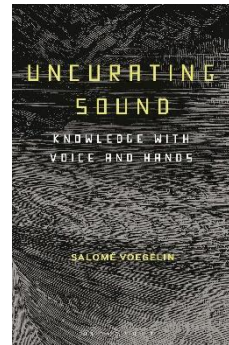



## „Theory lags”. Recenzja książki *Uncurating sound. Knowledge with Voice and Hands*

Autorka książki: Salomé Voegelin  
Tytuł: *Uncurating sound. Knowledge with Voice and Hands*  
Wydawca: Bloomsbury Academic  
Data wydania: 2023  
Liczba stron: 136



**Agnieszka Lniak**   
[agnieszka.lniak@gmail.com](mailto:agnieszka.lniak@gmail.com)

Przyjęto 2024-02-19; zaakceptowano 2024-05-25; opublikowano *Online First* 2024-12-31.

### Abstrakt

Artykuł przybliży najważniejsze zagadnienia poruszane w ostatniej książce Salomé Voegelin zatytułowanej *Uncurating sound. Knowledge with Voice and Hands*, w której autorka rozwija filozofię dźwięku zaproponowaną w *Listening to Noise and Silence* oraz kontynuowaną w kolejnych monograficznych publikacjach. Autorka artykułu przybliży zagadnienia polityczności słuchania i możliwych światów dźwiękowych z tekstów Voegelin. W jej ujęciu omawiana książka kładzie nacisk na potrzebę przekształcenia instytucji sztuki w przestrzeń opiekuńczą, krytycznie analizuje współczesną sztukę, argumentując za koniecznością wyjścia poza instytucjonalne ramy i postuluje restrukturyzację zarówno dźwiękowej wiedzy, jak i instytucji sztuki, szczególnie w obliczu nowych wyzwań, takich jak pandemia i postnormalność.

**Słowa kluczowe:** sztuka dźwięku, badania nad dźwiękiem, badania nad sztuką dźwięku, wiedza usytuowana, kuratorstwo

Dotychczas opublikowane książki Salomé Voegelin układają się w ciąg kontynuowanej opowieści o słuchaniu. Pierwsza monograficzna publikacja, czyli *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art* (2010), jest mapowaniem głównych pojęć związanych z dźwiękiem w celu skonstruowania filozofii sztuki dźwiękowej. Kolejne rozdziały to tematy stałe w dźwiękologicznym leksykonie: słuchanie, hałas/szum (*noise*), cisza i czasoprzestrzeń. W swojej pierwszej książce autorka nie skupia się na samych pojęciach-fenomenach, ale – używając deleuziańskiego języka – traktuje słuchanie, ciszę czy *noise* jako fenomeny-maszyny, które pozwalają podmiotowi doświadczać sonicznych stanów, na różny sposób sytuujących go wobec współistniejących maszynowych gromad. Kolejna monograficzna publikacja – *Sonic Possible Worlds* (2014) – to pogłębianie eksplorowanego przez Voegelin doświadczenia słuchania jako praktyki wielościowej; takiej, która nie tylko zaburza dystans pomiędzy słuchającym i obiektem słuchanym, ale stanowi radykalne zerwanie z dotychczas uprzywilejowanymi formami percepcji i wynikłym z nich dystansem podmiotu i przedmiotu. W swoich esejach Voegelin nie uznaje dychotomii ontycznego porządku dźwięku i epistemicznego porządku słuchania. Materialność dźwięku (w znaczeniu jego fizikalności) i wrażliwość słuchającego podmiotu stanowią w jej filozofii nierozzerwalny spłot, usytuowany w centrum interpretowanego świata i utworu rozumianego jako świat. Tym samym autorka stara się zerwać z perspektywą okulocentryczną i jej pewnikami, celem stwarzania nowych, możliwych światów dźwiękowych (Voegelin, 2014). Owo zerwanie kruszy zdystansowaną strukturę i pozwala na nowo przemyśleć podmiot słuchający jako podmiot polityki (Voegelin, 2019).

