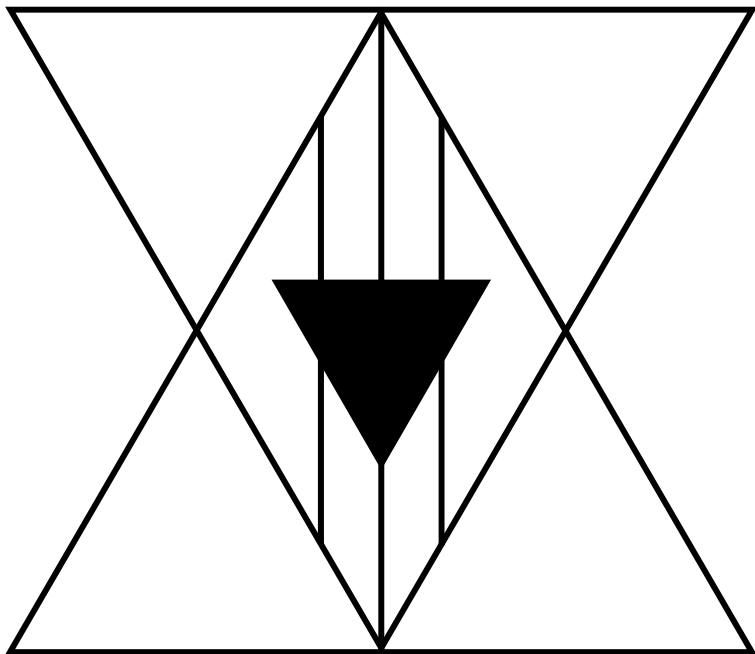


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**



КРИСТОФ КОКС

# **Звуковой ПОТОК**

Звук, искусство  
и метафизика



Новое  
Литературное  
Обозрение

Москва 2024

УДК 78.01  
ББК 85.310,6  
К59

Редактор серии  
*Евгений Былина*

Кокс, К.  
К59 Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / Кристоф Кокс; пер. с англ. Н. Сафонова. — 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 304 с.

ISBN 978-5-4448-2167-1

Последние десятилетия мы наблюдаем в современной культуре смещение «от музыки к звуку», поскольку термин «музыка» уже не соответствует стремительному развитию новых художественных жанров и культурных установок. В результате такого смещения, с одной стороны, произошло бурное развитие саунд-арта, а с другой — расцвет Sound Studies в гуманитарных науках. Задача книги Кристофа Кокса — объяснить «звуковой поворот» в искусстве и культуре, а также показать, как звук вторгается на территорию философии и обновляет ее. Решая эту задачу, автор оспаривает магистральные концепции современной культурной теории, основанные на анализе дискурса и языка, и заявляет о необходимости новой материалистической эстетики не только звука, но и искусства вообще. Центральным для книги становится концепт звукового потока — анонимной материалистической силы, которая предшествует человеку и превосходит его субъективный опыт. В попытке выстроить реалистическую и натуралистическую модель описания звука, Кокс обращается к идеям Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше, Жюлья Делеза и Мануэля Деланды, иллюстрируя их работами Ла Монте Янга, Элвина Люсье, Кристиана Марклея, Марианн Амахер, Анни Локвуд и многих других. В итоге перед нами не только одно из наиболее фундаментальных и глубоких исследований онтологии звука, но и увлекательная история малоизученного звукового искусства последних пятидесяти лет.

УДК 78.01  
ББК 85.310,6

SONIC FLUX: SOUND, ART, AND METAPHYSICS  
Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.  
© 2018 The University of Chicago. All rights reserved.

© Н. Сафонов, перевод с английского, 2022  
© А. Бондаренко, дизайн, 2022  
© ООО «Новое литературное обозрение», 2022; 2024

# СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности . . . . .	7
Введение . . . . .	12

## ЧАСТЬ I. ЗВУКОВОЙ ПОТОК И ЗВУКОВОЙ МАТЕРИАЛИЗМ

<b>Глава 1.</b> К звуковому материализму . . . . .	27
Означивание, дискурс и материализм . . . . .	29
Репрезентация и звуковые искусства . . . . .	35
Шопенгауэр: ниже репрезентации . . . . .	37
Ницше: натурализация искусства . . . . .	39
Дионис, или Интенсивное . . . . .	47
Звук как извечный поток . . . . .	52
Звуковые события и звуковые эффекты . . . . .	56
Материалистическая эстетика . . . . .	63
<b>Глава 2.</b> Краткая история звукового потока . . . . .	71
Шум, детерриториализация и самоорганизация . . . . .	74
Системы звукового захвата . . . . .	79
Интерлюдия—Кристиан Марклей: повторение и различие . . . . .	102
Дигитальность, декоммодификация и детерриториализация . . . . .	111
<b>Глава 3.</b> Символическое и реальное. Фонография от музыки к звуку . . . . .	116
Слышащие вещи . . . . .	116
Элвин Люсье: от означивания к шуму . . . . .	145

## ЧАСТЬ II. БЫТИЕ И ВРЕМЯ В ЗВУКОВЫХ ИСКУССТВАХ

<b>Глава 4.</b> Сигнал/шум. Онтология саунд-арта . . . . .	167
Шум . . . . .	168
Лейбниц и аудиальное бессознательное . . . . .	173
Саунд-арт и звуковой поток . . . . .	179

Румтон . . . . .	192
Звук, символ, сэмпл . . . . .	197
Музыка и саунд-арт . . . . .	203
<b>Глава 5. Звук, время и длительность . . . . .</b>	<b>208</b>
По ту сторону музыкального объекта: от бытия— к становлению, от времени— к длительности. . . . .	210
Инсталляция длительности: постминимализм в визуальном искусстве . . . . .	216
Time's Square . . . . .	225
Time Pieces . . . . .	229
Против становления и длительности? Звук гиперхаоса . . . . .	234

