacja staje się przestrzenią stawania się — dynamiczną, afektywną, wibracyjną siecią.

3.3.7 Podsumowanie: Znaczenie struktury kłącza w kontekście rozdziału

Podsumowując tę część, idea kłącza (rizome) stanowi silną i niezbędną ramę do zrozumienia moich własnych procesów artystycznych, które odrzucają liniowość, hierarchię i reprezentację. Jak pokazano na przykładzie literatury, dźwięku, instalacji oraz doświadczenia klubowego, kłącze oferuje strukturę niestabilną, dynamiczną, zmienną i żywą. Mam tendencję do analizowania chaosu nie jako zaburzenia, lecz jako generatywnego sposobu transformacji. Ta definicja jest kluczowa dla mo-

ich tekstów, gdzie wibracja nie jest tylko hałasem czy zakłóceniem, lecz materialnym i afektywnym mostem łączącym ciała, środowiska i instalacje.

Decydując się na wyjaśnienie logiki kłącza, mogę racjonalnie przedstawić swoją pracę względem wybranego tematu. Niezależnie czy w procesie pisania, doświadczeniu klubowym, czy konstrukcji mojego ostatniego projektu, myślenie ryzomatyczne pozwala mi rozwijać pojęcie wibracji w całym jej potencjale: jako siły, pola, przepływu.

3.4 Pomost do praktyki

Argumenty przedstawione powyżej wyznaczają wytyczne dla mojej pracy praktycznej: podtrzymywanie *plateau* intensywności zamiast szczytów, faworyzowanie afektu nad reprezentacją oraz traktowanie obiektu, przestrzeni i ciała jako jednego assemblage'u. Ta orientacja pozycjonuje praktykę nie jako ilustrację teorii, lecz jako jej kontynuację innymi środkami. Polifoniczny charakter tych koncepcji, liczne głosy, perspektywy i dyskursy stają się twórczym źródłem refleksji, które przekładam na otwartą, procesualną formę instalacji. Rozdział 4 podejmuje to zadanie w sposób konkretny: materiały, przetworniki, logiki sensoryczne i rytm ekspozycji; dzięki którym ontologia wibracji jest nie tylko opisywana, lecz także urzeczywistniana.

4. Wibracja w praktyce

Moja podwójna rola jako artystki wizualnej i performerki pozwoliła mi przetestować, jak dźwięk, obraz, obiekt i konfiguracja przestrzenna współdziałają w środowisku instalacji. Dzięki temu zyskałam bardziej zniuansowane rozumienie tego, jak wielozmysłowe dzieła sztuki komunikują się oraz jak rezonans może funkcjonować jako narzędzie do przekształcania relacji między instalacją a jej odbiorcami.

Aby to lepiej zobrazować, poniżej przedstawiam główne etapy mojego badania praktycznego. Obejmują one nie tylko centralną instalację, ale również prace poprzedzające jej realizację, takie jak działania w ramach dydaktyki z udziałem studentów oraz kreatywne akcje, które powstały bezpośrednio w wyniku aranżacji przestrzennej zaprezentowanej w galerii BULVARY we Wrocławiu w dniach 3–28.07.2025. Działania te obejmowały zarówno interwencje w samej instalacji, jak i dalsze rozwinięcia, w tym dokumentację oraz nowe prace wideo. W ten sposób kontynuuję działania w oparciu o ideę kłącza jako zasady przewodniej w mojej metodologii.

Kluczowym aspektem tego procesu jest włączenie innych uczestników, zarówno w ramach wystawy grupowej, jak i poprzez wspólne zbieranie materiałów do pracy wideo, która stanowi część instalacji, a także poprzez późniejsze interakcje z publicznością. Dla jasności poniżej przedstawiam chronologiczny przebieg wydarzeń, wprowadzając tym samym następujące elementy opisu projektu.

• ***Projekt w ramach praktyki dydaktycznej: Sonic Storytelling: Wyraź wszystko, co słyszysz, czujesz i widzisz***

W ramach mojej praktyki dydaktycznej w Akademii zorganizowałam jednodniowe warsztaty zatytułowane *Sonic Storytelling: Wyraź wszystko, co słyszysz, czujesz i widzisz* (8.01.2024). Celem było zbadanie wzajemnych powiązań dźwięku, ciała, przestrzeni i wizualizacji oraz zachęcenie studentów do rozwijania wielozmysłowych form ekspresji.

Warsztaty zostały podzielone na cztery etapy:

- Wprowadzenie i integracja — uczestnicy przynieśli znaczący dla siebie dźwięk, obraz lub gest, którymi następnie dzielili się w małych zespołach, improwizując wymiany dźwiękowo-ruchowe.
- Siła wielozmysłowej ekspresji — dyskusja na temat tego, jak dźwięk, ruch, obraz i świadomość przestrzenna mogą przekazywać emocje i narrację.
- Eksploracja wielozmysłowa — praktyczne zajęcia z wykorzystaniem głosu, znalezionych przedmiotów, ruchu oraz rysunku/malarstwa, mające na celu tworzenie nowych form opowiadania historii.

- Tworzenie ekspresyjnych, wielozmysłowych opowieści — każdy uczestnik stworzył krótką pracę łączącą dźwięk, ciało, obraz i przestrzeń, aby przekazać wspomnienie lub emocję.
- Przygotowanie do wystawy — po dwutygodniowej przerwie uczestnicy rozwijali swoje prace pod moim kierunkiem, które to prace następnie zaprezentowane zostały w ramach wystawy zbiorowej.

Ramy pedagogiczne podkreślały wagę ekspresji i otwartości na eksperyment (improvizację), traktując warsztaty nie jako liniowy kurs, lecz jako kłaczowy proces, w którym dźwięk, ciało i obraz mogły być wielokrotnie łączone na różne sposoby. Kulminacyjna wystawa, którą szczegółowo opisuję dalej, funkcjonowała jako zespół indywidualnych i zbiorowych prac, gdzie projekty studentów i mój własny prezentowane były razem, tworząc polifoniczne pole rezonansu.



Figure 14 Dokumentacja z warsztatów *Sonic Storytelling: Wyraż wszystko, co słyszysz, czujesz i widzisz*, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, styczeń 2024.

• ***Wystawa zbiorowa: Sonic Storytelling – Opowiadanie dźwiękiem (Galeria Bulwary, Wrocław, grudzień 2024 – styczeń 2025)***

Wystawa zbiorowa rozszerzyła efekty warsztatów na kontekst publiczny, prezentując prace studentów oraz mój własny projekt i tworząc wspólne pole eksperymentu. Mój wkład przyjął formę prototypu: pomniejszonego modelu monolitu, przedstawionego zarówno jako obiekt rzeźbiarski, jak i urządzenie dźwiękowe. Makieta została wyposażona w przetworniki (exciters)⁴², które pozwalały jej wibrować i przekazywać dźwięk. W ten sposób funkcjonowała jako konceptualna „księga” —

⁴² Ekscytery to przetworniki dźwiękowe, które przekształcają sygnał elektryczny w wibracje mechaniczne, przekazując dźwięk przez stałą powierzchnię, a nie przez tradycyjną membranę głośnika. Szczegóły techniczne można znaleźć w: Benjamin Zenker i in., *Optimized Exciter Positioning Based on Radiated Sound Power of a Flat Panel Loudspeaker* (referat konferencyjny AES, 146. Konwencja, Dublin, 2019).
Zob. także: Dayton Audio, *HDN-8 Sound Exciter Transducer Manual* (Dayton Audio, 2018).

skondensowana forma, która gromadziła wiele głosów, procesów i rezonansów w jednym pionowym obiekcie - punkcie odniesienia w ramach wystawy.

Pozostali uczestnicy prezentowali prace, które rozszerzały i reinterpretowały centralne tematy projektu: rezonans, wielość oraz ryzomatyczną współzależność dźwięku, ciała i przestrzeni. Współistnienie tych różnorodnych stanowisk generowało to, co można opisać jako polifoniczną przestrzeń wymiany, gdzie wpływy i inspiracje poruszały się lateralnie między pracami, zamiast podążać liniową czy hierarchiczną logiką. Autorzy skupiali się również na przekładaniu dźwięku na język wizualny, co stanowi również kluczowe, dwupoziomowe zagadnienie, nad którym intensywnie zastanawiałam się w swoich badaniach.

Istotna była również sama przestrzeń wystawowa. Industrialny, otwarty układ Galerii Bulwary umożliwiał swobodne poruszanie się między pracami. Surowy charakter miejsca powodował, iż akustyka tworzyła nakładające się strefy dźwiękowe, co sprzyjało interakcji i wzmacniało wibracyjne doznania. Te warunki przestrzenne i akustyczne ukształtowały moje rozumienie wpływu pozycjonowania widowni, dyspersji dźwięku oraz oddziaływania otoczenia na percepcję, a także bezpośrednio wpłynęły na wybory projektowe dotyczące późniejszej, pełnoskalowej instalacji indywidualnej.



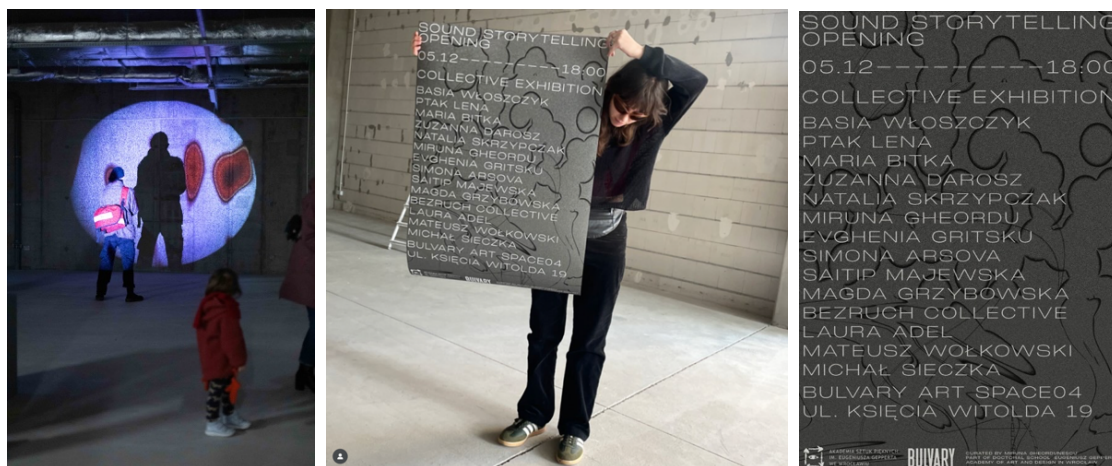


Figure 15 Widok instalacji Sound Storytelling, Galeria Bulwary, Wrocław (grudzień 2024 – styczeń 2025). Prace studentów prezentowane razem, tworząc wspólne pole rezonansu między dźwiękiem, ciałem i obrazem.