Jednym z aspektów pisarstwa Voegelin jest opieranie się ramom naukowego dyskursu i unaukowienia słuchania. Słuchanie jest dla autorki przede wszystkim praktyką estetyczną, która zmienia to, „jak widzimy i jak partycypujemy w produkcji świata wizualnego” (Voegelin, 2010). Pod względem relacji studiów dźwiękowych i języka nauki publikacje autorki *Sonic Possible Worlds* stanowią ważny głos w sonicznej debacie. Paradoksalnie dzieje się tak dlatego, że produkcja nowego języka do opisu dźwiękowej rzeczywistości nie są celem filozofii Voegelin. Autorka podejmuje się próby rekonfiguracji myślenia o podmiocie jako tym, który słucha, i to właśnie słuchanie samo w sobie jest obiektem jej zainteresowań. Jeśli interesuje ją proces dyskursywizacji, to jest to sam moment zapisu słuchania i proces translacji doświadczenia słuchowego na tekst. Jak pisze w *Listening to Noise and Silence*:

Podmiot słuchający stwarza, praktykuje innowacyjne słuchanie, by ukonstytuować swój świat w relacji fenomenów sensoryczno-motorycznych wobec słyszalnego, a jego słuchowe „ja” jest częścią słyszalnego we wzajemnej intersubiektywności. [...] krytyczny słuchacz poddaje słyszalne w stan wątpliwości, a wątpiąc w to, co słyszy, musi wciąż słuchać i słuchać, aby poznać siebie jako intersubiektywną istotę w dźwiękowym świecie. Trudność pojawia się wtedy,

gdy ten doświadczalny, subiektywny świat jest mierzony i komunikowany w języku pisanim, który pretenduje do bycia obiektywną, podlegającą wymianie wiedzą (Voegelin, 2010, przekład własny).

Voegelin nie sytuuje więc swojej teorii ani po stronie konstytuowania wiedzy pochodzącej ze słyszenia, ani po stronie nowoczesnego naukowego dyskursu, poszukującego obiektywnej prawdy o świecie. Autorka stawia filozofię dźwięku w pozycji wiedzy lokalnej w taki sposób, w jaką rozumie ją Michel Foucault w wykładach wygłoszonych w College de France (Foucault, 1998). Mianowicie, autorka wydaje się skupiać wyłącznie na opisie doświadczania sztuki dźwiękowej, a jednak projektowanym celem takiego pisania jest wytworzenie języka krytycznego, dla którego sposób praktykowania percepcji jest sposobem praktykowania wiedzy. Stąd jest to filozofia raczej soniczna niż dźwiękowa; raczej skupiona na kontinuum bycia w świecie, niż obiekcie percepcji. Soniczność jest tu ciągłą, stale obecną płaszczyzną doświadczenia, nieustannie wytwarzaną przez słuchającego i jego ucho wewnętrzne, a która to płaszczyzna również wytwarzającą sam podmiot i jego subiektywną obiektywność, którą Sandra Harding nazwałaby zaś mocną obiektywnością (Harding, 1993). To rzeczywistość kontyngentna i obopólna (*reciprocal*), w której nacisk na doświadczenie „nie głosi popularyzacji i trywializacji dyskursu krytycznego, lecz jest propozycją odejścia od obowiązku pisania o teorii sztuki w kierunku obowiązku pisania o doświadczaniu sztuki” (Voegelin, 2010). Choć przywołany cytat wydaje się skupiać na estetyce zmysłu jakim jest słuch, autorka nie zawęża pola zainteresowań do rozmyślań nad percypowaniem dźwięku, ale otwiera praktykowanie teorii na myślenie o świecie przez pryzmat sonicznego doświadczenia.

To właśnie zmysłowo pojmowana feministyczna teoria wiedzy/władzy – obok potrzeby dekolonizacji akademii i galerii sztuki – stanie się jednym z niejawnych refrenów najnowszej monografii Voegelin, zatytułowanej *Uncurating Sound: Knowledge with Voice and Hands* (2023). Jej wstęp ustawia na nowo zakorzenioną we francuskiej teorii perspektywę pisarstwa Voegelin – nie jest to już tekst źródłowo zapisany w fenomenologii czy w polityce estetyki. Autorka zaczyna od refleksji o wiedzy jako instytucji; o przyjętych formach zapisu i o tym, jak wytwarzać swoje własne pisanie o dźwięku. Do myśli o naszym ciągłym zaufaniu do mierzalności i obiektywności, które jest spuścizną nowoczesności, powracać będzie wielokrotnie, zaś krytyka nowoczesnego zaufania do wzroku powróci w finale jako klamra książki. Ostatni fragment, który czytelniczka eksploruje razem z Voegelin, to opowieść o związkach nauki z wykluczeniem oraz ruchami narodowymi. Ta mocno wydeptana ścieżka myślenia o słuchaniu prowadzi w zaskakujące rejony, między innymi do interpretacji cyklu fotografii afrykańskiej społeczności LGBTQIA+ autorstwa Zanele Muholi. Na wskroś tak ustawionego pola autorka sytuuje „ja” osoby, dla której pisanie i słuchanie stanowi praktykę myślenia. I tym razem nie będzie to „ja” indywidualne, zawieszone pośród teorii i praktyk, jak w rozwijanym dotychczas projekcie. W nowej książce autorka to ja-kobieta, a pytanie o jej miejsce w świecie