### **ЧАСТЬ III. ОПТИЧЕСКОЕ И ЗВУКОВОЕ**

<b>Глава 6. Аудио/визуальное: против синестетики . . . . .</b>	<b>251</b>
От Гезамткунстверка к синестезии . . . . .	253
Звук/изображение . . . . .	259
Синестетика 2.0 . . . . .	265
Фигуры звука . . . . .	269
Дабы и версии . . . . .	278
Звуковое кино: фильмы и видео как звуковое искусство . . . . .	285
Трансцендентальное упражнение способностей . . . . .	295
 <b>Указатель имен . . . . .</b>	 <b>297</b>

# БЛАГОДАРНОСТИ

«Звуковой поток» я писал много лет, и он не был бы возможен без отзывчивости, мудрости и товарищеской поддержки огромного множества людей. Свою форму книга приняла в ходе серии выступлений в разнообразных академических и художественных пространствах США и Европы. Я благодарю всех, кто присутствовал на этих встречах, и особенно — тех, кто их организовывал: Музей современной фотографии, Чикаго (Наташа Холлинс Эван); Калифорнийский университет в Сан-Диего (Бенджамин Пикэт, Джерри Бальцано); Уэслианский университет (Рон Куивила); Художественная галерея Генри в Сиэтле (Сара Краевски, Фионн Меад); Музей современного искусства Университета Южной Флориды (Престон По, Роберт Лоуренс, Алекса Фавата); колледж Брин-Мар (Майкл Краусц); Копенгагенский университет (Эрик Гранли, Сорен Моллер Соренсон, Торбен Сангилд, Брэндон Лабелль); Йельский университет (Сет Ким-Коэн); Амстердамский университет (Тереза Хавелкова); фестиваль МАТА (Кристофер Макинтир, Мисси Маццоли); Орхусский университет (Анса Лонstrup); Академия изобразительных искусств в Вене (Дитрих Дитрихсен, Констанце Рум); фестиваль *Kill Your Timid Notion*, Данди (Барри Эссон, Бриони Макинтир); арт-центр *Project* в Дублине (Дженнифер Уолш); Политехнический институт Ренселера (Майкл Сенчури, Мэри Энн Станишевски); колледж Амхерста (Джейсон Робинсон);

*The Public School* в Нью-Йорке (Джеанн Дрескин, Александр Прован); проект *ISSUE* (Лоуренс Кумпф); Нью-Йоркский университет (Нина Катчадурян); резиденция *Notam*, Осло (Нотто Телле, Йоран Руди); школа Чикагского университета искусств (Лу Маллоцци); Швейцарский институт, Нью-Йорк (Пайпер Маршалл); музей *Dia Beacon* (Келли Кивланд); Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк (Клэр Бишоп, Мередит Маудер); программа *Art & Law* (Серхио Муноц Сармиенте); Гёте-университет, Франкфурт (Бернд Херцогенграф); фестиваль *Tuned City*, Брюссель (Равив Начроу, Юлия Экхардт); Музей современного искусства, Нью-Йорк (Барбара Лондон, Леора Моринис); Центр экспериментальных лекций (Гордо Холл); Новый музей современного искусства (Алисия Ритсон, Джоанна Бертон, Лорен Корнелл); Калифорнийский колледж искусств (Лей Маркопулос, Брайан Конли); Центр искусства и политики Веры Лист (Энни Барлоу, Кристен Чаппа, Линдси Берфонд); Университет Брауна (Натан Ли, Тони Коукс); Фонд Барнса (Катерина Сковира, Роберт Уэлен); Калифорнийский университет в Беркли (Джессика Руффин, Пол Джозеф Хоэн); фестиваль *Subtropics*, Майами (Густаво Матаморос, Наталия Зулуага).

Беседы и обмен мыслями с друзьями, коллегами, учеными и художниками были чрезвычайно ценными — они оформили мои идеи и аргументы. Особое спасибо Сету Ким-Козну за годы оживленных дискуссий. Эд Дименберг много советовал и придавал уверенности. Дэн Смит предоставил экспертное толкование центральных делезианских концептов и аргументов. Риша Ли и Музей Рубина указали мне на важные аспекты южноазиатской звуковой метафизики. Синди Кифер из Центра визуальной музыки прояснила аспекты работы Оскара Фишингера. Хаук Хардер предложил альтернативное прочтение некоторых произведений Элвина Люсье. Джон Гантер из Гемпширского колледжа оказал весомую медийную поддержку. Многие другие делились полезными идеями и вдохновляли, среди них — Кит Ансель-Пирсон, Джоанна Бертон, Энн Батлер, Сет Ключэтт, Николас Коллинз, Тони Коукс, Брайан Конли, Кира де Кудрес, Чарльз Эпли, Люк Фаулер, Дженни Готтчалк, Дэвид Граббс, Дженни Джески, Брэнден Джозеф, Гален Джозеф-Хантер, Дуг Кан, Брайан Кейн, Нина Катчадурян, Мэтт Крефтинг, Крис Кубик, Кристина Кубиш, Сэнфорд Квинтер, Брэндон Лабелль,

Франциско Лопес, Сухейль Малик, Леи Маркопулос, Густаво Матаморос, Фионн Меад, Джули Бет Наполин, Пол О'Нейл, Дженни Перлин, Бенджамин Пикэт, Моник Розлофс, Мари-на Розенфельд, Аура Сац, Карстен Сейфарт, Мэри Томпсон, Аса Стьерна, Джеанин Танг, Дэвид Туп, Стивен Витиелло, Саломея Фегелин, Джефф Валлен, Дженнифер Уолш, Грегори Уайтхед и Нил Янг.