• **Realizacja instalacji i pokaz: [Ontologia wibracji: Przestrzeń ciała i dźwięk w performatyce muzyki elektronicznej] Data: 3–28.07.2025 Miejsce: Galeria Bulwary, Wrocław**

Efekt końcowy jako dzieło wizualne stanowi kulminację wcześniejszych etapów badań i praktyki. Rozwinął się bezpośrednio z koncepcyjnych ram ontologii wibracji oraz rezultatów poprzedzających działań dydaktycznych i wystawienniczych, funkcjonując jako pełnowymiarowa materializacja tych założeń. W centrum pracy znajduje się badanie wibracji zarówno jako medium, jak i relacji — siły, która organizuje przestrzeń, ciało i dźwięk w żywy assemblage.

Instalacja łączy elementy słuchowe i dotykowe z formą przestrzenną, podkreślając immersję, rezonans oraz intensywność relacyjną. Centralnym elementem jest monolityczna forma, która zakotwiczając przestrzeń, jednocześnie przekazując energię wibracyjną. Odwiedzający są zaproszeni nie tylko do słuchania, lecz także do fizycznego odczuwania wibracji poprzez zmysły (ciało), czyniąc percepcję zarówno akustyczną, jak i haptyczną.

Praca ta odzwierciedla trwałe zaangażowanie w zdecentralizowane autorstwo i otwarte doświadczenie artystyczne. Zamiast narzucać ustaloną interpretację, tworzy wspólne pole, na którym dynamicznie wyłaniają się relacje między uczestnikami, przestrzenią i dźwiękiem. Instalacja służyła również jako narzędzie badawcze — interakcje z publicznością, reakcje przestrzenne oraz późniejsza dokumentacja rozszerzyły dzieło poza jego materialną formę. Fizycznie obiekt miał 2,5 metra wysokości, był zbudowany wokół stalowego szkieletu i pokryty trzema ciężkimi panelami. Cztery wbudowane przetworniki, napędzane jednym wzmacniaczem, przekształcały powierzchnię w rezonujące ciało. Projekt zrealizowano we współpracy z inżynierami z Politechniki Wrocławskiej, którzy opracowali kodowanie do interakcji z czujnikami dotykowymi. Moja rola skupiała się na mate-

riale dźwiękowym: kształtowaniu i wyrównywaniu dźwięku w programie *Ableton*⁴³ tak, aby efektywnie przenikał przez metalową powierzchnię.



Figure 16 *Ontologia wibracji: ciało, przestrzeń i dźwięk w performatyce muzyki elektronicznej*
Data: 3–28.07.2025, Miejsce: Galeria Bulwary, Wrocław

• **Działania w trakcie wystawy, dokumentacja: w tym sesje fotograficzne i wideo, współpraca z tancerzem oraz rozmowy z widzami**

W ramach funkcjonowania instalacji przeprowadzono szereg działań performatywnych i badawczych w przestrzeni galerii w okresie od 3.07 do 28.07. Działania te pełniły zarówno funkcję rozszerzenia pracy, jak i metody generowania dodatkowego materiału do analizy, refleksji i dokumentacji.

Jednym z kluczowych elementów była współpraca z tancerzem, którego cielesna reakcja na pole wibracyjne instalacji umożliwiła dynamiczne badanie ruchu, rezonansu i afektu. Obecność tancerza w monolitycznej przestrzeni dźwiękowej aktywowała instalację jako żywe, reagujące środowisko. Ten performatywny dialog między ciałem a wibracją został udokumentowany poprzez serię starannie zaplanowanych sesji fotograficznych i wideo. Nagrania te pełnią nie tylko funkcję materiałów archiwalnych, lecz także samodzielnych dzieł artystycznych i konceptualnych przedłużeń oryginalnej pracy.

Równie istotne były nieformalne i częściowo strukturalizowane rozmowy prowadzone z odwiedzającymi galerię. Wymiana ta dostarczyła wglądu w percepcyjne i emocjonalne reakcje publiczności na dzieło, podkreślając różnorodność interpretacji oraz mnogość ucieleśnionych doświadczeń, które pojawiły się w odniesieniu do dźwięku, przestrzeni i haptyczności. Interakcje te wzmocniły relacyj-

⁴³ Ableton Live to cyfrowa stacja robocza audio (DAW), powszechnie wykorzystywana w produkcji i wykonaniach muzyki elektronicznej. Umożliwia manipulację dźwiękiem w czasie rzeczywistym, sekwencjonowanie i korekcję dźwięku (equalizację), co czyni ją standardowym narzędziem zarówno w pracy studyjnej, jak i podczas występów na żywo.

ny i otwarty charakter instalacji oraz wpłynęły na późniejsze etapy projektu, w tym montaż wideo i spisywanie oraz porządkowanie refleksji.

Wszystkie te działania podkreślają funkcję instalacji jako miejsca badawczego, w którym praktyka i teoria rozwijają się poprzez ciągłe zaangażowanie, dokumentację i wymianę doświadczeń.



Figure 17 Interakcja z publicznością podczas wystawy w Galerii Bulwary (lipiec 2025). Prowadzenie zwiedzających przez instalację, ułatwianie dialogu oraz angażowanie ciała w odbiór dzieła.

• Wywiady i udokumentowane rozmowy

Na zakończenie projektu przeprowadziłam serię pogłębionych wywiadów z DJ-ami, organizatorami oraz uczestnikami lokalnej sceny. Te rozmowy, nagrane i zmontowane w 42-minutowy film dokumentalny, rozszerzyły badania w formę dialogu. Pozwoliły praktykom wyrazić własne perspektywy na temat wibracji, dźwięku i doświadczenia zbiorowego, dodając do projektu wielość głosów.

Poniższe pytania posłużyły jako labilny przewodnik podczas wywiadów z DJ-ami, organizatorami i praktykami. Formułowanie pytań było nieco modyfikowane w zależności od kontekstu i rozmówcy, jednak główne tematy pozostały spójne.

1. *Jak opisał(a)byś swoją rolę na scenie? (DJ, organizator, promotor, członek kolektywu itp.)*
2. *Czy lubisz tańczyć?*
3. *Czy w sposobach tańczenia można wyróżnić różne rytmy?*
4. *Co dla Ciebie oznacza wibracja?*
5. *Czy zauważasz jakieś nietypowe wzorce lub praktyki w społeczności muzyki elektronicznej?*
6. *Jak definiujesz przestrzeń w odniesieniu do parkietu?*
7. *Czy jakieś doświadczenie dźwiękowe zapadło Ci w pamięć fizycznie lub emocjonalnie?*
8. *Jaką rolę odgrywa technologia w kształtowaniu Twojej praktyki i doświadczenia zbiorowego?*
9. *Czy dźwięk może działać jako siła kontrolująca?*
10. *Jak opisał(a)byś idealne miejsce do tańca?*

Film dokumentalny pełni jednocześnie funkcję dokumentacyjną, analityczną i artystyczną. Przedstawia przeżycia społeczności nie jako materiał wtórny, lecz jako współtworzoną wiedzę, rezonującą z polifonicznym podejściem, które stanowi podstawę tej pracy doktorskiej. Wywiady nawiązują także bezpośrednio do wcześniejszych działań dydaktycznych i wystawienniczych, podkreślając, że badania miały charakter ciągły, poruszając się między wzajemnym uczeniem się, praktyką a dialogiem publicznym.

Link do filmu: https://youtu.be/c_4Ip-EEFos?si=bRWwtzjFXnmpTK9A

4.1 Podłoże koncepcyjne

Idea monolitu wyłoniła się na przecięciu teorii i praktyki. Po raz pierwszy figura ta pojawiła się w moich badaniach za sprawą książki *Rave Culture and Religion* autorstwa Grahama St Johna, w której moc systemu nagłośnienia porównywana jest do filmu Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*: tancerze opierający się o masywny czarny głośnik zestawieni zostają z neandertalczykami napotykanymi tajemniczy Monolit.⁴⁴

Dla mnie był to moment przełomowy: filmowy symbol transformacji i tajemnicy został bezpośrednio powiązany z ucieleśnionym doświadczeniem wibracji w przestrzeni. Od tego momentu moim celem stało się przełożenie tego obrazu na praktykę — stworzenie obiektu, który ucieleśniałby wibrację nie tylko jako metaforę, ale jako rzeczywistą, materialną siłę. O ile we wcześniejszych rozdziałach umieszczałem monolit w kontekście teoretycznym (*assemblage*, *plateau*, *rizom*), o tyle tutaj koncentruję się na jego realizacji jako obiektu badań artystycznych. Jednocześnie monolit może być odczytywany jako swoista „księga”, konstrukt — skondensowana, wielowarstwowa narracja, która gromadzi opowieści, idee i doświadczenia w jednej fizycznej formie.

⁴⁴ Graham St John, ed., *Rave Culture and Religion* (London: Routledge, 2004), s.19, s.33

Podobnie jak książka, zaprasza on do interpretacji i interakcji, funkcjonując zarówno jako pojemnik, jak i przekaznik wiedzy i odczuć. Jego powierzchnie oraz materialna obecność rezonują za każdym razem inaczej, odzwierciedlając sposób, w jaki książka otwiera się na wiele możliwych „odczytań”, a nie na jedno ustalone znaczenie.