zadane przez Hélène Cixous i Catherine Clément, to pierwszy trop, którym podąża. W pobrzmiewającym echem *écriture féminine* (Cixous, 1975) wstępuje autorka pyta o to, jak napisać tekst, który nie tyle podlega interpretacji sensu, co materializuje sens. Jej próbę stanowi efemeryczna książka, która łączy przeróżne formy genetyczne – od fragmentów metateoretycznych, przez studia przypadków, aż po partytury performatywne w duchu prac Pauline Oliveros (Oliveros, 2005). Owa efemeryczność wynika nie tyle z wielości form, co z ich niemiarego rytmu, w którym splatają się raczej w koegzystujące fragmenty niż w książkę próbującą opowiedzieć siebie od początku do końca. Rytm, czy raczej przepływy, w *Uncurating Sound* regulują oddech, wyznaczający metrykę rozdziałów poprzez nadanie podtytułom miana wdechów i wydechów.

Nadanie treści quasi-formy skupionej na oddechu jest wyborem nieprzypadkowym: Voegelin od początku sygnalizuje, że jest to książka pisana pod wpływem doświadczenia pandemii, a ów dyskurs oddechu w tym kontekście w oczywisty sposób splata się z (bio)polityką, która w najnowszej książce autorki znajduje się w centrum nasłuchiwanej teorii i centrum nasłuchiwanej sztuki. Powracają tutaj także dobrze rozpoznane w filozofii Voegelin pojęcia kontyngencji, obopólności i możliwości, ukazujące plastyczny metamorfizm kolejnych książek. Jak bowiem pisze Catherine Malabou, plastyczność jest formułą pozwalającą na opisanie spontanicznej organizacji fragmentów (Malabou, 2018), a ów ruch – właśnie: ruch, a nie linia – wyznaczają zmiany napięć w obrębie tekstów Voegelin od czasu *Listening to Noise and Silence*.

W owej plastycznej formie powróci w *Uncurating Sound* także potrzeba tekstu zdezorganizowanego, porzucającego lub rozbijającego linearność historii. By tę formułę przybliżyć, autorka sięgnie do opowiadania Ursuli le Guin w którym fantastka wyraża taki rodzaj współistnienia ze światem, w którym podmiotka odczuwa wszystko naraz – nie w linii, nie w strukturze, ale we wzajemnym przenikaniu się. Wybór powieściopisarki jest tutaj nieprzypadkowy – ten rodzaj percepcji, który kulturowo przypisany jest kobiecości, w powieściach le Guin powraca wielokrotnie – jak choćby w *Grobowcach Atuanu*, gdzie przewodnikami głównej bohaterki stają się słuch oraz dotyk, dzięki którym może przemierzać mroczne labirynty pod nieobecność widzącego oka. Bohaterka drugiego tomu *Ziemiomorza* jest antytezą dla męskiego protagonisty, mającego dostęp do świata widzianego. Czarnoksiężnik reprezentuje tu świat (magicznej) wiedzy o rzeczach, która pozwala manipulować konstruującą rzeczywistość materią (le Guin, 2013). Literackie odwołanie pozwala ucieleśnić to, czym ów wstęp jest – odpowiedzią na patriarchalną krytykę, nakazującą autorce pisać w linii, czynić jej teorię komunikowalną, także poprzez odpowiednie przykłady, które legitymizowałyby jej pisanie.