Искреннее спасибо Сьюзан Бильстайн и Джеймсу Тофт-нессу, моим редакторам из издательства Чикагского университета, за их энтузиазм и поддержку этого проекта, а также за экспертное сопровождение. Кроме того, я благодарю всех анонимных рецензентов, чье внимательное чтение и мудрые предложения сделали эту книгу лучше, а также Барбару Нортон, которая кропотливо редактировала рукопись. Я очень многое узнал от своих студентов курсов «Аудиокультура», «Звуковая философия» и «Звуковой поворот» в Гэмпширском колледже и в Центре кураторских исследований Бард-колледжа, а также от моего коллеги Дэна Варнера, с которым я преподавал «Аудиокультуру» годами.

За приглашения выступать в качестве приглашенного куратора звуковых выставок я благодарен Дебре Сингер и Мэтью Лионсу из *The Kitchen*; Тоби Кампсу из Музея современных искусств Хьюстона; Сандре Персиваль из *New Langton Arts*; Регине Баша из *No Longer Empty*; Энни Гоулак из *G Fine Art*; Брэдди Маккаллуму (международный фестиваль видеоарта *Brick + Mortar*); Джулиане Наварро из *CONTEXT Art*, Майами. Спасибо многим художникам, поделившимся своими работами со мной, — Оливии Блок, Мэнону де Буру, Йенсу Брэндю, Марии Чавес, Майку Данворду, Ричарду Гарету, Энди Грейдону, Флориану Хекеру, Эрнсту Карелу, Сету Ким-Козну, Якобу Киркегарду, Энн Уолш, Анни Локвуд, Элвину Люсье, Кристиану Марклею, Маттину, Джейку Мегински, Анхелю Неваресу и Валери Тевер, Карстену Николаи, Полин Оливейрос, Ли Паттерсону, Майклу Писаро, Матиасу Поледне, Элен Радиг, Лис Родс, Билли Ройсу, Стиву Родену, Джулиану Розефельдту, Штефану Руммелью, Роберту Семберу, Вадада Лео Смиту, Яну-Питеру Зонтагу и Яне Виндерен.

Также я признателен деканам Гэмпширского колледжа Норму Холланду и Джеффу Уоллену, Суре Левин и Еве

Рушманн, которые нашли факультетское финансирование для моего проекта. Из множества людей, ускоривших исследование мной материалов, я выражаю особую благодарность Биллу Диецу из Архива Марианн Амахер; Сильвии Нойхаус из Собрания Макса Нойхауса; Эрнсту Карелу и Кендре Маклафлин из «Лаборатории сенсорной этнографии»; Анни Локвуд и Мими Джонсон; Карлу Тесте и Киоко Китауре из фонда *Tri-Centric*; Гизеле Гронмейер из *MusikTexte*; Ребеке Морин из Музея искусства Милуоки; Джонатану Хиаму из Публичной библиотеки Нью-Йорка.

Черновики, фрагменты и отдельные части публиковались по ходу написания этой книги. Я благодарю издателей за то, что позволили внедрить эти материалы в «Звуковой поток»: *Lost in Translation: Sound in the Discourse of Synaesthesia* // *Artforum*. October 2005; *Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music* // *A Companion to Nietzsche* / Ed. K. Ansell-Pearson. Malden, MA: Blackwell, 2005; *Von Musik zum Klang: Sein als Zeit in der Klangkunst* // *Sonambiente Berlin* 2006; *Klang Kunst Sound Art* / Ed. H. de la Motte-Haber, M. Osterwold, G. Weckwerth. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2006; *Every Sound You Can Imagine* // *Every Sound You Can Imagine* [exhibition catalog], Contemporary Arts Museum Houston, October 3—December 7, 2008; *Sound Art and the Sonic Unconscious* // *Organised Sound*. Vol. 14. № 1. April 2009; *Instal-ling Duration: Time in the Sound Works of Max Neuhaus* // *Max Neuhaus* / Ed. L. Cooke. New York: Dia Art Foundation, 2009; *The Breaks* // Christian Marclay: *Festival 3*. New York: Whitney Museum of American Art, 2010; *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism* // *Journal of Visual Culture*. Vol. 10. № 2. August 2011; *The Alien Voice: Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967* // *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* / Ed. H.B. Higgins and D. Kahn. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012; *Music, Noise, and Abstraction* // *Inventing Abstraction 1910–1925* / Ed. L. Dickerman. New York: Museum of Modern Art, 2012; *Sonic Philosophy* // *Artpulse*. № 16. 2013; *Seeing Is Not Hearing: Synaesthesia, Anaesthesia, and the Audio/Visual* // *Art or Sound* / Ed. G. Celant. Venice: Fondazione Prad, Ca'Corner della Regina, 2014.

В завершение я хочу выразить свою глубочайшую признательность своей семье, которая никогда не оставляла меня без поддержки, отзывчивости, юмора и терпения: моим родителям Кристе и Джиму, моим приемным родителям Стэну и Ритсуко, моей сестре Ларе и зятю Мэтту, моим замечательным, всегда удивительным и готовым на звуковые авантюры детям Лукасу, Тристану, Ливии и Аэнгусу, а больше всего — Молли, моему партнеру во всем, чья живость, интеллект и креативность всегда со мной.