4.2 Proces konstrukcji i aspekt techniczny

Pomysł instalacji monolitu został zainicjowany przez odniesienia teoretyczne i kulturowe, które silnie rezonowały z moimi badaniami. Film Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* dostarczył wizualnego i symbolicznego impulsu: monolit jako zagadkowa, pionowa forma, która skupia zbiorową uwagę, jednocześnie sugerując przemianę. Równolegle, takie prace jak *Rave Culture and Religion* (2004) wzmocniły koncepcję wibracji i przedmiotów rytualnych jako kluczowych elementów doświadczenia zbiorowego. Na podstawie tych źródeł zacząłem wyobrażać sobie wielkoskalową strukturę wibracyjną, która ucieleśniałaby wibrację zarówno jako materię, jak i metaforę.

Ta wizja po raz pierwszy zmaterializowała się w formie makiety, zaprezentowanej podczas projektu *Sound Storytelling* w galerii Bulwary (grudzień 2024 – styczeń 2025). Makieta pełniła funkcję prototypu w małej skali, testując zarówno techniczny, jak i doświadczalny potencjał instalacji. W jej konstrukcji zastosowano przetwornik dźwięku (audio exciter), który przekształcał powierzchnię w rezonujący korpus, oraz czujnik zbliżeniowy podłączony do płytki ESP32, dynamicznie kontrolujący głośność odtwarzania. W miarę zbliżania się odwiedzających, dźwięk stawał się głośniejszy, tworząc interaktywne, reagujące na obecność słuchaczy „ciało dźwiękowe”. Integracja została zrealizowana za pomocą systemów Home Assistant oraz Music Assistant, przy czym jedna płytka ESP32 była odpowiedzialna za przetwarzanie danych z czujnika, a druga sterowała przetwornikiem poprzez wzmacniacz I2S.

Ten wczesny prototyp okazał się kluczowy: wykazał, że obiekt może funkcjonować nie tylko jako rzeźba, lecz także jako instrument - interaktywne ciało wibracyjne zdolne reagować na obecność widzów. Makieta uwypukliła również ważne kwestie techniczne i estetyczne, które stały się istotne w dalszym rozwoju projektu na pełną skalę, takie jak proporcje, materialność oraz balans między klarownością dźwięku a intensywnością doznań dotykowych.

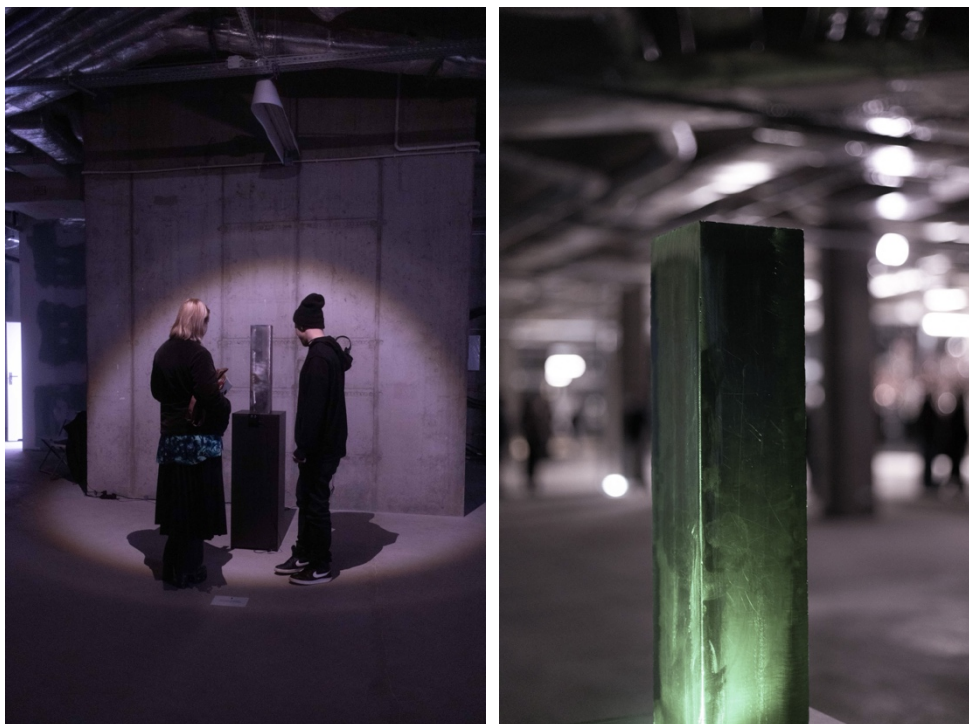


Figure 18 Makieta monolitu zaprezentowana podczas finisażu wystawy Sound Storytelling (Galeria Bulwary, styczeń 2025). Pełniąc funkcję zarówno prototypu rzeźbiarskiego, jak i urządzenia dźwiękowego, wprowadzała wibrację jako centralny element projektu.

Zachęcona sukcesem makiety, przystąpiłam do realizacji instalacji w pełnej skali. Ten etap został opracowany we współpracy z Marcelem Oleszczakiem z pracowni metalu Wydziału Rzeźby i Mediacji Sztuki oraz przy dodatkowym wsparciu Marcina Rupocińskiego z Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów, gdzie przeprowadzono integrację dźwięku oraz liczne konsultacje. Ta kooperacja podkreśliła „sieciujący” system pracy, w którym wiedza i umiejętności z różnych dziedzin konwergowały w jeden wspólny proces.

Obiekt miał 2,5 metra wysokości, zbudowany był na spawanym, i obłożony trzema ciężkimi panelami z blachy stalowej o grubości 1,5 mm. Wybór tych wymiarów był zarówno praktyczny, jak i symboliczny: monolit był na tyle wysoki, by dominować w przestrzeni jako figura kotwicy, a jednocześnie na tyle wąski, by pozostawać dostępny i zachęcać do bliskości. Proporcje były wynikiem powtarzających się eksperymentów podczas procesu projektowego; przetestowano kilka modeli i szkiców, zanim zapadła decyzja co do ostatecznej skali.



Figure 19 Proces budowy monolitu w pełnej skali: spawanie stalowego szkieletu i paneli w pracowni metalu Akademii (Wrocław, 2025). Ten etap oznaczał przejście od prototypu do finalnej instalacji.

Minimalistyczna forma była celowa. Starałam się unikać ozdobnych detali, tak aby obiekt funkcjonował jako cicha, lecz potężna obecność, rezonująca poprzez wibrację, a nie przez wizualną złożoność, i jednocześnie niemal będąca reprodukcją oryginalnego Monolitu z filmu Kubricka. Powierzchnia została wykończona matową czarną farbą w sprayu, nałożoną w kilku warstwach. Wybór koloru i faktury podkreślał nieprzezroczystość, redukując odbicia światła i pozwalając strukturze pochłaniać, zamiast emitować, wizualny szum. W ten sposób obiekt eksponował swoje właściwości wibracyjne i dźwiękowe.



Figure Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka (1968) – monolit jako odniesienie filmowe i symboliczne. Jego enigmatyczna, pionowa forma stała się pierwotną inspiracją dla instalacji, przekształconej w rezonujące ciało.

Zastosowane podejście współgra z minimalistycznymi strategiami w rzeźbie, takimi jak prace Carla Andre, które są umieszczone bezpośrednio na podłodze i redukują formę do jej najbardziej elementarnego stanu, pozwalając materiałowi i relacjom przestrzennym przemawiać bezpośrednio. Podobnie Robert Morris podkreślał skalę, percepcję i cielesne doświadczanie zamiast dekoracyjnych detali, koncentrując się na tym, jak proste geometryczne bryły reorganizują obecność widza w przestrzeni. Poprzez nawiązanie do tych strategii, mój monolit przyjął minimalizm nie tylko jako estetykę redukcji, ale jako sposób na wyeksponowanie wibracji, dotykalności i ucieleśnionych relacji, a nie narracji wizualnej.

Interaktywna warstwa monolitu wyrosła z wcześniejszych eksperymentów z makietą, ale w pełnej skali wymagała nowego systemu technicznego. Projekt powstał w ścisłej współpracy z inżynierami z Politechniki Wrocławskiej, którzy zaprojektowali i zakodowali interfejs czuły na dotyk. Ich system zastąpił prostą detekcję zbliżeniową z makiety siecią czujników opartą na wyzwalaczu Schmitta, która reagowała na dotyk człowieka w czasie rzeczywistym, działając podobnie do thereminu.

Cztery przetworniki wibracyjne (excitery), zamontowane wewnątrz stalowej konstrukcji i zasilane zewnętrznym wzmacniaczem, przekładały sygnały na wibracje. Po dotknięciu powierzchni monolitu wzmacniała się jego rezonancja, a także uruchamiane były fragmenty plików dźwiękowych. Tworzyło to dialog między widzem a obiektem: każdy gest wywoływał reakcję dźwiękową, zacierając granicę między biernym słuchaniem a aktywnym uczestnictwem.



Figure 20 Umieszczenie przetworników (exciterów) wewnątrz stalowej konstrukcji. Urządzenia zostały zamontowane bezpośrednio na wewnętrznych panelach i połączone z zewnętrznym wzmacniaczem, co przekształciło monolit w rezonujące, wibracyjne ciało.

Projektowanie dźwięku było kluczowe dla przekształcenia monolitu ze statycznej struktury w żywy, dźwiękowy obiekt. Pracowałam w programie *Ableton Live*, tworząc 15-minutową pętlę, która łączyła nagrania z klubowych środowisk z warstwami niskoczęstotliwościowych tekstur. Każdy element został starannie wyrównany i zmasterowany tak, aby dostosować się do akustycznych właściwości stali, która początkowo wzmacniała i zniekształcała niektóre częstotliwości w nieprzewidywalny sposób. Dzięki iteracyjnym testom nauczyłam się równoważyć klarowność z ciepłem, zapewniając doświadczenie zarówno akustyczne, jak i dotykowe.

