

В. КЕЙЛИН

ЗВУКОВАЯ СКУЛЬПТУРА В ПУБЛИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:

*SPEAKER SCULPTURES*¹ БЕНУА МОБРИ

Кейлин Вадим, PhD-студент Института культуры и коммуникаций Орхусского Университета, редактор раздела книжных рецензий журнала SoundEffects; Дания, 139 bldg. 1586 Langelandsgade, 8000 Aarhus C.

E-mail: key.linn@gmail.com

Speaker Sculptures – серия звуковых скульптур в общественных пространствах, созданных Бенуа Мобри в 1987–2015 гг. Все они представляют собой сложенные из действующих громкоговорителей крупномасштабные конструкции, часто имитирующие существующие памятники архитектуры или исторические типы зданий. Публика может взаимодействовать с работой, позвонив по определенному телефонному номеру, либо посредством Bluetooth или Wi-Fi. Содержание этих интеракций составляет звуковую часть работы.

Цель данной статьи – рассмотреть реализованную в *Speaker Sculptures* художественную стратегию объединения общественных и частных пространств с помощью акустических медиа и технологий, а также ее гипотетические приложения к акустическому дизайну городских пространств. Следует отметить, что предметом рассмотрения является эта художественная стратегия в целом, а не отдельные работы, поэтому ряд художественных соображений, важных для отдельных скульптур, оставлен за рамками данной статьи. В то же время часть тезисов носит гипотетический характер и, возможно, выходит за рамки того, что было реализовано в конкретных работах. Другими словами, в центре данного текста – возможные эффекты, которые *Speaker Sculptures* могли бы оказать на городское пространство, если бы стали его постоянной частью.

Ключевые слова: звуковая скульптура; саунд-арт; партиципаторное искусство; искусство в городских пространствах

Первой работой серии *Speaker Sculptures* можно считать инсталляцию *Speakers Container*, созданную в 1987 г. для выставки «Искусство в контейнере» во Фрайбурге. Работа представляла собой грузовой контейнер, стены которого были покрыты громкоговорителями. Громкоговорители, в свою очередь, были подключены к автоответчику и телефонным сетям.

В *Speakers Container* уже были заложены три основных принципа, определивших в дальнейшем развитие всей серии:

1. Использование громкоговорителей в качестве скульптурного материала. В первых *Speaker Sculptures* они зачастую монтирова-

лись на уже существовавшие конструкции. Например, в *Speakers Monument* (1991, Рига) основу скульптуры составлял монумент сталинского периода. В более поздних работах (*Speakers Gate*, 2010; *Speakers Wall*, 2011) скульптурная форма сложена уже полностью из громкоговорителей.

2. Взаимодействие с архитектурой. Этот принцип в *Speaker Sculptures* реализуется несколькими способами. Часть скульптур включает существующие архитектурные элементы, как уже упоминавшийся *Speakers Monument*, или *Speakers Wall* (2011, Анже), частью которой был фрагмент Берлинской стены. В других работах скульптурная форма позаимствована

¹ Название серии представляет собой неперевожимую игру слов и потому дано без перевода. *Speaker* в данном контексте может означать как громкоговоритель, так и говорящего, а название в целом отсылает к *Speakers Corner* – «Уголку ораторов» в лондонском Гайд-парке. Для единообразия названия отдельных работ даны также без перевода.

у памятников архитектуры и архетипических зданий. Например, *Temple* (2012, Карлсруэ) представляет собой сложенную из громкоговорителей модель храма Аполлона в Дельфах. *Shrine* (2015, Кобе) имеет форму ритуальных ворот Тории.

3. Интерактивность. Пожалуй, наиболее важный аспект *Speaker Sculptures* — способность публики взаимодействовать со скульптурой. В большей части работ это взаимодействие осуществляется по телефонным сетям. Скульптуре назначается телефонный номер, содержание звонков на который транслируется громкоговорителями. В позднейших работах Мобри расширил интерактивные возможности своих скульптур за счет новых технологий. Так, *Shrine* был оборудован многоканальной системой, к которой до восьми участников могли одновременно подключаться посредством Bluetooth или сетей Wi-Fi.