# ВВЕДЕНИЕ

- 12** Летом 1979 года в Нью-Йоркском центре экспериментального искусства *The Kitchen* прошел фестиваль под названием «Новая музыка, Нью-Йорк». В рамках недельной программы, которая была призвана отметить зрелость минимализма и экспериментальной музыки, выступили Филипп Гласс, Мередит Монк, Тони Конрад, Джордж Льюис и Лори Андерсон и многие другие. Весной 2004 года *The Kitchen* при поддержке других нью-йоркских художественных институций отпраздновал двадцатипятилетие этого события фестивалем под названием «Новый звук, Нью-Йорк» — это был «фестиваль перформансов, инсталляций и публичных диалогов по всему городу, представляющий новые работы саунд-художников, которые исследуют необычные связи между музыкой, архитектурой и визуальным искусством»<sup>1</sup>. Это смещение в названии от «музыки к звуку» — символично, оно показывает, что за последние несколько десятилетий «музыка» утратила свой монопольный статус в области звукового искусства, став субкатегорией более широкого поля «звука», культурная зачарованность которым все растет. Этот процесс сопровождался не только возникновением саунд-арта как выдающейся формы художественного

<sup>1</sup> New Sound, New York: 25 Years beyond New Music [Из буклета фестиваля]. New York: The Kitchen, 2005.

производства и экспонирования, распространившейся по галереям и музеям во всех точках земного шара, но и стремительным расцветом «исследований звука» в отдельных гуманитарных дисциплинах, социальных науках и между ними<sup>1</sup>. В поле музыки композиторы, продюсеры и импровизаторы тоже очень привязались к звуковым областям, в оппозиции к которым музыка всегда себя как раз таки и определяла: шума, тишины и немзыкальных звуков.

Задача этой книги — прояснить этот звуковой поворот в искусстве и культуре, в частности — концептуализировать саунд-арт как практику, расположенную между музыкой и визуальным искусством и выходящую за их пределы. Хотя исторические факты и играют здесь важную роль, в первую очередь мой проект — философский: это попытка концептуально подумать о звуке, шуме и тишине в звуковом искусстве, а также в так называемом визуальном. Но я не просто хочу философски поразмышлять о звуке, а еще и поставить вопрос о том, как звук может изменять или заражать философию. Какие концепты и формы мысли звук утверждает, вызывает или порождает? Как звуковое мышление спорит с онтологиями и эпистемологиями, превалирующими в нашем обыденном и философском мышлении? И как звук рашатывает установленные компетенции историков искусства и кураторов? Вот только некоторые вопросы, которые будут рассмотрены в последующих главах.

Центральным для этой книги является концепт *звукового потока* — понятие, определяющее звук как извечное материальное течение, в которое человеческие выражения нечто вкладывают, но которое предшествует этим выражениям и превышает их. Этот концепт частично заимствован из ключевых философских и теоретических текстов начиная с конца XIX века и резонирует с историей экспериментальных звуковых практик XX и XXI веков. Томас Эдисон, изобретая фонограф в 1877 году, непреднамеренно открыл и представил для эстетического восприятия мир

1 Примеры работ в этой области: *Hearing History: A Reader* / Ed. M.M. Smith. Athens: University of Georgia Press, 2004; *The Auditory Culture Reader* / Ed. M. Bull and L. Back. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Bloomsbury, 2016; *The Sound Studies Reader* / Ed. J. Sterne. New York: Routledge, 2012; *The Oxford Handbook of Sound Studies* / Ed. T. Pinch and K. Bijsterveld. Oxford: Oxford University Press, 2012.

звука по ту сторону музыки и речи — его механическая штукавина одинаково легко регистрировала и делала онтологически равноценными не только артикулированные звуки, для записи которых она и изобреталась, но также и шумы окружающей среды, а еще гул, шипение и треск самого аппарата. Влияние этого открытия отчетливо прослеживается в исследованиях шума Луиджи Руссоло, Эдгара Вареза и Пьера Шеффера в первой половине XX века; в знаковой композиции Джона Кейджа 4'33" 1952 года; «последовательных процессах» минималистской композиции и дроун-инсталляциях Ла Монте Янга, Элен Радиг, Макса Нойхауса, Элвина Люсье и Марьян Амаше в 1960-х, 1970-х и далее; в понятии *саундскейпа* (англ. *soundscape* — «звуковой ландшафт») Р. Мюррея Шафера и практиках полевых записей, которые им вдохновлялись; в возникновении эмбиента и шумовой музыки в 1970–1980-х; в распылении значения и утверждении лингвистической материальности, которую отслеживали футуристы, дадаисты, далее — летристы, Анри Шопен, Бернард Хайдсик, Стив Маккаффри и Кристиан Бок; в разнообразных практиках выдающихся современных саунд-художников, таких как Кристина Кубиш, Франциско Лопес, Якоб Киркегард, Яна Виндерен и Тошия Цунода. Поразительна гетерогенность их звуковых произведений, но все же у этих авторов есть общее — все они утверждают и исследуют звуковой субстрат в его материальном течении, вкладываясь в развитие звукового потока как философского концепта.

Звуковой поток, раскрытый этими первооткрывателями, примыкает к изобилию течений, каталогизированных Мануэлем Деландой в его замечательной книге «Тысяча лет нелинейной истории» (*A Thousand Years of Nonlinear History*), в которой все природное и культурное полагается как собрание течений (*flows*) — лавы, минералов, биомассы, генов, тел, еды, языка, денег, информации и так далее: они застывают и растворяются, их захватывают и высвобождают в ходе имманентных исторических процессов, изоморфных этим разным областям<sup>1</sup>. Однако, как отмечают Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше, звуковой поток — это не просто какое-то течение среди прочих. Он заслуживает особого

1 DeLanda M. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone, 1997.

статуса, поскольку элегантно и мощно манифестирует и моделирует мириады потоков, составляющих природный мир.