Co istotne, kompozycja nie była jedynie ciągłą; interaktywność dodała drugą warstwę. Gdy widz dotykał monolitu, wyzwalane były fragmenty nagranych wywiadów z DJ-ami — tych samych głosów, które były prezentowane na wystawie jako część filmu dokumentalnego. Cytaty te nie odtwarzały się cały czas, lecz pojawiały się wyłącznie na skutek dotyku, co czyniło spotkanie bardziej osobistym i sytuacyjnym. W ten sposób głosy społeczności badawczej zostały włączone w pole wibracyjne, dosłownie rezonując przez strukturę instalacji.

Tak więc projektowanie dźwięku nie było jedynie treścią, lecz także metodą: dostrajało obiekt, pośredniczyło między ciałem a masą i przemieniało monolit w rezonujące, responsywne środowisko. Pozostało jeszcze zobaczyć, jak publiczność będzie z nim oddziaływać w praktyce — doświadczenie to opisuję w kolejnej części.

4.3 Przestrzeń i doświadczenie odbiorców

Praca „Ontologia wibracji: ciało, przestrzeń i dźwięk w performatyce muzyki elektronicznej” została zaprezentowana podczas indywidualnego pokazu 3 lipca w przemysłowej przestrzeni galerii Bulwary. Aby przekształcić pomieszczenie i kontrolować akustykę, zastosowałam zasłony, które stworzyły ciemniejszą i bardziej intymną atmosferę. Ta interwencja zmieniła postrzeganie przestrzeni i podkreśliła aspekt immersji. Wybór czarnych zasłon miał nie tylko wymiar praktyczny, ale także konceptualny. Zasłony, zamontowane od podłogi aż do sufitu po obwodzie, złagodziły odbicia światła i częściowo odizolowały instalację od jasnego tła i przemysłowej surowości galerii. W ten sposób wykreowano przestrzeń skupienia i introspekcji — wyodrębnioną strefę, do której odwiedzający wchodził, przekraczając próg i zanurzając się w ciemniejsze, zorientowane na dźwięk otoczenie. Zasłony zmieniły sposób poruszania się: zamiast swobodnie przemieszczać się po sali przypominającej magazyn, ludzie wchodziłi do zamkniętej komory, gdzie dźwięk był gęstszy, pochłaniany i ucieleśniony, a nie rozpraszany w rozległej przestrzeni.

Interakcja odbiorców była kluczowa: gdy dźwięk wibrował poprzez powierzchnię monolitu, ludzie doświadczali go nie tylko zmysłem słuchu, ale i ciałem — zbliżając się, dotykając lub stojąc nieru-

chomo, by poczuć rezonans. To zmysłowe zaangażowanie tworzyło kolektywne pole intensywności, podobne do tego znanego z klubu, lecz przeniesione do galerii. Reakcje odbiorców ukazały otwarty charakter instalacji. Niektórzy opierali całe ciało o stal, testując, jak wibracje przenikają przez skórę i kości; inni lekko muskali powierzchnię opuszkami palców lub ostrożnie krążyli dookoła, obserwując, zanim podeszli bliżej. Wielu wahało się, dostosowując odległość i dotyk, jakby kalibrując własne granice odbioru. Aktywacja fragmentów wywiadów z DJ-ami dodawała element zaskoczenia — nagle monolit „odzywał się”, a ludzie śmiali się, wymieniali komentarze lub zatrzymywali by wymienić refleksje. Nieformalne rozmowy po wydarzeniu potwierdziły tę różnorodność reakcji: jeden z odwiedzających opisał wibrację jako „uderzenie serca poza moim ciałem”, inny porównał ją do „medytacyjnego szumu”. Te różnorodne relacje przekształciły instalację w zbiorowy eksperyment zmysłowy, gdzie percepcja była jednocześnie indywidualna i wspólna. Z mojego punktu obserwacyjnego zauważyłam, jak ludzie wchodzili z niepewnością, a następnie stopniowo oddawali się nawiązywaniu relacji z obiektem. Niektórzy pozostawali na obrzeżach, po prostu słuchając; inni odważnie eksperymentowali, przykładając ramiona lub dłonie do stali. Obserwacja tej różnorodności reakcji uświadomiła mi, że instalacja nie narzucała jednolitego sposobu zaangażowania, lecz pozwalała każdemu odwiedzającemu odnaleźć własny próg intensywności.



Figure 21 Publiczność wchodząca w interakcję z monolitem podczas wystawy. Odbiorcy angażowali się poprzez dotyk i bliskość, testując, jak wibracja przenosi się przez skórę i ciało. Ich spontaniczne reakcje — opieranie się, przyciskanie ramion, zatrzymywanie się, by posłuchać — ujawniały sprzężenie zwrotne pomiędzy instalacją a odbiorcami.

Instalacja została dostrojona do odczuwalnych, niskich częstotliwości. Zamiast emitować dźwięk przez konwencjonalne głośniki, przetworniki wprawiają w drganie metalową formę obiektu, dzięki czemu wibracja przenosi się przez jego powierzchnię i przenika ciało widza. Gest zbliżenia lub dotyku zwiększa głośność w ustalonym zakresie (skalibrowanym podczas testów), co sprzyja intymności, nie przytłaczając. Materiały użyte w pomieszczeniu oraz rozmieszczenie subwoofera zostały dobrane tak, aby zminimalizować ostre odbicia dźwięku i zapewnić równomierny rozkład niskich tonów w całej strefie. Celem było współregulowanie: odwiedzający samodzielnie odnajduje poziom, który jest „wystarczająco głośny, by go poczuć”, ale jednocześnie możliwy do zniesienia przez dłuższy czas.

Głos publiczności:

„Dziesięć minut to za mało. Chciałam, żeby pętla trwała dłużej, żebym mogła się w niej zatracić.”

„Głosy uruchamiane dotykiem były świetne, ale było ich za mało. Byłoby niesamowicie, gdyby monolit naprawdę mógł mówić, jak jakaś istota.”

„Światło było idealne, bardzo subtelne, tajemnicze. Dzięki temu wszystko wydawało się intymne.”

„To arcydzieło intymności. Chciałabym zobaczyć to na zewnątrz, w naturze — zmieniłoby krajobraz.”

4.4 Refleksja

Monolit stanowił praktyczną próbę ucieleśnienia teorii wibracji i idei kłącza. Stał się **assemblage** w sensie nadanym przez Deleuze’a i Guattariego – miejscem, w którym materia, dźwięk i publiczność łączyły się w nieprzewidywalny sposób. Idea dźwięku jako siły afektywnej, zaproponowana przez Goodmana, była wyraźnie widoczna w tym, jak niskie częstotliwości kształtowały percepcję cielesną. Instalacja funkcjonowała również jako **plateau** – zamiast prowadzić do kulminacji, utrzymywała ciągłe pole intensywności wokół.

Z tego procesu wyniosłam istotną lekcję: praktyka artystyczna może rozszerzać dyskurs teoretyczny. Monolit nie był jedynie ilustracją koncepcji kłącza, lecz doświadczeniem wibracji, dźwięku i wspólnej obecności w działaniu. Zatarł granice między instalacją a performansem, między rzeźbą a systemem dźwiękowym, teorią a praktyką. W świetle tych doświadczeń, zarówno utrzymywana przez monolit intensywność *plateau*, jak i proces dostrajania się publiczności, odzwierciedlają rytualne sekwencje charakterystyczne dla kontekstów klubowych (*liminal mixes, communitas*).

5. Wymiary kulturowe i społeczne

W niniejszym rozdziale przyglądam się funkcjonowaniu sceny klubowej, która stanowiła dla mnie zarówno środowisko badawcze, jak i kontekst żywego uczestnictwa. Lata aktywnego zaangażowania w roli DJ-a, obserwarki i uczestniczki pozwoliły mi podejść do tego tematu z dokładnością i autentycznością. Wybór tego konkretnego obszaru nie jest przypadkowy — klub skupia w sobie zjawiska, które stanowią fundament niniejszej pracy: wibrację, systemy ryzomatyczne oraz relacyjność.

Dla niektórych budowanie ram metodologicznych wokół zjawiska, które może wydawać się niszowe lub marginalne, może budzić wątpliwości. Jednak argumentuję za jego zasadnością i aktualnością. Klub funkcjonuje jako laboratorium zbiorowego przetrwania, cielesnej transformacji oraz negocjacji z infrastrukturami i mechanizmami władzy. Jego dynamika dostarcza nie tylko inspiracji artystycznej, ale również pogłębionego wglądu w szersze zagadnienia kulturowe i społeczne: jak jednostki dostrajają się do siebie, jak zarządza się progami intensywności oraz jak to, co niesłyszalne/niedostrzegalne, wchodzi w interakcję z kontrolą i nadzorem.

Rozwijając teorie przedstawione w rozdziale 3 oraz praktyki opisane w rozdziale 4, niniejszy rozdział osadza zjawisko wibracji w kontekście społecznym i politycznym. Analizuję kwestie związane z mechanizmami władzy (niesłyszalność/niewidzialność), zbiorowym przetrwaniem w ramach rave'ów i klubów, cielesną transformacją, infrastrukturami i platformami, studiami przypadku oraz mediacją.

5.1 Zarządzanie poprzez dźwięk: percepcja, niepercepcja, kontrola

Kiedy mówię o „zarządzaniu”, mam na myśli to, jak sceny muzyczne wpływają na to, w jaki sposób doświadczamy dźwięku i wibracji – poprzez decyzje organizacyjne, sposób zaprojektowania przestrzeni, dobór artystów, zasady zachowania czy wykorzystanie technologii. Istotą nie jest jedynie kwestia „głośno/cicho”, lecz to, jak intensywność jest dawkowana, rozdzielana i akceptowana. Interesuje mnie, jak publiczność odbiera głośność całym ciałem, a nie tylko uchem. Podążając za Goodmanem, to co słyszymy, stanowi tylko wąski wycinek większego pola wibracyjnego.⁴⁵ W praktyce działałam przez kalibrację progów, zamiast ścigania się z głośnością: kładę nacisk na ciężar basu, powolne zmiany i tempo; projektuję przestrzeń jako element łańcucha sygnałowego; oraz zachęcam odbiorców do modulowania dystansu, aby intensywność była współdzielona i zrównoważona.

⁴⁵ Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), s.9,s.15.