Topografia książki naznaczonej doświadczeniem pandemii rozgrywa się pomiędzy bliskością i oddaleniem – tak jak porowatość ciała i zarazem porowatość tekstu umożliwia dezorganizację teorii i sprawia, że tekst jest otwarty na możliwe światy, tak doświadczenie pandemii wirusa, z którego wyrasta

książka, jest czasem przewartościowania dotychczasowych kulturowych konotacji dystansu. To właśnie poszukiwanie bliskości splecione z covidowym przymusem dystansu wytwarza nowe myślenie o podmiocie w *Uncurating Sound*, gdzie autorka przesuwając akcenty z uniwersalizowanego doświadczenia sonicznego w stronę sonicznego podmiotu usytuowanego, którego klasa, płeć czy rasa decydują o warunkach życia w izolacji. W jej ujęciu porowatość ciała uwydatnia, że indywidualizm nomadycznych podmiotów jest niemożliwy. Dlatego Voegelin kieruje swoją uwagę w stronę takiej sztuki, która komunikuje poprzez ciało – takiej jak *bodybuilding* w „Against ordinary Language: The Language of The Body” Kathy Acker, ujawniającym kruchość ćwiczącego ciała w przeciwieństwie do jego wizualnej reprezentacji w późnym kapitalizmie; czy dekolonizujących praktyk wspólnego tańca w „Funk lessons” Adrian Piper. Voegelin wybiera przykłady sztuki działającej poprzez dźwięk lub podobnie jak dźwięk, których zdystansowane doświadczenie jest niemożliwe. Jej poszukiwanie motywowane jest nie tylko potrzebą bliskości podczas izolacji, ale także koniecznością wyjścia poza uniwersalizm. W obliczu przemocowego charakteru instytucji uniwersytetu i galerii sztuki Voegelin postuluje, aby pandemię przekuć w zerwanie z dotychczasowym porządkiem sztuki i wiedzy opartych na patriarchalnych liniach, których ceną jest wykluczenie. I to właśnie dźwięk – jako żywioł związany z kobietą, z innym – ma stać się polem owej przemiany.

Voegelin wielokrotnie wychodzi od krytyki zewnątrz w formie wiedzy i archiwum, by skupić się na wewnątrz. Nie jest to jednak wewnątrz widziane oczyma Waltera Benjamina, jako uosobienie aury zawarte w obiekcie sztuki (Benjamin, 1996). Nie jest to także wewnątrz presemantycznego dziecka, które – zdaniem Briana Massumiego – z braku możliwości artykulacji kumuluje nadmiar afektu (Massumi 2014). U Voegelin wewnątrz kumuluje w sobie możliwość, niezależnie od tego, czy jest to wewnątrz podmiotu, galerii czy archiwum. Jej podejście jest niemal dekonstrukcyjne, przy czym linią ujęcia z takiego wewnątrz nie jest figura pisma. To dźwięk i słuchanie stają się ciemną stroną wewnątrz – tego sensualnego, a nie tylko sensownego, odczuwania i praktykowania wiedzy jako rozwijającej się, a zarazem redukującej i wykluczającej, linii. W myśl tego studia dźwiękowe nie podążają wzdłuż ale w poprzek: dyscyplin, instytucji, kulturowej pamięci. Z takiego podejścia rodzi się dosyć niepokojąca myśl, jakoby tworzenie alternatywnych zapisów przeszłości, a więc społecznych archiwów lub pozaakademickich zasobów wiedzy, było nieskuteczne wobec dominujących form pamięci. Po lekturze Voegelin można wnioskować, że jedynie rozbijanie istniejącej instytucji od środka jest drogą do reorganizacji wiedzy/władzy i jej kulturowo przyjętych form istnienia. Na przykład: galeria sztuki z zasady jest kolonialna i to kwestią kuratorstwa w obrębie instytucji jest, czy owa przestrzeń podlega reorganizacji, czy kurator egzystuje na jej zasadach. Gra pomiędzy kompromisowym kuratorstwem i konserwatywną instytucją nie jest jedynym motorem napędowym utrzymującym bierny status sztuki jako aktora działań społecznych. Spoiwem zastanego porządku

jest właśnie sama sztuka, która ogranicza się do instytucjonalnej gry. Choć здаwać by się mogło, że jest to postulat zakorzeniony w awangardzie, autorka sprzeciwia się jej zasadom. Wśród zjawisk sztuki utrzymujących zastany porządek instytucji autorka wymieni sztukę opartą na negacji: happening *4'33"* Cage'a czy (post)modernistyczną rzeźbę z luster Roberta Morrisona, wyrażające pragnienie natury jako sztuki – transformującej naturę w rzeźbę a przestrzeń w architekturę, by obiektywnym pięknem unieważniać różnice etniczne, genderowe i klasowe.