Философская позиция, которую я развиваю в этой книге, как и позиция Деланды, — материализм и реализм. Но речь идет не только о возрождении этих тенденций в современной философии вообще: я хотел бы максимально ускорить развитие новой материалистической эстетики, способной ставить под вопрос превалирующую в эстетической теории ортодоксию. Теории, доминировавшие в культурном дискурсе начиная с 1970-х (психоанализ, постструктурализм и деконструкция) и развивавшиеся в отношениях с текстуальностью и визуальностью, звуковое сбивает с толку — оно уклоняется от анализа в терминах репрезентации и означения. Такие теоретики, как Сет Ким-Коэн, критиковали как основателей саунд-арта, так и ныне его практикующих за философскую наивность и провал в попытках сделать текстуальный и концептуальный поворот, сделанный литературой, визуальным искусством и архитектурой в 1960–1970-х<sup>1</sup>. Я двигаюсь в противоположном направлении, считая, что звуковое искусство раскрывает идеализм, присущий превалирующим теоретическим программам, а также вызывает к альтернативному, реалистическому подходу не только к звуку, но и к искусству вообще. Я соглашаюсь с предположением Фридриха Киттлера о том, что запись звука (обеспечившая ключевые технологические условия возможности саунд-арта) открыла онтологический домен, исключенный теориями визуальной и лингвистической репрезентации. Киттлер, пользуясь неортодоксальным языком Лакана, утверждает, что записанный звук огибает «воображаемое» и «символическое», чтобы предоставить доступ к «реальному»: перцептивному избытию материи, лежащему в основе всякой репрезентации, материальному ядру. Это ядро — не фундамент, но извечный поток, из которого появляются все сигналы и знаки и в котором они неизбежно пропадают<sup>2</sup>. Имплицитно кантианские (или, как сказал бы Квентин Мейясу, «корреляционистские») предпосылки привели теории репрезентации и означения к отбрасыванию этой области

- 1 *Kim-Cohen S.* In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. New York: Continuum, 2009.
- 2 *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter / Trans. G. Winthrop-Young and M. Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. P. 15–17, 22, 24.

как ноуменальной, недоступной дискурсу и культуре или являющейся их продуктом<sup>1</sup>. Однако в работах таких философов, как Шопенгауэр, Ницше, Анри Бергсон, Жиль Делёз, Деланда и др., я обнаруживаю альтернативную реалистическую и материалистическую метафизику, которая отбрасывает эти предпосылки и изучает те способы, которыми саунд-арт предоставляет доступ к аудиальному «реальному».

Структуралисты и постструктуралисты с гордостью заявляли, что они децентрируют человеческий субъект — Мишель Фуко, Жак Деррида и Луи Альтюссер называли этот процесс по-разному: «смертью человека», «концом человека» или критикой гуманизма<sup>2</sup>. Вместе с тем в работах их предшественника Мартина Хайдеггера такая децентровка приняла форму рецентровки на дискурсе и языке и ядро ее так и осталось глубоко гуманистическим. Мейясу остро поставил эту проблему — такие философские программы никогда не оспаривали кантианскую убежденность в том, что мир всегда является миром-для-нас, что он существует при посредничестве дискурса и сам конституирован им<sup>3</sup>. Звуковой материализм обещает завершение антигуманистического проекта — как говорит Ницше, «перевода человечества обратно в природу»<sup>4</sup>. «Звуковой поток» реализует этот проект, нападая на распространенные феноменологические и постструктуралистские подходы к звуку и саунд-арту, которые вертятся вокруг человеческого субъекта как получающего и интерпретирующего аудиальные сигналы. Я считаю, что саунд-арт лучше всего пытаться понять, отталкиваясь от философского натурализма и материализма, отрицающего онтологические и эпистемологические оппозиции между субъектом и объектом, сознанием и материей, культурой и природой. Если звук формирует длящийся, анонимный поток, включающий, но превышающий

1 Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности / Пер. с фр. Л. Медведевой. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015.

2 См.: Foucault M. *The Order of Things* / Trans. A. Sheridan. New York: Routledge, 2002. P. 371–422; Derrida J. *The Ends of Man* // Derrida J. *Margins of Philosophy* / Trans. A. Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 109–136; Althusser L. *Marxism and Humanism* // Althusser L. *For Marx* / Trans. B. Brewster. London: Verso, 2005. P. 219–247.

3 Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности.

4 Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Полн. собр. соч. / Пер. с нем. М.: Культурная революция, 2012. Т. 6. §230.

человеческие вложения, то слушание мы будем понимать как способ сжатия и захватывания порций этого течения биологическими или механическими средствами. Я обращаюсь к саунд-арту, чтобы схватить сущность фонографии, смещающей интересы эстетики от возвышенной области музыки к тому, что Джон Кейдж называл «всеобъемлющим полем звука», а также с целью изучить то, что он звал «звуками в себе», а не «переносчиками созданных человеком теорий или выражений человеческих эмоций»<sup>1</sup>. Я утверждаю, что внимание к этой материальности и независимой реальности звука явно прослеживается в истории саунд-арта.