W klubach przejawia się to jako ciąg drobnych, przemyślanych decyzji. Czas: rozgrzewki, zaplanowane przerwy/dekompresje i świadome zakończenia (włączenie światła). Intensywność: docelowe poziomy ciśnienia akustycznego SPL (Sound Pressure Levels)⁴⁶, ciężar basu ponad ostre średnie, zdyscyplinowane limiter'y i ustawienia wzmocnienia. Przestrzeń: lokalizacja subwooferów, tłumienie pomieszczenia i materiały miękkie, strefy relaksu, punkty z wodą i zatyczkami do uszu, wyraźne sygnały stref bezpieczeństwa. Nic z tego nie jest dekoracją; to właśnie sztuka organizatorów, którzy dbają o wspólną równowagę uczestników.⁴⁷ To niewidzialne rzemiosło, które przekształca dźwięk w przestrzeń nadającą się do funkcjonowania. Zarządzanie dźwiękiem jest także widoczne w bardziej twardych przykładach poza klubami, które pokazują stawkę. LRAD (Long Range Acoustic Devices) do kontroli tłumy, wysokoczęstotliwościowe urządzenia „Mosquito” skierowane na nastolatków czy projekty takie jak „Project Jericho”⁴⁸ ukazują, jak wibracje są wykorzystywane do wyznaczania progów, określania, kto jest adresatem, kto jest wykluczony, i jak niepercepcja (to, czego nie słyszysz, ale nadal odczuwasz) może być użyta jako broń. Analiza praktyk klubowych w kontekście tych przypadków jasno pokazuje, dlaczego sceny traktują progi, a nie tylko szczyty głośności, jako etyczne centrum swojego dźwięku, ponieważ bez tego mogą powodować szkody.

W tym świetle mediacja jest formą zarządzania: DJ-e i organizatorzy dozują intensywność tak, aby parkiet mógł współregulować się, a nie wypalać; inżynierowie i ekipy dbają o system, by wibracje były odczuwalne, a nie uciekały. Efektem jest praktyczny kodeks troski, projekt przestrzeni, dyscyplina głośności i strefy regeneracji, które zamieniają wibrację w współdzieloną zdolność, a nie szkody uboczne. Kolejne sekcje pokażą, jak to działa w kontekście ekologii (§5.2), ciała (§5.3) i współczesnej praktyki poprzez badania terenowe (§5.4).

⁴⁶ SPL (sound pressure level, czyli poziom ciśnienia akustycznego) to praktyczny sposób opisywania głośności dźwięku w powietrzu, mierzony w decybelach. Skala dB(A) w przybliżeniu odpowiada temu, jak nasze uszy postrzegają różne częstotliwości (z mniejszym uwzględnieniem niskich i wysokich tonów). Tryby pomiarowe SLOW/Leq to metody uśredniania — wygładzają chwilowe skoki głośności, pokazując typowy poziom dźwięku w czasie. Korzystam z nich, aby ustalać docelowe zakresy i czas trwania ekspozycji na dźwięk, tak by intensywność była odczuwalna, ale nie męcząca.

⁴⁷ Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (MIT Press, 2010), s. 9 (słyszalność jako fałda; ontologia wibracyjna → kalibracja progów zamiast surowej głośności). Zob. także Julian Henriques, *Sonic Bodies: Reggae Sound System Culture, Vibration and the Caribbean* (Bloomsbury, 2011), rozdz. 1–2 (inżynieria systemów nagłośnieniowych, ciężar basu, przestrzenność i cielesna regulacja).

⁴⁸ Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (MIT Press, 2010), 2400–1400 p.n.e.: Projekt Jerycho – projekt amerykańskiej broni dźwiękowej do operacji psychologicznych, s. 15.

5.2 Ekologie rave'u i klubów jako strategię zbiorowego przetrwania

Moje długoletnie zaangażowanie w funkcjonowanie scen klubowych miało istotny wpływ na sposób, w jaki podchodzę do tego rozdziału. Klub jawi się dla mnie nie tylko jako przestrzeń rozrywki, lecz także jako środowisko badawcze, w którym można bezpośrednio obserwować wibrację, kolektywność oraz strategię przetrwania. Na tym tle zasadne staje się prześledzenie globalnej ekspansji kultury klubowej i tego, jak praktyki oparte na wibracji stały się szeroko przyjęte. Kultura klubowa zyskała skalę globalną dzięki upowszechnieniu „samplingu” oraz dostępności niskobudżetowych narzędzi, co obniżyło bariery wejścia i umożliwiło bardziej zróżnicowane uczestnictwo. W tym kontekście posługuję się pojęciem „praktyków muzyki elektronicznej” w podobny sposób jak Ole J. Mjøs – jako określeniem szerokiej grupy twórców, producentów, DJ-ów, organizatorów i promotorów działających w obrębie zróżnicowanej sceny muzyki tanecznej opartej na technologii cyfrowej i elektronicznej.⁴⁹ Ta ekspansja ma znaczenie, ponieważ wpłynęła nie tylko na to, kto uczestniczy w doświadczeniach opartych na dźwięku i rytmie, ale też na to, jak sceny lokalne i ponadlokalne pozostają ze sobą powiązane.

Równolegle do tej ekspansji wykształcił się techno-społeczny i duchowy słownik – odwołania do idei PLUR (Pokój, Miłość, Jedność, Szacunek), „techgnozy”⁵⁰ czy „transu/communitas” – który traktuje parkiet jako ekologię rytualną. Muzyka, światło i uczestnicy są tu aranżowani w taki sposób, by podtrzymać zmieniony, wspólny stan skupienia. W tym procesie użycie substancji psychoaktywnych może pełnić funkcję katalizującą, jednak to tempo, rytm i środowisko determinują proces zsynchronizowania ciał w jeden stan afektywny. Z tej perspektywy wibracja nie jest jedynie ciśnieniem akustycznym, lecz zdolnością zbiorową, organizowaną poprzez rytualne techniki.⁵¹

Kultura rave'u była wielokrotnie opisywana jako ekologia rytualna, w której muzyka i wspólne gromadzenie się pełnią funkcję wykraczającą poza rekreację. Jak pokazuje St. John, interakcje społeczne i język rytuału w obrębie rave'ów nabywają znaczenia politycznego, umożliwiając sprawczość zbiorową w warunkach społecznej niepewności. W tym sensie „kultura taneczna wykorzystuje moc muzyki, by budować przyszłość na spustoszonej terenie teraźniejszości”⁵².

Moje obserwacje terenowe są zbieżne z tą interpretacją: odpowiednio dobrane progi dźwiękowe i niskotonowe „płaszczyzny” umożliwiają uczestnikom utrzymanie skupienia i wytrzymałości w trybie wspólnotowym.

⁴⁹ Mjøs, Ole J. *Muzyka, media społecznościowe i mobilność globalna: MySpace, Facebook, YouTube*. Nowy Jork: Routledge, 2012, s. 3.

⁵⁰ Erik Davis, *Techgnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information* (1998),

⁵¹ St John, Graham, ed. *Rave Culture and Religion*. Routledge, 2004, s.xx

⁵² (Hemment 1996:26) From St John, Graham, ed. *Rave Culture and Religion*. Routledge, 2004. s.17

Tym samym, podłoga taneczna funkcjonuje jako infrastruktura społeczna: intensywność doświadczenia jest tutaj rytmicznie dozowana i kolektywnie regulowana – zarówno w skali instytucjonalnej (godziny otwarcia, etapy rozgrzewki, fazy regeneracji), jak i cielesnej (oddech, dystans, dotyk). Jak wspomniano wcześniej (§3.3.5), parkiet działa jako plateau – rozciągnięte w czasie pole intensywności, a nie struktura oparta na kulminacyjnych szczytach – umożliwiając uczestnikom współregulację ekspozycji dźwiękowej i emocjonalnej. Ekologie te funkcjonują jednak w warunkach ograniczeń: limitów decybeli, regulacji licencyjnych, presji sąsiedzkiej oraz nadzoru policyjnego. Przetwanie w tych warunkach wymaga więc taktyk: odpowiedniego wystroju wnętrza, precyzyjnej kurateli poziomu głośności, stref odpoczynku oraz norm związanych z bezpieczeństwem i dostępnością (tzw. „safer spaces”).

Są to również ekologie ponadlokalne. Procesy cyfryzacji oraz rozwój platform społecznościowych w latach 2000. gruntownie zmieniły sposoby cyrkulacji i widoczności dla praktyków sceny – utwory, miksy i fragmenty wydarzeń przemieszczają się szybko pomiędzy miastami, tworząc rodzaj mobilnej estetyki, która jednak za każdym razem zostaje przekształcona przez lokalną akustykę i normy kulturowe⁵³ (por. §5.4.4).

Na poziomie lokalnym kolektyw *Zerozero* celowo rozkłada tempo i kładzie nacisk na głębię basu, zamiast na samą głośność – utrzymując plateau zamiast wczesnych kulminacji. Efektem tego jest mniejsze zmęczenie oraz bardziej stabilne, zbiorowe skupienie. W wywiadzie DJ Glassz określił „idealny dźwięk” jako „na tyle głośny, żeby go czuć, ale nie na tyle, by musieć wyjść” – precyzyjny, niemal kliniczny balans, który pozwala uczestnikom pozostać w przestrzeni. Praktyki te ukazują, jak poprzez vibracje kuratorskie decyzje i kontrola intensywności dźwięku kształtują wspólne doświadczenie.⁵⁴

W skrócie, ekologie klubowe przekształcają vibracje w formy troski, wytrzymałości i więzi społecznej poprzez rytmiczne tempo, świadome projektowanie przestrzeni oraz wymianę na platformach cyfrowych.