Instytucja sztuki i kuratorstwo, a wraz z nimi konieczność przemiany, to drugi z refrenów *Unrucking sound*. Dzieło słyszane jako świat, jako znaczący i soniczny składnik tegoż świata, będzie wewnętrznym aktorem tej przemiany. Punktem wyjścia dla tej przygodnej konstrukcji są dwa teksty: jeden – autorstwa Liny Džuverović i Ireny Revell – opisujący prekarną pracę młodych kuratorek, których potrzeba odnalezienia się i zdobycia doświadczenia na rynku sztuki jest wyzyskiwana przez samą instytucję; drugi – napisany przez Borisa Groysa – stanowi krytykę kuratorstwa, które wykorzystuje dzieło, odrywając je od intencjonalnej pracy artysty. Z tekstu drugiego autora pochodzi wykorzystana przez Voegelin metafora choroby. Groys porównuje dzieło sztuki do chorego, do którego widz doprowadzany jest przez kuratora, podobnie jak rodzina do chorego przez personel szpitala. Tymczasem – pisze dalej Groys – sprawczość sztuki tkwi w instalacji artystycznej i autonomii pracy artysty z materiałem, który wytwarza w ten sposób własne terytorium. Dla odmiany, Džuverović i Revell szukają w kuratorstwie nie tyle „układania kawałków” w instytucjonalną całość – jak sugeruje Groys – ale widzą w nim pozytywny projekt opieki i „uzdrawiania”, a także podkreślają istotność troski o siebie samego kuratora. Obydwa te teksty – sumuje Voegelin – dotyczą choroby wewnątrz instytucji, jednak żaden z nich nie przedstawia innej, możliwej instytucji sztuki. Tym samym nie stanowią one posybilnego rozwiązania kuratorskiej, instytucjonalnej i artystycznej choroby. Jak pisze autorka *Sonic Possible Worlds*:

Pomiędzy tymi dwoma tekstami istnieje krąg opieki, który jest polityczny w tym sensie, że na nowo analizuje etymologiczne pochodzenie słowa „kurator”, odzwierciedlając rzymskiego urzędnika odpowiedzialnego za infrastrukturę publiczną poprzez powierzenie mu domowej odpowiedzialności za zdrowie psychiczne i fizyczne, wykonywanej w profesjonalnym kontekście sztuki; jest polityczny w tym sensie, że pozwala mi rozważyć kolonialne dziedzictwo kuratorskiej ramy, jej estetyczną ekonomię wyzysku, jako prostą linię między cukrem, bawełną, tytoniem i sztuką współczesną; jest polityczny również w tym sensie, że ujawnia w opiece kuratorskiej antynomie przemocy podsypanej głodem Błyskotek [„Shiny Junk”] (Voegelin, 2014, przekład własny).

Droga do przemiany instytucji sztuki nie prowadzi zatem – w myśl Groysa – przez reterytorializację artystycznej instalacji i przywrócenie dziełu aury i niezależności. Krytyka Voegelin wymierzona jest w zaproponowaną przez Groysa wizję sztuki, w której jedyną formą oddziaływania jest przymus obcowania z wizją świata artysty. W takim układzie sztuka być może jest „zdrowa”, jednak publiczność i instytucja pozostają chore. Natomiast w stosunku do zarzutów Džuverović i Revell o prekarność pracy kuratorskiej Voegelin przedstawia swoją kontrę: hierarchia instytucji i związany z tym podział pracy nie jest problemem samym w sobie – jest objawem tego, jak w sztuce nieustannie podążamy za wyznaczoną w przeszłości linią przemocy. Dzieje się tak, jak zauważa Voegelin, ponieważ w sztuce galeryjnej linię wartości (w tym finansowania) zastępuje linia eksploatacji. W ramach przywiązania do sztuki jako praktyki bezcelowej, polityka społeczna i finansowanie stają się kwestią opieki i/lub zaniedbania. Tym samym autorka podkreśla to, jak neoliberalizm odradza się w galerii sztuki pod postacią religijnego poświęcenia podmiotów i ich pracy. Aby mu się przedstawić, sztuka musi wyrażać ów sprzeciw nie tylko poprzez formę i to, co przedstawia, ale przede wszystkim przeobrażać ideologiczną historię kuratorskiej ramy, w której sztuka i jej podmioty się sytuują. Oczywiście, istnieją w takim podejściu punkty potencjalnych błędów; na przykład podtrzymanie układu władzy w ramach dzieła przez artystę może doprowadzać do przejścia władzy nad podmiotami, które w danym momencie są biernym widzem.