Вообще, «саунд-арт» — довольно грубый ярлык, от которого отказывались выдающиеся художники, критики и кураторы, но который некоторые использовали в своих целях<sup>2</sup>. Как всякий ярлык, он небрежный и неточный, скидывающий в кучу гетерогенные художественные работы и практики, игнорируя их различия и особенности, затеняя их соединения и связи с другими художественными полями и категориями. Но все же здесь и далее я охотно применяю этот термин, считая его по-своему полезным. В общем смысле «саунд-арт» регистрирует тот факт, что «музыка» более не равнообъемна полю звукового искусства, что существуют художественные практики, в которых звук первостепенен — например, полевые записи, саунд-инсталляции и звуковые прогулки (*soundwalks*), — и эти практики растягивают конвенции музыки или выпадают из конвенций музыкального исполнения и музыкальной записи. Отвечом Кейджа на такое разрастание звуковых практик было предложение растянуть термин «музыка» на все поле звука (интенционального или неинтенционального, сделанного

- 1 Cage J. *Experimental Music // Silence: Lectures and Writings*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1961. P. 10.
- 2 См., к примеру: Neuhaus M. *Sound Art? // Volume: Bed of Sound [Экспликация] // P.S. 1 Contemporary Art Center, July 2—September 30, 2000* [URL: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/SoundArt.htm>]; Licht A. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli, 2007. Chap. 1; Vitiello S., Rosenfeld M. // *NewMusicBox*. March 1, 2004 [URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/Stephen-Vitiello-and-Marina-Rosenfeld>]; Kahn D. *Sound Art, Art, Music / Ed. B. Basan // Iowa Review Web*. Vol. 8. № 1, special issue on sound art. February–March 2006 [URL: <http://studiozenz.nl/master/wp-content/uploads/2015/06/kahn-2006-Sound-Art-Art-Music.pdf>]; Toop D. *Cross-Platform: Haroon Mirza // Wire*. March 2012. P. 20.

человеком или наоборот), что позволило бы заполнять категорию, пока ее не разорвет. Появление ярлыка «саунд-арт» в 1980-е и его широкое использование с конца 1990-х предоставило альтернативную и, на мой взгляд, более удобную стратегию — расширить поле звуковых искусств по ту сторону музыки<sup>1</sup>. Категории «музыки» и «саунд-арта», конечно, накладываются друг на друга, но последний ярлык позволяет критикам, теоретикам или художникам проводить границы так, чтобы раскрыть и продемонстрировать материальные и концептуальные связи между несравнимыми практиками и медиумами. В таком смысле саунд-арт не обозначает естественный вид или жанр, но может служить концептуальным инструментом, позволяющим выделять общие места для несравнимых практик и проектов — уловить, к примеру, способы, которыми текстовая партитура Джорджа Брехта *Drip Music (Drip Event)* (1959–1962), перформанс и запись *I am Sitting in a Room* (1970) Элвина Люсье, инсталляция Анни Локвуд *A Sound Map of the Hudson River* (1982), фотография Кристиана Марклея *The Sound of Silence* (1988), работа Кристины Кубиш *Electrical Walks* (2003–) и кинотрилогия Люка Фаулера *A Grammar for Listening* (2009) резонируют между собой. В более философском смысле я считаю, что саунд-артом можно легко называть проекты вне музыки (или в ее рамках), которые раскрывают то, что я зову (вслед за Делёзом и Деландой) «интенсивным» измерением звука.

Таким образом, мой анализ звукового потока — метафизический или онтологический, он пытается выработать философский подход к тому, что есть звук и как происходит его индивидуация, к звуковому потоку и художественным работам, которые его манифестируют. Большую часть XX века ведущие аналитические и континентальные философы отказывались от метафизики, рассматривая ее как претензию на изучение сущностей, трансцендентных как природе, так и знанию — то есть либо несуществующих, либо недоступных. Первая линия критики исходит от Ницше, который определял термин «метафизика» буквально — как попытку описать «сверхъестественные» сущности, предшествующие природе или отдельные от нее. Как решительный

1 Об источниках термина «саунд-арт» см.: Kahn D. Sound Art, Art, Music; Licht A. Sound Art. P. 11.

натуралист, он не выносил такие сущности и выдворял их вместе с метафизикой. Вторая линия критики исходит от Канта, для которого метафизика занимала область, превышающую знание и опыт, — и именно поэтому не могла быть предметом теоретического рассмотрения. В XX веке две эти линии сошлись в отказе Мартина Хайдеггера от «онтотеологии» и деконструкции Жаком Деррида «метафизики присутствия». Схожим образом ведущие философы аналитической традиции жаждали ввести, как называл это Хилари Патнэм, «мораторий на всякую онтологическую спекуляцию, желающую описать Обстановку Вселенной и рассказать нам, что На Самом Деле Там, а что — Только Человеческая Проекция»<sup>1</sup>. Для Патнэма и других аналитических антиреалистов онтология — не подход просто к тому, что есть, а подход к тому, что есть согласно концептуальной схеме и ее ряду онтологических обязательств. Онтология, таким образом, делается радикально эпистемической, связанной с человеческим доступом и системами детерминации.

Философы, которые сопровождают мои размышления о звуке, разделяют совершенно иное понимание метафизики, отбрасывая заявления о «конце метафизики», вместо чего утверждая «имманентную метафизику», допускающую только сущности, порожденные материальными и энергетическими процессами, составляющими природу<sup>2</sup>. Эта имманентная метафизика одновременно реалистическая

- 1 Putnam H. Why Is a Philosopher? // *Realism with a Human Face* / Ed. J. Conant. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. P. 118. Сравнение аналитического и континентального антиреализма см. здесь: *Braver L. A Thing of This World: A History of Continental Anti-Realism*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.
- 2 См. *Villani A. The Problem of an Immanent Metaphysics* // Gilles Deleuze and *Metaphysics* / Ed. A. Beaulieu, E. Kazarian and J. Sushytska. Lanham, MD: Lexington Books, 2014. P. vii–x. В интервью Виллани Делёз сделал важное замечание: «Я чистый метафизик... Бергсон говорит, что современная наука не нашла свою метафизику, метафизику, в которой она нуждается. Меня интересует эта метафизика» (*Deleuze G. Responses to a Series of Questions* // *Collapse III*. 2007. P. 41–42). Деланда описывает свою позицию (и позицию Делёза) как «материалистическую метафизику»: *DeLanda M. Deleuze: History and Science*. New York: Atropos, 2010. P. 81ff. С Ницше все сложнее. Как ярый критик метафизики и реализма, он предлагает подход к реальному как «становлению» и «воле к власти». В своей книге о нем (Cox C. *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999) я пытаюсь показать, что его реализм и антиреализм совместимы. В данной книге я подчеркиваю вклад Ницше в «имманентную метафизику».