Od czasów nielegalnych rave’ów – które niosły ze sobą ryzyko policyjnych nalotów czy społecznego napiętnowania – sceny te wykształciły silne kultury solidarności i wzajemnej odpowiedzialności. Przetwanie nie oznaczało jedynie wytrzymywania hałasu czy długiego trwania, lecz także wzajemne wspieranie się w momentach niepewności. Dziedzictwo to trwa w klubach współczesnych, które również nie funkcjonują w „łatwym” momencie – plateau przestaje być jedynie formą dźwiękową,

⁵³ Mjøs, Ole J. *Music, Social Media and Global Mobility: MySpace, Facebook, YouTube*. New York: Routledge, 2012, s. 20; s.27;

⁵⁴ Wywiad z Glassz (DJ), Wrocław, 12 czerwca 2025.

stając się techniką zbiorowej wytrzymałości, umożliwiającą wspólne trwanie w czasie. Równolegle funkcjonują mikropraktyki troski: podanie wody, zaoferowanie zatyczek do uszu, wskazanie miejsca do odpoczynku czy po prostu utrzymanie bezpiecznej przestrzeni. Gesty te pokazują, że ekologie klubowe nie są wyłącznie estetyczne czy soniczne – są głęboko społeczne, osadzone w praktykach bezpieczeństwa, dostępności i wzajemnej pomocy, stanowiących warunek zbiorowego przetrwania.

5.3 Cieleśność w procesie: afekt, ruch, farmakologia

Antropologia kultur tańca ekstatycznego kładzie nacisk na zmienione stany świadomości oraz cieleśną transformację. Rave można odczytywać w tym właśnie ujęciu: jako praktykę, która wprowadza ciało w nowe rejestry percepcyjne, zacierając granice między jednostką a kolektywem. St. John osadza te doświadczenia w ramach antropologii świadomości, gdzie ruch, rytm oraz praktyki farmakologiczne funkcjonują jako technologie transu i rozpuszczenia ego. Tego rodzaju perspektywa stanowi dla mnie ramę interpretacyjną, w której przemiana cieleśna na parkiecie postrzegana jest zarówno jako doświadczenie estetyczne, jak i polityczne.

Z perspektywy osobistego uczestnictwa zauważyłam, jak moje ciało stopniowo ulega przemianie pod wpływem długotrwałej ekspozycji na bas i tempo – momenty zmęczenia nie są tu odczuwane jako porażka, lecz jako progi, w których ciało na nowo negocjuje swoją relację z dźwiękiem. Pojawia się osobliwy moment, w którym zmęczenie przechodzi z powrotem w przepływ. W moim własnym odczuciu cieleśnym przypominało to maraton: po intensywnej fali wyczerpania pojawiała się nowa wola i poczucie odrodzenia.

W kontekście wibracji ciała i haptyczności, często doświadczałam, że dźwięk reorganizuje postawę i równowagę – nie objawia się po prostu jako głośność. Długotrwałe niskie częstotliwości wprowadzały subtelny niestabilność: kolana miękły, ciężar ciała się przemieszczał, a stanie w miejscu stawało się coraz trudniejsze. Zmieniało to również percepcję samej przestrzeni – ciało przestawało być statycznym obserwatorem, a stawało się zawieszone, poruszane, wciągnięte w pole wibracyjne. Słuchanie traciło swój wyłącznie audialny charakter i stawało się kwestią orientacji – jakby ciało i podłoże współbrzmiały ze sobą.

Tancerze mówią o ego, transie i rozpuszczeniu – są momenty, w których granica między ja a wspólnotą zaczyna się zacierać, nie poprzez refleksję, lecz przez powtarzalność, czas trwania i intensywność. Zdarzało się, że czułam się zawieszona – mniej jako „jednostka”, bardziej jako część poruszającego się pola. W takich momentach farmakologia często odgrywa rolę katalizatora transu,

choć nigdy nie działa w oderwaniu. Substancje funkcjonują jako jeden z elementów szerszej ekologii: powtórzenia, światła, rytmu i sprzężenia zwrotnego z tłumem. Jak podkreślają St. John i inni badacze, środki farmakologiczne w kulturze rave'u nie są po prostu zewnętrznymi dodatkami, lecz funkcjonują jako „technologie ciała” wpisane w praktykę rytualną – wzmacniające stany rozpuszczenia ego, już wcześniej wywołane przez dźwięk i ruch.⁵⁵

Transformacje te nie są jednak opisywane wyłącznie w kategoriach fizycznych. St. John zaznacza również, że doświadczenie rozpuszczenia często przybiera wymiar duchowy – kultura rave'u staje się impulsem dla nowych form religijności wśród współczesnej młodzieży. Widać tu echo dłuższych tradycji, w których trans, rytm i taniec zbiorowy były ściśle związane z rytuałem – czy to w ceremoniach Yoruba, tańcach węzowych Hopi, czy w techno-szamanistycznych interpretacjach rave'u. Jednocześnie autorzy tacy jak Reynolds ostrzegają, że rutynowe lub nadmierne stosowanie substancji może pozbawić scenę jej ekstatycznego ładunku – przekształcając zmienione stany z form wyzwolenia w źródło otępienia.⁵⁶

Transformacja cielesna na parkiecie tanecznym nie zachodzi jednak w izolacji. Jest wspierana przez drobne, lecz znaczące praktyki troski: podanie wody, odprowadzenie kogoś do spokojniejszej przestrzeni, czy po prostu stworzenie bezpiecznego miejsca w momencie przytłoczenia. Gesty te pokazują, że trans i przemiana są wspólnie regulowane – że zmienione stany świadomości nie są wyłącznie estetyczne czy farmakologiczne, ale również relacyjne. W tym sensie rozpuszczenie ciała w wibracji staje się praktyką podtrzymywania siebie nawzajem – przygotowując grunt pod strategie organizacyjne i kuratorskie, które omówię w kolejnym rozdziale.

5.4 Przypadki badawcze: Współczesne praktyki z perspektywy badań terenowych

Aby uchwycić wspomniane wyżej perspektywy, zastosowałem metodę polegającą na przeprowadzeniu serii wywiadów z DJ-ami i organizatorami, według dość elastycznego scenariusza. Nie dążyłam do ustalenia jednej, ostatecznej wersji narracji, lecz do zbudowania wielogłosowej struktury, w której spotykają się i współbrzmia różne perspektywy. Zadawałam pytania kierunkowe dotyczące praktyki, dźwięku i zjawiska wibracji, pracy zbiorowej oraz infrastruktur technicznych (pełna lista pytań znajduje się w rozdziale 4.). Takie podejście pozwoliło praktykom opowiedzieć o swoich rolach własnymi słowami i uwypuklić to, co uważali za najważniejsze. Na przykład, w odpowiedzi na pytanie o zjawisko wibracji, rozmówcy poruszali zarówno kwestie techniczne, jak i zagadnienia

⁵⁵ St John, Graham, red. *Rave Culture and Religion*. — *Ephemeral Spirit – Sacrificial Cyborg and Communal Soul*, C. Rietveld, s. 69

⁵⁶ St John, Graham, ed. *Rave Culture and Religion*. - *'Connectedness' and the rave experience Rave as new religious movement?* Tim Olaveson s.96

metafizyczne oraz fizyczne. Uświadomiło mi to, jako prowadzącej wywiad, że ludzie mają własne, często bardzo oryginalne interpretacje nawet pojedynczego fenomenu, jakim jest wibracja.

W ten sposób trzeci rok mojego projektu badawczego w ramach Szkoły Doktorskiej zakończył się pełną serią rozmów z przedstawicielami lokalnej sceny, na której opierałam swoje badania. Praktycy miejscowi ujawnili, jak DJ-e i organizatorzy pełnią jednocześnie wiele ról. Na przykład Dolam DJ opisała swoją praktykę jako „granie jako DJ, a także przygotowywanie i organizowanie wydarzeń”, podczas gdy inny uczestnik podkreślił, że jest jednocześnie „DJ-em, promotorem, współwłaścicielem wytwórni i członkiem kolektywu”. Takie wypowiedzi podkreślają, że we współczesnych ekologiach klubowych praktycy rzadko działają w jednej, wyodrębnionej roli – są wykonawcami, kuratorami i koordynatorami dynamiki społecznej.

Znacząca była orientacja kolektywna, wyrażana w trakcie dyskusji. Jedna z uczestniczek zaznaczyła, że nie nazywa siebie DJ-ką i celowo unika prowadzenia strony dla fanów, sygnalizując tym samym odrzucenie modeli celebryckich na rzecz pracy opartej na wspólnocie. Przynależność do kolektywów takich jak *Splot* czy *Zerozero* była opisywana jako ważniejsza niż indywidualne budowanie marki. Ta perspektywa współgra z interpretacją St. Johna, który postrzega DJ-ów jako rytualnych specjalistów, pośredniczących między maszynami a tłumem w celu podtrzymywania zbiorowych doświadczeń. W praktyce kolektywy stają się ekosystemami kuratorskimi, stawiając na pierwszym miejscu ułatwianie wspólnotowego przeżycia, a nie indywidualną widoczność.