Благодаря своей интерактивности *Speaker Sculptures* расширяют общественное пространство, делая его доступным и для тех, кто физически присутствует в нем, и для тех, кто находится в других, возможно, частных пространствах. Самое интересное здесь то, что они делают это с помощью электронных медиа, чьи отношения с городским пространством традиционно воспринимаются антагонистически. До массовой медиатизации городские улицы, парки, кафе были основными объектами социальных взаимодействий. Однако в XX в. городские пространства постепенно теряют функцию публичных. С одной стороны, это связано с возрастающей мобильностью и глобализацией: принадлежность какому-либо месту играет все меньшую роль в формировании идентичности. Следствием мобильности является также и потеря потребности в «общественном интересе» — самой цели существования публичного пространства [Паченков, 2012]. Появление онлайн-сообществ, основанных на активном взаимодействии участников, возродило потребность в контакте, но теперь это происходит за пределами физических пространств. Общение «лицом к лицу» теряет актуальность [Sennett 2010, p. 262]. Следствием этого стало обилие городских пространств, которые, номинально являясь общественными, не предназначены для социальной коммуникации, «не-мест» в терминологии Марка Оже [Augé, 1995, p. 77–81].

Создание общественных пространств, которые могли бы функционировать как пуб-

личные, учитывая изменившиеся реалии, становится одним из главных вызовов урбанистического дизайна. Задача современного архитектора — «создание пустоты, в которой общество могло бы себя осознанно конституировать» [Гройс, 2012]. Однако это ведет к парадоксу: для социального взаимодействия необходимо, чтобы публичное пространство было открытым и проницаемым, но строительство чего-либо — это всегда строительство некоей закрытости. Таким образом, по мнению Бориса Гройса, «архитектура, которая пытается создать публичное пространство, в то же время должна стать, так сказать, анти-архитектурой» [Там же].

Звуковые скульптуры и инсталляции часто имеют своей целью оживление «не-мест», поскольку искусство наполняет их утерянной «харизмой» и способствует установлению социальных контактов и связей [Föllmer, 1999, p. 226]. С определенной точки зрения их можно рассматривать именно как подобный синтез архитектуры и антиархитектуры, о котором говорит Гройс. Акустическое пространство звукового искусства непрерывно, у него нет прочерченных границ, как внешних так и внутренних. Однако в то же время звуковая скульптура маркирует это пространство как пространство искусства, выключенное из повседневности. Ее присутствие нарушает привычный ускоренный темп жизни, заставляет горожанина остановиться и обратить внимание на работу, и через нее — на место и людей, собравшихся в нем. Таким образом, звуковые скульптуры способствуют формированию сообщества посредством общего слухового опыта, чувственного и непосредственного. Они возвращают публичному пространству его значение, заново соединяя место с его обитателями, и вместе с тем — с окружающей средой.

Однако *Speaker Sculptures* в этом отношении идут на шаг дальше: транслируя взаимодействия, происходящие в электронных медиа, в городское пространство, они преодолевают антагонизм этих двух модальностей публичности. Коммуникационные технологии, таким образом, не подрывают функции публичного пространства, а дополняют и расширяют их. Складывая громкоговорители в архитектуроподобные формы, Мобри заставляет медиа «сливаться» с городскими пространствами, подчеркивая единство тех и других как пространств коммуникации. Через *Speaker Sculptures* городское простран-

ство становится дополненной реальностью. Оно существует одновременно в физической и виртуальной плоскостях, которые неразрывно связаны между собой социальными отношениями, возникающими между участниками по ту и другую сторону коммуникационных технологий.

* * *

Согласно Ханне Арендт, политика — это то, что происходит в публичном пространстве. Верно и обратное — всякое действие, совершенное в публичном пространстве, автоматически становится политическим [Arendt, 1958, p. 22–78]. Для Арендт такой подход был необходим, чтобы расширить понятие политического за пределы институционализованной политики. Тем не менее акцент на необходимости публичности в то же время служит барьером, лишаящим определенные группы людей доступа к политическому действию. Джудит Батлер в лекции «Переосмысляя уязвимость и сопротивление» отмечает, что «над всяким публичным собранием нависает тень полиции и тюрьмы. И всякое общественное пространство определяется в том числе и теми, кто не смог туда попасть, будь они задержаны на границе, лишены права на свободу собраний или же заключены в тюрьму» [Butler, 2014, p. 9]. В «Теории больной женщины» художница Джоанна Хевда относит к категории тех, кого уравнивание политического и публичного лишает политической субъектности, также людей с физической или ментальной инвалидностью, либо хроническими заболеваниями, мешающими им выйти из дома [Hevda, 2016]. В парадигме Арендт политическое действие требует телесного присутствия в публичном пространстве, однако зачастую именно тело — то, что лишает человека возможности публичного действия.