и материалистическая. Реалистическая, потому что реальность в ней полагается независимой от сознания, а течения материи и энергии, на фундаментальном уровне конституирующие мир, автономны от человеческого сознания и безразличны к нашим верованиям, желаниям и описаниям этих течений. Это не расхожий или прямой реализм, согласно которому мир, который является нам, более-менее такой и есть. Скорее, такой реализм — трансцендентальный, для него объекты эмпирического опыта — возникающие продукты виртуальных структур и интенсивных процессов, которые имманентны материи, но обычно скрываются за собственными результатами (хотя их и можно выявить наукой или искусством). Если реализм — позиция, которую нынешние (особенно континентальные) философы и теоретики культуры опасаются занимать<sup>1</sup>, то материализм заполонил сегодня весь философский и теоретический дискурс, дробясь на различные и зачастую соревнующиеся варианты (диалектический материализм, элиминативный материализм, спекулятивный материализм, витальный материализм, радикальный атеистический материализм, трансцендентальный материализм и т. д.), — иногда их путают между собой, иногда небрежно сливают их вместе с открыто нематериалистическими позициями, вроде объектно-ориентированной онтологии или акторно-сетевой теории<sup>2</sup>, иногда — соединяют с антиреалистскими позициями<sup>3</sup>. Материализм, которого

1 Деланда шутит, что «на протяжении десятилетий именование себя реалистом было равнозначно признанию в педофилии». Цит. по: *Harman G. DeLanda's Ontology: Assemblage and Realism // Continental Philosophy Review. Vol. 41. № 3. 2008. P. 368.*

2 См., к примеру: *Cole A. Those Obscure Objects of Desire // Artforum. Summer 2015. P. 318–323; Kafka B. Braving the Elements: On Jussi Parikka's Geology of Media // Artforum. November 2015. P. 89–90.* Основатель объектно-ориентированной онтологии Грэм Харман резко заявляет: «Я не думаю, что материя существует... существует только форма», тем самым «решительно сбрасывая со счетов материализм», делая ставку на то, что он сам называет «имматериализмом». См. *Harman G., DeLanda M. The Rise of Realism. Cambridge: Polity, 2017. P. 24.* См. также материалы Хармана в выпуске *A Questionnaire on Materialisms // October. Vol. 155. Winter 2016. P. 51.* Родоначальник акторно-сетевой теории Бруно Латур раскрывает свое недовольство материализмом здесь: *Latour B. Can We Get Our Materialism Back, Please? // Isis. Vol. 98. 2007. P. 138–142.*

3 См., к примеру: *Žižek S., Daly G. Conversations with Žižek. Cambridge: Polity, 2004. P. 97; Barad K. Meeting the Universe Half-Way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, NC: Duke University Press, 2007.*

придерживаюсь я, полагает материю (или, точнее, паттерны материи-энергии) как всё, что есть, а сущности и события во Вселенной — как продукты имманентных и контингентных материальных и энергетических процессов. Этот материализм, таким образом, признает базовую асимметрию между мыслью и материей: мысль зависит от материи, но материя не зависит от мысли, языка или концептуализации, которые материализм понимает как контингентное эволюционное наследство целиком и полностью материальных существ. «Звуковой поток», хоть и сфокусирован на звуке, имеет целью внести скромный вклад в этот более широкий философский проект.

Кроме того, эта книга вносит вклад в расплозающееся поле исследований звука (*sound studies*), образовавшееся в конце 1990-х параллельно с ростом признания саунд-арта как достойной сферы практики и выставочной деятельности в искусстве<sup>1</sup>. Однако мой онтологический подход и философская ориентация расходятся с основными течениями изысканий в исследованиях звука, которые (под знаменами «исследований культуры звука» или «аудиальной культуры») стремятся центрировать роль звука, слушания и технологий записи относительно специфических культурных и исторических контекстов и проследить циркуляцию в них смысла и власти. Один критик предположил, что мой подход не только отличается от этих тенденций в исследованиях звука, но и резко противопоставляет себя им, а также что онтологический поворот, который я утверждаю, «прямо ставит под вопрос релевантность изысканий в области аудиальной культуры, аудиальных техник и технологической медиации звука»<sup>2</sup>. Это вовсе не так. Поскольку мой философский реализм не в ладах с антиреализмом, широко распространенным в исследованиях культуры, я утверждаю, что звуковая

- 1 См. *Hilmes M.* Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? // *American Quarterly*. Vol. 57. №. 1. March 2005. P. 249–259. См. также *Erlmann V., Bull M.* — редакторское предисловие к юбилейному выпуску журнала *Sound Studies* (2015). О взрывном росте выставок саунд-арта с конца 1990-х см. *Cluett S.* Ephemeral, Immersive, Invasive: Sound as Curatorial Theme, 1966–2013 // *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* / Ed. N. Levent and A. Pascual-Leone. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014.
- 2 Кейн Б. Саунд-стадив в обход аудиальной культуры // *Городские исследования и практики*. 2018. № 2 (4). С. 20–38.