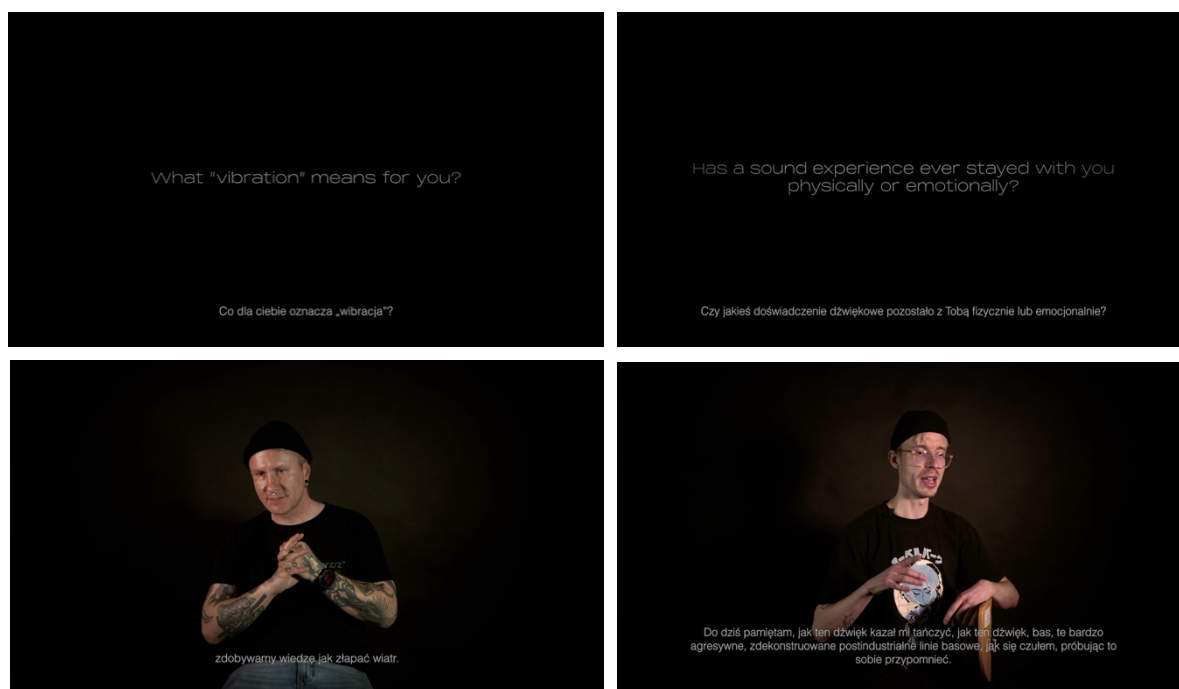


Figure 22 Kadry z filmu dokumentalnego: pytania do wywiadu („Co dla Ciebie oznacza wibracja?”; „Czy jakieś doświadczenie dźwiękowe pozostało z Tobą fizycznie lub emocjonalnie?”) wraz z odpowiedziami uczestników, przedstawione z angielskimi i polskimi napisami.

Z perspektywy antropologicznej przejścia stosowane przez DJ-a mogą być postrzegane jako rytualne interwały, co znajduje odzwierciedlenie również w analizowanych wywiadach. Długie pасаże i stopniowe zmiany utrzymują tłum w zawieszeniu, tworząc momenty wspólnego oczekiwania, gdzie czas wydaje się rozciągnięty, a nie podzielony na segmenty. Poprzez takie tempo DJ podtrzymuje ciągłość i zapobiega przedwczesnym kulminacjom, podczas gdy ciężar basu zakotwicza uczestników w zbiorowym rytmie. To nawiązuje do pojęcia *communitas* Victora Turnera – kruchej, lecz intensywnej jedności, która powstaje w kontekstach rytualnych. W praktyce techniczne decyzje dotyczące miksowania i akcentowania niskich częstotliwości funkcjonują jako techniki rytualne, utrzymujące zbiorowe skupienie i wytrzymałość na parkiecie.⁵⁷

W rozmowach skoncentrowanych wyłącznie na dźwięku uczestnicy żywo opowiadali o swoim bezpośrednim doświadczeniu wibracji. Dźwięk opisywany był jako „bardzo kinestetyczny, jak objęcie przyjaciela, jak byt, którego w końcu można dotknąć”⁵⁸, podczas gdy bas charakteryzowano jako coś, co „wibruje przez całe ciało”. Jeden z DJ-ów porównał ten efekt do „przestawiania klocków Tetris w głowie i ciele”⁵⁹, podkreślając, jak wibracja rekonfiguruje samo postrzeganie. Te refleksje ujawniają, że praktycy nie traktują wibracji jako zwykłego efektu ubocznego dźwięku, lecz jako siłę, która jednocześnie kształtuje ciało, emocje i przestrzeń. W ich relacjach wibracja pełni funkcję medium, które transformuje magazyn w przestrzeń eventową, a zgromadzonych uczestników w zintegrowaną wspólnotę. Takie perspektywy silnie rezonują z ontologią wibracji omawianą wcześniej (zob. rozdział 3.), gdzie dźwięk funkcjonuje poza rejestrami słuchowymi jako zjawisko dotykowe i przestrzenne.



Figure 23 Instalacja wideo prezentująca udokumentowane wywiady z DJ-ami i organizatorami, wyświetlana na ekranie w przestrzeni galerii jako element instalacji.

⁵⁷ Morgan Gerard, „Selecting Ritual: DJs, Dancers and Liminality in Underground Dance Music,” w *Rave Culture and Religion*, red. Graham St John (Routledge, 2004), s. 174–175; cytując Victora Turnera, *The Ritual Process* (1969), s. 95; oraz Victora Turnera, „Frame, Flow and Reflection” (1979), s. 55.

⁵⁸ Wywiad z „Unspecified DJ” – Wrocław, 12 czerwca 2025.

⁵⁹ Wywiad z „N-SKA DJ” – Wrocław, 1 czerwca 2025.

Na koniec zwrócono uwagę na techniczne i infrastrukturalne aspekty współczesnej praktyki. Jak podkreślił jeden z uczestników, „technologia jest bardzo istotna, podobnie jak jej utrzymanie”⁶⁰, co uwydatnia często niewidzialną pracę inżynierów dźwięku i techników. Przypomina to obserwacje Henriquesa dotyczące kultury systemów dźwiękowych jako kolektywnej inżynierii, gdzie praktyka wibracyjna jest podtrzymywana nie tylko przez DJ-ów, ale także przez osoby dbające o system i dostarczające go. Takie perspektywy podkreślają, że wydarzenia oparte na wibracji dźwięku wymagają nie tylko perfekcyjnego wykonania, lecz także stałej dbałości o sprzęt techniczny i infrastrukturę.⁶¹ Jednocześnie nacisk na technologię i jej utrzymanie przypomniał mi o mojej własnej współpracy z inżynierami — o ukrytej infrastrukturze, bez której wibracja pozostawałaby niesłyszalna lub niewyczuwalna.

W kontekście moich badań te świadectwa potwierdzają, że zjawisko wibracji nie jest jedynie efektem ubocznym dźwięku, lecz doświadczeniem przeżywanym. Polifoniczne głosy praktyków odzwierciedlają teoretyczne modele wielości omawiane wcześniej i przypominają, że badania artystyczne są zawsze działaniem kolektywnym i infrastrukturalnym.

5.5 Pedagogika i interakcja publiczna

Pedagogika wchodzi w niniejszą rozprawę jako integralny obszar badań. Dydaktyka oraz działania wystawiennicze od początku stanowiły część mojej praktyki w ramach doktorskiego projektu artystyczno-badawczego. Tworzyły one przestrzenie, w których struktura sieciowa, rezonans oraz kolektywne uczenie się, mogły być praktykowane i testowane w czasie rzeczywistym. W tym ujęciu pedagogika stała się laboratorium – przestrzenią eksperymentowania z relacjami między osobami, przestrzenią a dźwiękiem w warunkach wspólnego uczenia się.

Postrzeganie dydaktyki jako „badania przez nauczanie” oznacza traktowanie warsztatów i wystaw jako przestrzeni badawczych i inspiracyjnych. Każde spotkanie ze studentami lub publicznością nie służyło przekazywaniu zamkniętej, ustalonej wiedzy, lecz stanowiło okazję do eksplorowania mojej własnej ścieżki poznawczej – sposobu, w jaki doświadczenie wibracji reorganizuje percepcję i rozumienie. Jak sugeruje Marcus Boon, pedagogika może być rozumiana jako „edukacja wrażliwości, szlachetności i godności”, co w pełni przyjmuję jako swoją postawę: dydaktyka nie była suchym przekazywaniem wiedzy, lecz kultywowaniem wyczulenia i kolektywnej świadomości.⁶² Tak jak

⁶⁰ Wywiad z „DOMINIĄK DJ” – Wrocław, 30 maja 2025.

⁶¹ Julian Henriques, *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing* (Londyn: Continuum, 2011). Zobacz także Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), s. 25–30.

⁶² Marcus Boon, *The Politics of Vibration: Music as a Cosmopolitical Practice* (Durham: Duke University Press, 2022), s. 53.

klub czy instalacja funkcjonują jako przestrzenie intensywności i asamblażu, tak również środowisko pedagogiczne staje się miejscem współtworzenia wiedzy, gdzie autorytet rozkłada się pomiędzy uczestników, a proces uczenia się przybiera formę praktyki rezonującej.

W tym kontekście ważna jest również część metodologiczna – moje podejście pedagogiczne było mniej nakierowane na dostarczanie gotowej treści, a bardziej na tworzenie warunków sprzyjających uczeniu się poprzez uczestnictwo. Warsztaty miały charakter ryzomatyczny: studenci wnosili własne perspektywy, stosowali wybrane przez siebie materiały i dźwięki, które następnie były wspólnie przetwarzane – tak, aby wiedza mogła być budowana horyzontalnie, a nie przekazywana w sposób hierarchiczny. W tym sensie nauczanie stało się momentem ekspansji idei.

Odwołuję się tu do wezwania Paulo Freire’a do edukacji jako dialogu, a nie transmisji („Pedagogika uciśnionych”, 1970): *‘A ponieważ wyzwolenie musi być warunkiem trwałym, dialog staje się nieustannym aspektem działania wyzwalającego’*⁶³.

Angażuję się w dialog, ponieważ dostrzegam społeczny, a nie tylko indywidualistyczny charakter procesu poznawania. W tym sensie dialog jawi się jako nieodzowny składnik procesu zarówno uczenia się, jak i poznawania.”

Inspiracją w moim podejściu pedagogicznym jest także Bell hooks, jedna z moich ulubionych autorek, której wizja „klasy” jako przestrzeni wzajemnej transformacji silnie rezonuje z moim rozumieniem pedagogicznego momentu. Hooks dostarcza nie tylko trafnych spostrzeżeń dotyczących świata, w którym żyjemy, lecz także podkreśla społeczne uwarunkowania uczestnictwa w nim.⁶⁴

Obie te ramy teoretyczne podkreślają, że autorytet może być przekazywany, a wiedza jest współtworzona. W obrębie tej rozprawy przekładam te zasady na praktykę dźwiękową - ćwiczenia w głębokim słuchaniu, zbiorowe mapowanie dźwiękowe oraz ucieleśnione reakcje na wibracje - stanowiły punkty wyjścia dla studentów do refleksji nad własną percepcją. Moja rola zmieniła się z nauczyciela w facylitatora, który otwiera rezonujące pole, gdzie pomysły studentów, obserwacje i działania łączą się w nieprzewidywalny sposób, niczym węzły w strukturze kłącza.