В этом отношении *Speaker Sculptures* интересны тем, что они позволяют участнику присутствовать в публичном пространстве, не покидая своего дома. Они не только объединяют физическое общественное пространство и пространство электронных медиа, но благодаря этому соединяют публичное пространство с множеством частных пространств. Это создает возможность политического присутствия, которое было бы одновременно воплощенным и анонимным, тем самым раздвигая границы политически возможного. Мобри сравнивает пространство, созданное его скульптурами, с лондонским Гайд-парком,

известным своей историей политических дебатов и демонстраций [Maubrey, 2014]. С конца XIX в. северо-западный угол парка — так называемый «Уголок ораторов» — имеет репутацию места, где каждый может открыто высказать свое мнение, не опасаясь преследования. Однако в отличие от «Уголка ораторов» *Speaker Sculptures* не требуют телесного присутствия говорящего, но дают его голосу быть услышанным из безопасности частного пространства.

В то же время возникает вопрос, обладает ли голос в отсутствие тела достаточным политическим весом. В случае *Speaker Sculptures* ответом на этот вопрос служит осязаемая материальность самих скульптур. Голосу, звучащему отдельно от тела, дается «тело» скульптуры, соизмеримой с ее архитектурным окружением. Таким образом, голос становится единым целым с пространством, которое он заполняет.

Кроме того, *Speaker Sculptures* компенсируют отсутствие телесного присутствия с электронным усилением звука. В любом публичном событии голос, усиленный мегафоном, обладает большим весом, так как может заглушить другие голоса. Интерактивные звуковые скульптуры дают участникам мегафон размером со здание, позволяя быть услышанными тем, кого личные обстоятельства лишили доступа к публичному дискурсу.

На более глубоком уровне можно утверждать, что присутствие говорящего в публичном пространстве не совсем эфемерно, а воплощено. В своем анализе телефонной коммуникации Ролан Барт отмечает, что «способ слушания, учреждаемый ей, побуждает Другого собрать все свое тело в голосе» [Barthes, 1991, p. 252], которое затем по телефонному кабелю достигает слушателя (или в случае *Speaker Sculptures* — передается в городское пространство). Исследовательница Фрэнсис Дайсон называет это явление телеприсутствием. Физически говорящий не находится в пространстве слушания, но его телесность воплощается в «зерне голоса» — тоне и cadенции речи, характерных шумах, дыхании — переданному по коммуникационным каналам и материализующемуся посредством звуковых волн [Dyson, 2009]. Звуковые скульптуры предоставляют говорящему возможность дистанционного, но тем не менее воплощенного взаимодействия с пространством и теми, кто физически присутствует в нем. Иными словами, они позволяют осу-

шествовать политическое действие — действие в публичном пространстве — из безопасности частного пространства. Тело говорящего присутствует в голосе, но отсутствует в пространстве, и потому не может быть изгнано или подвергнуто насилию. Анонимность телеприсутствия в общественном пространстве делает возможной коммуникацию поверх классовых, расовых и гендерных барьеров (по крайней мере до определенной степени), в то же время не требуя от говорящего отказа от собственной идентичности.

Кроме того, для аудиотехнологий нет разницы между голосом и другими источниками звука. *Speaker Sculptures* выносят в публичное пространство новую модальность самопрезентации, опирающуюся на слуховой и музыкальный опыт. Музыкальные вкусы и предпочтения так же отражают личность слушающего, как и элементы визуального облика. Тем не менее возможность самопрезентации посредством музыкальных вкусов, как правило, ограничена рамками частных пространств. Иногда даже слишком частных, как, например, пространство внутреннего слуха, огороженное наушниками.

Музыка, звучащая в наушниках, служит тому, чтобы отделить слушающего от окружающего пространства, оградить его от взаимодействия с незнакомцами, тем самым ускоряя процесс превращения публичного пространства в «не-место». *Speaker Sculptures* позволяют участникам публично поделиться тем, что обычно распространялось частным образом, через микстейпы и онлайн-плейлисты. Музыка контекстуализирует голос таким же образом, как одежда контекстуализирует тело. Тем самым самопрезентация посредством «телеприсутствия» обретает полноту физического присутствия в публичном пространстве.