онтология и аудиальная культура скорее дополняют друг друга, чем противоречат друг другу, работая на разных уровнях. Во второй главе я показываю, что звуковая онтология требует не только общего определения звукового потока, но и частного анализа процессов захвата и кодирования звукового потока разнообразными нечеловеческими силами и ассамбляжами, человеческими сообществами и социальными формациями. Исследования культуры звука могут обеспечить необходимыми расширениями мой более широкий анализ общих механизмов захвата звукового потока, изучая артикуляцию звука в специфических культурных и исторических конфигурациях. Единственное мое требование к аудиальным исследованиям культуры — признать звуковой поток (и течения материи — энергии — информации в целом) как реальный и первичный, предшествующий всякому социальному кодированию и всегда разрывающий, декодирующий и переполняющий подобные человеческие вмешательства.

*В первой главе* я указываю на ограничения преобладающих сегодня эстетических теорий и утверждаю, что звуковым искусствам нужна альтернативная, материалистическая теория. Отталкиваясь от звуковой метафизики Шопенгауэра и Ницше, развивая эту метафизику через понятие интенсивности, разработанное Делёзом и Деландой, я набрасываю такую альтернативную теорию и ввожу понятие звукового потока. Я показываю, как звуковой материализм подрывает онтологию объектов и замещает ее онтологией течений, событий и эффектов — наиболее характерных предметов в работах таких саунд-художников, как Марианн Амахер, Крис Кубик и Энн Уолш, к чьим работам я обращаюсь. Далее я утверждаю, что этот материалистический подход подходит не только звуковым искусствам, но и предоставляет альтернативную модель для понимания художественного производства и его рецепции в целом.

*Вторая глава* развивает это понятие звукового потока и выделяет разные способы, которыми он может быть захвачен живыми существами, в частности — людьми. Я критически разбираю подходы Жака Аттали и Криса Катлера, чтобы изучить механизмы, посредством которых шум трансформируется в значимый звук, а звук захватывается разными системами записи (биологическими, символическими, механическими и т.д.). Отдельное внимание я уделяю

кризису музыкальной нотации в 1950-х и последовавшее за рождение форм звукового искусства, внимательных к вечному потоку звука и его (всегда только частичному и локальному) захвату. В этой главе я с разных сторон разбираю творчество Кристиана Марклея, эксплицитно обращенное к истории звукового потока и захвата. Заканчиваю эту главу я рассуждением на тему циркуляции звука в эпоху MP3 и цифрового стриминга.

*Третья глава* расширяет анализ из предыдущей, фокусируясь на способах, которыми фонография расшатывает гуманистические и идеалистические концепции звукового производства, значения и слушания. Развивая аргумент Фридриха Китлера о том, что звукозапись предоставляет доступ к «реальному», я оспариваю канонический семиотический подход Ролана Барта к слушанию, выстраивая биологический аргумент, натурализирующий человеческое производство и рецепцию звука, размещая их наравне с механическим производством и записью. Аргументация проводится через анализ ключевых работ Элвина Люсье, которого я считаю глубоко материалистическим, реалистическим композитором-натуралистом и саунд-художником.

*В четвертой главе* я разрабатываю онтологию звука и утверждаю, что саунд-арт играет важнейшую роль в манифестировании этой онтологии. Опираясь на Г.В. Лейбница, Мишеля Серра и Жюль Делёза, я разбираю работы Элен Радиг, Якоба Киркегарда, Франциско Лопеса, Анни Локвуд, Джоан Ла Барбары и др. — это приводит меня к утверждению, что звуковой поток имеет два измерения: интенсивное измерение, которое я называю «шумом», и актуальное измерение, в котором артикулируется интенсивный континуум (к примеру, посредством речи и музыки). Я предполагаю, что наиболее богатые работы саунд-арта уникальны среди аудиальных феноменов именно в том, что они раскрывают интенсивное измерение звука и процессы его актуализации.

*В пятой главе* я утверждаю, что саунд-арт отметил радикальное смещение концепции темпоральности, смещение от времени к длительности. Я разбираю введенное Джоном Кейджем важное разделение между объектами-времени и бесцельными процессами, а также его связь с бергсоновской и делёзовской философиями темпоральности. Я показываю, как это разделение распалило спор между Майклом

Фридом—с одной стороны, и Робертом Моррисом вместе с Робертом Смитсоном—с другой, а после продолжило подпитывать практики саунд-арта. В главе разбираются произведения пионера звуковой инсталляции Макса Нойхауса, а завершается она критическим анализом коллаборации звукового художника Флориана Хекера и философа Квентина Мейясу, который пытается показать, что мир—это не становление или поток, а «гиперхаос».

*В последней главе я борюсь с парадигмой «синестезии», под знаменем которой звук так часто появляется сегодня в контексте визуального искусства. Я утверждаю, что эстетический дискурс синестезии в большинстве своем консервативный и рекуперативный, в конечном счете—поддерживающий доминирование визуального и сопротивление вторжению звука в пространства галерей и музеев. Исследуя напряжение между ассимиляцией и сегрегацией звука и изображения в истории модернистского визуального искусства и кино, в этой главе я показываю, как современные художники—такие как Матиас Поледна, Мэнон де Бур, Джулиан Розефельдт, Люк Фаулер, участники «Лаборатории сенсорной этнографии»—предлагают контрстратегии, отказывающиеся от фантазии сенсорного смешения, вместо этого утверждая различие и напряжение между видением и слышанием.*