Podczas jednej z sesji warsztatów „Sound Storytelling” poprosiłam studentów o zamknięcie oczu i naszkicowanie ruchów, które odczuwali pod wpływem niskich częstotliwości wibracji – nie tylko

⁶³ Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, 1970, s. 139; zobacz także Paulo Freire i Donaldo Macedo, „A Dialogue: Culture, Language, and Race” w *Harvard Educational Review*, t. 65, nr 3, jesień 1995, s. 379.

⁶⁴ Bell Hooks : *Teaching to Transgress*, 1994

tego, co słyszeli, lecz także drobnych reakcji cielesnych, pojawiających się w odpowiedzi. Porównanie wyników ujawniło, że choć wibracje były rejestrowane indywidualnie, tworzyły jednocześnie kolektywny wzorzec.

Metody te zostały dodatkowo ukształtowane dzięki wskazówkom dr Moniki Nęckiej, która zachęcała mnie do traktowania ciała jako generatora dźwięku i pamięci. Sugerowała proste techniki, takie jak słuchanie subtelnych dźwięków ciała (np. drapanie skóry, połykanie, oddychanie) oraz łączenie pamięci ze zmysłowymi bodźcami, takimi jak zapach, dźwięk czy ruch. Doradzała również organizację pracy grupowej tak, aby każdy uczestnik odpowiadał za fragment całości, który następnie łączono w wspólny rezultat. Chociaż zaadaptowałem te sugestie w projekcie moich warsztatów, nacisk dr Nęckiej na łączenie ucieleśnionej percepcji z pamięcią oraz na kolektywną odpowiedzialność bezpośrednio wpłynął na kształt prowadzonych przeze mnie ćwiczeń.

Moja ostateczna instalacja nie miała na celu wyjaśnienia, czym jest wibracja, lecz uczynienie jej bezpośrednio odczuwalną – poprzez dotyk, dźwięk i obecność przestrzenną. Każdy odbiorca, eksperymentując z dystansem, bliskością czy dotykiem, konstruował własną ścieżkę poprzez dzieło. W ten sposób zauważyłam, jak wiele mogę się nauczyć nie tylko przez teoretyczne ramy, ale przede wszystkim poprzez aktywną pracę i doświadczenie artystyczne. Samodzielnie dokonywałam połączeń i odkryć, które w jakiś sposób zapisały się w mojej świadomości.

Pedagogika i interakcja z publicznością, omawiane w tym rozdziale, rozszerzają moje badania doktorskie poza granice pracowni czy galerii. Traktując nauczanie, warsztaty i wystawy jako przestrzenie generowania doświadczenia i wiedzy, moja praca wchodzi w szerszy obieg – staje się ramą dla zbiorowego edukowania się, a nie jedynie pojedynczym obiektem czy teorią. Te spotkania pozwoliły testować wibrację na różnych poziomach – jako doznanie, metodę, więź społeczną. Ukazały także, jak badania artystyczne mogą funkcjonować jako pedagogika: nie przez wyjaśnianie, lecz przez facylitację, nie przez transmisję, lecz przez umożliwianie rezonansu i wspólnego odkrywania. W ten sposób mój projekt lokuje się na styku sztuki i edukacji, podkreślając, że wibracja jest nie tylko zagadnieniem estetycznym, lecz także narzędziem pedagogicznym, które reorganizuje sposób, w jaki uczymy się, czujemy i myślimy wspólnie.

6. Wnioski

Niniejsze badania rozpoczęły się z powodu ciekawości – z chęci eksploracji tego, co naprawdę mnie fascynuje i co stanowi o moim codziennym życiu. Jako artystka, której praktyka balansuje pomiędzy sztuką wyznania a sztuką poprzez wyznanie, odkryłam, że proces badania opisanych przeze mnie środowisk nie jest ani zakończony, ani niedokończony. Wciąż nie wiem, czy udało mi się zaprezentować nawet 15% tego, co zamierzałam na poziomie akademickim, ani czy w pełni sprostalam oczekiwaniom odbiorców i recenzentów. Wiem jednak, że proces ten nie rozwiązał moich pytań – przeciwnie, pomnożył je. Zamiast dotrzeć do ostatecznych odpowiedzi, znalazłam nieskończoną liczbę nowych motywacji do dalszych badań. To również dlatego silnie opieram się na podejściu ryzomatycznym – odzwierciedla ono sposób, w jaki moje własne myślenie się rozwija i rozgałęzia, otwierając nowe ścieżki, zamiast je zamykać.

Projekt ten postawił pytanie, jak możemy rozumieć pojęcie wibracji i jak funkcjonuje ono jako praktyka w kontekście wydarzeń muzycznych oraz działania środowisk klubowej rozrywki. Moim celem było lepsze zrozumienie, dlaczego wracamy do tych przestrzeni wielokrotnie. Na początku „wibracja” była jedynie słowem, którym określiłam pewne odczucie, oparte na moim empirycznym rozumieniu tego, co istotne na parkiecie. Następnie podjęłam próbę rozwinięcia znaczenia tego pojęcia: jak dźwięk, ciało i przestrzeń współtworzą intensywność, jak kształtują triadę rezonansu i ruchu oraz dlaczego owa triada staje się niezapomniana w żywym doświadczeniu.

W pracy przedstawiam trzy kluczowe wnioski:

- Wibrację należy rozumieć nie jako produkt uboczny dźwięku, lecz jako relacyjną siłę, która przekształca percepcję, kolektywność oraz przestrzeń.
- Myślenie ryzomatyczne stanowi ramę teoretyczną do opisu zarówno literatury, jak i praktyki, gdzie doświadczenia są warstwowe, nieliniowe i otwarte.
- Praktyka artystyczna – od warsztatów po instalację – jest nie tylko miejscem tworzenia, lecz także badania, gdzie idea wibracji jest nieustannie poddawana refleksji.

Projekt wnosi model ontologii wibracji oparty na praktyce, rozwijając koncept Marcusa Boona, pokazując, jak przestrzenie klubowe i instalacje artystyczne mogą służyć jako laboratoria badań ucieleśnionych. Wprowadza także perspektywę pedagogiczną: nauczanie i wystawy jako formy współtworzonego uczenia się, w którym wibracja jest doświadczana, a nie wyjaśniana.

Wykorzystałam wiele mediów – szkice, warsztaty, instalacje, projektowanie dźwięku oraz wywiady terenowe. To podejście multimodalne pozwoliło mi połączyć teorię z praktyką. Ograniczenia obejmowały skalę – instalacja nie odpowiadała wymiarom 1:1 monolitu Kubricka – oraz wyzwania

techniczne, takie jak kalibracja dźwięku i czułość czujników. Te ograniczenia jednak uświadomiły znaczenie progów percepcyjnych oraz adaptacji w praktyce artystycznej, gdzie rozwijałam się zauważalnie.

Poza moim projektem, wyniki te mają znaczenie dla artystów, kuratorów i praktyków kultury, którzy pracują z dźwiękiem i przestrzenią. Sugerują oni, że wibracja może być zasadą troski i kolektywności, a nie tylko intensywności. Wskazują także na konieczność uwzględniania infrastruktury, bezpieczeństwa i zarządzania w środowiskach nocnej rozrywki jako elementów projektowania. W przyszłości planuję kontynuować pracę z tymi samymi źródłami teoretycznymi, jednocześnie rozwijając stronę praktyczną. Zamierzam dopracować projekt dźwiękowy instalacji, rozwinąć interakcję z czujnikami dotykowymi oraz testować dzieło w nowych kontekstach, w szczególności w Rumunii. Prezentowanie pracy w różnych przestrzeniach pozwoli ukazać, jak lokalna akustyka i odbiorcy wpływają na transformację dzieła. Będę dążyła do pozyskania grantów umożliwiających rozbudowę systemu technicznego oraz zwiększenie wymiarów instalacji, czyniąc ją bardziej „żywą” i zdolną do nawiązania dialogu z odbiorcami.

Całość niniejszej pracy rozpoczęła się jako próba wyjaśnienia, co dzieje się ze mną na scenie i w pracowni. Kończy się nie zamknięciem, lecz otwarciem – wibracja i drżenie jako metoda pozostawiania uważną na doświadczenie, budowania przestrzeni kolektywnych oraz podtrzymywania ciekawości.



Figure 24 Artystka z pełnoskalowym monolitem w przestrzeni wystawy. Zdjęcie podkreśla ucieleśnioną relację między twórcą a obiektem, akcentując podwójną rolę dzieła jako zarówno materialnej konstrukcji, jak i eksperymentu wibracyjnego.

7. Bibliografia

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Fried, Michael. "Art and Objecthood." In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, 148–172.

Chicago: University of Chicago Press, 1998. *(Use your actual page span if you want.)*

Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

McLeod, Kembrew. "Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More." *Journal of Popular Music Studies* 13, no. 1 (2001): 59–75.

Mjøs, Ole J. *Music, Social Media and Global Mobility*. New York: Routledge, 2012.

Reynolds, Simon. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London: Picador, 1999.

St John, Graham, ed. *Rave Culture and Religion*. Routledge, 2004.

Boon, Marcus. *The Politics of Vibration: Music as Cosmopolitics*. [check year +edition]

Gerard, Morgan. 2004. "Selecting Ritual: DJs, Dancers and Liminality in Underground Dance Music." In *Rave Culture and Religion*, ed. Graham St. John, 167–181. Routledge.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.

Turner, Victor. 1979. "Frame, Flow and Reflection."

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Fassler, Margot. *Music in the Medieval West*. New York: W. W. Norton, 2014.

Henriques, Julian. *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. London: Continuum, 2011.

Paulo Freire *Pedagogy of the Oppressed*, 1970

Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Translated by Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1964.

Choreography: Strategies. Translated by Joanna Błachnio. Edited by Andrzej Świętosławski and Joanna Kozłowska. Warsaw: Fundacja Ciało/Umysł, 2019.

Yi-Fu Tuan. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977