Krytyka Voegelin nie jest jednak wymierzona w sztukę jako całość. Autorka widzi wartość instytucji sztuki w mocy czynienia dzieł słusznymi, nadawania im wartości pomimo tego, że w perspektywie polityki neoliberalnej nie mają one wymiernej wartości materialnej. W *Uncurating sound* polityczna możliwość galerii wynika z czynienia rzeczy sensownymi, nadawaniu im istnienia wartości. Najistotniejszym zagadnieniem dotyczącym galerii – o ile zakładamy sens jej istnienia – jest pytanie o to jak sprawić, by pełniła ona funkcję opiekuńczą nie tylko wobec samych dzieł sztuki, ale podmiotów współtworzących jej społeczność. Zdaniem Voegelin, jej dotychczasowa forma jest skansenem zaprzęskiego układu sił, a więc władzy opartej na autorytecie. Innymi słowy, w instytucji galeryjnej tylko autorytet pozwala utrzymać poczucie wagi sztuki. Aby zmienić ów układ, należy według autorki myśleć poprzez utwór. Taki utwór, stanowiący pole działania, nie musi być wizualnie imponujący, nie musi być określany „dziełem”, ale ma stanowić podstawę do tworzenia relacji. Na marginesie należy dodać, że jest to model, który sprawdza się chociażby w formie warsztatów miejskich, w których wspólne wytwórstwo przyczynia się do budowania relacji i stanowi element troski o społeczność i samych siebie – poprzez pracę twórczą i nadanie ważności wykonywanym samodzielnie przedmiotom.

Tym samym Voegelin postuluje odejście od polityczności sztuki na rzecz polityki sztuki rozumianej jako opiekuńczość wobec innego. To aspekt książki, który łączy krytykę instytucji wiedzy z pozycji feministycznych wraz z feministycznym pojęciem pracy opiekuńczej – nie wyartykułowanym wprost, acz porbrzmiewającym we fragmentach poświęconych popandemicznej refleksji nad nierównościami w systemie opieki i koniecznością znoszenia tychże nie tylko w systemach ochrony zdrowia, ale także w instytucjach sztuki. Sztuka powinna bowiem porzucić modernistyczną ideę bezcelowości na rzecz odpowiedzialności – odpowiedzialności za podmioty sztuki, wśród których nie rozdziela się na wewnątrz i zewnątrz, prywatne i publiczne, ale „odkuratorowuje” przestrzeń, by była miejscem wytwarzania możliwości, a nie samą negacją.

Voegelin zmierza ku temu, by dźwięk uznać za posiadający możliwość tworzenia wspólnot, ale nie organizowania podmiotów. I choć myśl taka może wydawać się niewystarczająca, to jest ona zasadna także w perspektywie spostrzeżeń Attalego lub Deleuze’a i Guattariego dotyczących totalitarnej historii organizacji sonosfery jako tej, która nie stwarza możliwości wytwarzania nowych wspólnot, ale stanowi mechanizm porządkowania w rękach władzy. Swoją utopistykę Voegelin podpira relacyjnością soniczności i dźwiękowego doświadczenia. „Odkuratorowanie” wraz z dźwiękiem nie byłoby w jej ujęciu zanikiem kuratorstwa, ale przemianą kuratorskiej instytucji z tego, co wyznacza i ogranicza, w narzędzie czynienia dostępnym, w *care curare*. W kontekście akademii wiedza pochodząca ze słyszenia nie oznaczałaby zatem alternatywnego zapisu pamięci, ale stanowiła przestrzeń współistnienia podmiotów i podmiotek w obrębie uniwersytetu i/lub sztuki. To otwarcie na wrażliwość – nie uczuciowość, czułośćkowość – ale wrażliwość w jej afektywnym i cielesnym znaczeniu, po raz kolejny kieruje uwagę czytelniczki na doświadczenie pandemii. Jest ono bowiem kluczem do przeformułowania instytucji wiedzy i instytucji sztuki w czasie postnormalności. Skoro pandemia koronawirusa pozwoliła zerwać z naszymi praktykami i zwyczajami, to kolejnym krokiem nie będzie już powrót do normalności, ale szukanie nowych możliwości tego, jakie wspólnoty powinniśmy tworzyć i jak przeobrażać nasze instytucje.

