

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности	7
Введение	12

ЧАСТЬ I. ЗВУКОВОЙ ПОТОК И ЗВУКОВОЙ МАТЕРИАЛИЗМ

Глава 1. 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
Глава 2. 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
Глава 3. 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

Глава 4. 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
Глава 5. Звук, время и длительность	208
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

Глава 6. Аудио/визуальное: против синестетики	251
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
 Указатель имен	 297

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»¹. 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

¹ 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 ними¹. 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, изобретя 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. 2nd 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 областям¹. 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-х¹. Я двигаюсь в противоположном направлении, считая, что звуковое искусство раскрывает идеализм, присущий превалирующим теоретическим программам, а также призывает 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 пропадают². 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 продуктом¹. 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 гуманизма². 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 им³. Звуковой материализм обещает завершение антигуманистического проекта — как говорит Ницше, «перевода человечества обратно в природу»⁴. «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»¹. 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 целях². 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 музыки¹. 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»¹. 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 природу². 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 занимать¹, 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 теории², иногда — соединяют с антиреалистскими позициями³. 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 расплывающееся поле исследований звука (*sound studies*), образовавшееся в конце 1990-х параллельно с ростом признания саунд-арта как достойной сферы практики и выставочной деятельности в искусстве¹. 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»². 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, натурализующий 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 Жюлья 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.