Понятие политического у Арендт можно дополнить трактовкой Бартом политики «как совокупности человеческих связей, образующих реальную социальную структуру, способную творить мир» [Барт, 1989, с. 112]. В позднейших исследованиях городское пространство как место человеческих отношений было переопределено не в терминах физической структуры пространства, а как структура отношений, формирующих и наполняющих его, как «пространство потоков» [Castells, 2004]. Учитывая реляционную природу звука [LaBelle, 2015, p. xi-xiii], эта структура отношений находит параллель в определенном виде

социальности, характерной для звукового искусства и основанной на свойстве звука быть услышанным. *Speaker Sculptures* выступают в качестве хабов, где отношения, формирующие публичное пространство, пересекаются с отношениями, осуществляемыми в электронных медиа. Таким образом, формируется новый тип реляционной топографии, выходящей за границы физического пространства.

В этом отношении звуковые скульптуры можно рассмотреть с позиций реляционной эстетики Николя Буррио. Для Буррио произведение искусства обладает ценностью лишь в той мере, в которой оно служит катализатором для формирования определенной социальной общности. Материалом реляционного искусства становится та система отношений, которая возникает между участниками в результате этой специфической общности [Bourriaud, 2002, p. 107]. *Speaker Sculptures* достаточно легко вписываются в этот нарратив. Несмотря на внушительные размеры, их основная функция — способствовать формированию социальных контактов в расширенном, публично-медийном пространстве. Таким образом, вырисовывается еще одна политическая функция звуковых скульптур. Как утверждает Буррио, целью реляционного искусства является более не «создание воображаемых или утопических реальностей, а выработк[а] способов существования или моделей действия внутри реальности наличной, на различных ее уровнях, избираемых художниками» [Буррио, 2016]. *Speaker Sculptures* предлагают новые способы социального взаимодействия и соединяют многие частные и общественные пространства в реляционную структуру, тем самым позволяя преодолеть атомизацию городской жизни.

* * *

Тем не менее, чтобы в полной мере оценить потенциал такого рода скульптур для акустического дизайна городских пространств, следует отметить и их возможные недостатки. Критикуя концепцию публичного пространства как открытого для всех, Батлер указывает на существование посредников, контролирующих доступ к нему: полиции и властей [Butler, 2014, p. 9]. *Speaker Sculptures* создают технологический канал доступа к публичному пространству, что делает сами технологии подобными посредниками. Несмотря на мощь, которую усиление

звука придает голосу, исходящему из громкоговорителей, говорящий не может контролировать их громкость. Таким образом, значительная власть оказывается в руках тех, кто управляет технологиями, — власть не только контролировать громкость, но и полностью «выключить» говорящего. Возможно, подобную власть могла бы ограничить автоматизация контроля за аудиотехнологиями, опирающаяся на распределенные вычисления, наподобие технологии блок-чейна.

Однако помимо этого идея технологического расширения публичного пространства в сферу виртуального не учитывает доступность самих технологий доступа, тем самым создавая классовый и имущественный барьер для возможного политического действия. Голоса, наиболее отчаянно нуждающиеся в том, чтобы быть услышанными, зачастую не имеют доступа не только к публичному пространству, но и к технологиям коммуникации. В этом случае *Speaker Sculptures* никак не могли бы повлиять на их положение.

Необходимо учитывать и не всегда позитивный эффект, который звуковые скульптуры оказывают на ежедневное функционирование звуковых ландшафтов. Здесь возникает своеобразная диалектика. С одной стороны, функция звукового искусства в общественных местах состоит в том, чтобы нарушить

привычный ритм повседневности, заставляя горожан взаимодействовать с городским пространством и друг с другом. То же самое можно сказать о политических действиях, таких как демонстрации или протесты: чтобы быть услышанными, необходимо произвести достаточно шума. С другой стороны, демонстрации и проекты звукового искусства имеют конец, в то время как долгосрочный эффект от постоянного прерывания привычных звуковых ритмов неизвестен. Вероятно, экология городских пространств должна будет каким-то образом приспособиться к новым звуковым условиям, и не всегда эти изменения будут носить позитивный характер. Опасность джентрификации и геттоизации сопутствует акустическому дизайну в той же мере, как и любым другим преобразованиям городских пространств.