Lektura *Uncurating sound* rodzi wiele pytań, na przykład o znaczenie rynku sztuki i spekulacji dziełami sztuki w kapitalizmie, o możliwą sprawczość podobnej estetyczno-politycznej utopistyki, która nie przeobraziła znanego samej instytucji, jej systemów finansowania i artystycznych praktyk. Podobnie niedopowiedziana zostaje zmiana w paradygmacie filozofii słuchania w ostatniej książce Voegelin. Przywołując fotografie Muholi autorka pisze, że to właśnie poprzez słuchanie może percypować fotografie na szczególny sposób: dający akces do tego, aby zdjęcia nie reprezentowały społeczności, ale otwierały na intymną i cielesną relację z percypowanym. Voegelin nie precyzuje tej zmysłowej podmiany. Czym bowiem słuchanie różni się od afektywnej relacji z percypowanym podmiotem? Dźwięk bez wątplenia jest szczególnym nośnikiem afektu, jednak ujmowanie każdej afektywnej relacji jako słuchania jest sprawą



co najmniej zastanawiającą. Podobne pytania rodzą się w kontekście rozwinięcia projektu Barad: skoro to, co widzialne, może być słuchane, dlaczego *feminist physical optics* należy uzupełnić o soniczność? Te urwane wątki i porzucone motywy mogą wynikać z owej efemerycznej formy, jaką przyjęło *Uncurating sound*. Niemniej, pozostaje ona książką, która ponownie otwiera na soniczną możliwość reorganizacji zbiorowej pamięci i zachęca do eksplorowania jej mniej oczywistych, dźwiękowych ścieżek.

## **Bibliografia**

- Attali, J. (2009). *Noise. The Political Economy of Music*. (B. Massumi, tłum.). University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (1996). *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. (K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, tłum.). Wydawnictwo Poznańskie.
- Cixous, H. (1993). Śmiech Meduzy. (A. Nasiłowska, tłum.). *Teksty Drugie*, nr 4/5/6.
- Deleuze, G. i Guattari F. (2015). *Tysiąc Plateau*. Fundacja Bęc Zmiana.
- Foucault, M. (1976/1998). *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France*. (M. Kowalska, tłum.). Wydawnictwo KR.
- le Guin, U. (2013). *Ziemiomorze*. (S. Barańczak, tłum.). Prószyński i S-ka.
- Harding, S. (1993). Rethinking standpoint epistemology: what is ‘strong objectivity’? W: L. Alcoff i E. Potter (red.), *Feminist epistemologies*. Routledge.
- Malabou, C. (2018). *Plastyczność u zmierzchu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*. (P. Skalski, tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Manning, E. i Massumi, B. (2014). *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. University of Minnesota Press.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening. A Composer’s Sound Practice*. iUniverse Inc.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Bloomsbury.
- Voegelin, S. (2014). *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*. Bloomsbury.
- Voegelin, S. (2018). *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening*. Bloomsbury.
- Voegelin, S. (2015). Słuchając hałasu i ciszy. (P. Bożek i G. Nowak, tłum.). *Teksty Drugie*, nr 5, 261–282.
- Voegelin, S. (2023). *Uncurating Sound. Knowledge with Voice and Hands*. Bloomsbury.

**“Theory lags.” Book review of *Uncurating sound. Knowledge with Voice and Hands***

**Abstract:** The book review presents the main issues raised in Salomé Voegelin's latest book, *Uncurating sound. Knowledge with Voice and Hands*, which continues the project of sound philosophy initiated in *Listening to Noise and Silence* and continued in subsequent book publications. The author of the article presents the questions of the politics of listening and possible sound worlds from Voegelin's works. From her perspective, the book under review emphasizes the need to transform art institutions into caring spaces, critically analyzes contemporary art, argues for the necessity of going beyond institutional frameworks, and postulates the restructuring of both sound knowledge and art institutions, especially in the face of new challenges such as pandemic and post-normality.

**Keywords:** sound art, sound studies, sonic studies, situated knowledge, curating

**Agnieszka Lniak** – literaturoznawczyni, badaczka interdyscyplinarna, autorka dysertacji poświęconej związkom słuchania i polityki. Publikowała teksty naukowe i krytyczne m.in. w *Przeglądzie Kulturoznawczym*, *Zagadnieniach Rodzajów Literackich*, *Odrze*, *Ruchu Muzycznym* i monografiach zbiorowych.