Для описания того, как публика взаимодействует с его работами, Мобри использует метафору «звуковых граффити» [Maubrey, 2014]. Подобно стенам домов, служащих холстами для художников-граффитистов, интерактивные звуковые скульптуры служат средством анонимного акустического самовыражения в городском пространстве. И точно так же, как граффити, результат этого самовыражения может быть искусством в той же мере, в какой и вандализмом.

Источники

- Барт Р. (1989) «Миф сегодня» // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс.
- Буррио Н. (2016) Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Гройс Б. (2012) Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. М.: Институт «Стрелка».
- Паченков О. (2012) Публичное пространство города перед лицом вызовов современности: мобильность и «злоупотребление публичностью» // Новое литературное обозрение. № 117. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2638> (дата обращения: 24.06.2017).
- Arendt H. (1958) *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press.
- Augé M. (1995) *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. N. Y.; L.: Verso.
- Barthes R. (1991) *Responsibility of Forms*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Bourriaud N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
- Butler J. (2014) *Rethinking Vulnerability and Resistance*. Madrid: Instituto Franklin. Режим доступа: <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf> (дата обращения: 30.01.2017).
- Castells M. (2004) *An Introduction to the Information Age* // *The Information Society Reader* / F. Webster, R. Blom, E. Karvonen, H. Melin, K. Nordenstreng, E. Puoskari (eds). L.; N. Y.: Routledge. P. 138–149.
- Dyson F. (2009) *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. (Berkeley – Los Angeles: University of California Press). Kindle edition.
- Föllmer G. (1999) *Klangorganisation im öffentlichen Raum* // *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume* / H. de la Motte-Haber (ed.). Laaber: Laaber-Verlag. P. 191–228.
- Hevda J. (2017) *Sick Woman Theory* // *Mack Magazine*. 2016 (January). Режим доступа: <http://www.mask>

- magazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory (дата обращения: 02.02.2017).
- LaBelle В. (2015) Background Noise. Perspectives on Sound Art. 2nd ed. L.; N. Y.: Bloomsbury.
- Maubrey В. (2017) Speaker Sculptures. Режим доступа: <http://www.benoitmaubrey.com/wp-content/uploads/2014/11/SculpturesOct14.pdf> (дата обращения: 25.01.2017).
- Sennett R. (2002) The Fall of Public Man. L.: Penguin Books.
- Sennett R. (2010) The Public Realm // The Blackwell City Reader / G. Bridge, S. Watson (eds). Malden, MA: Blackwell Publishers. 2nd ed. P. 261–272.

VADIM KEYLIN

SOUND SCULPTURES IN PUBLIC SPACES: SPEAKER SCULPTURES BY BENOÎT MAUBREY

Vadim Kejlin, PhD student, School of Communication and Culture, Aarhus University; book review editor of *SoundEffects*; 139 bldg. 1586 Langelandsgade, 8000 Aarhus C, Denmark.

E-mail: key.linn@gmail.com

Abstract

Speaker Sculptures is a series of works by Benoît Maubrey, created 1983–2015. They are all large-scale architectural constructions (often modeled after existing historical buildings or building types) built of recycled loudspeakers. The public connected to the works by calling a designated number, or using Bluetooth or WiFi. The content of these interactions comprises the sonic component of the work.

This article investigates the artistic strategy of connecting public and private spaces via acoustic media, realized in Speaker Sculptures, and its applicability to urban sound design. It discusses this artistic strategy in general rather than particular artworks, therefore a number of artistic considerations important for Speaker Sculptures are outside the scope of the paper. Further, a number of claims are hypothetical and may go beyond what was realized in these particular artworks. In other words, this article is focused on the possible effects Speaker Sculptures could have on urban life, should they become a permanent feature of the cityscape.

Key words: sound sculpture; sound art; participatory art; art in public spaces

References

- Arendt H. (1958) *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press.
- Augé M. (1995) *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York; London: Verso.
- Barthes R. (2016) *Mif segodnja [Myth today]*. Barthes R. *Izbrannije raboty. Semiotika. Poetika*. M.: Ad Marginem Press.
- Barthes R. (1991) *Responsibility of Forms*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Bourriaud N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
- Burrio N. (2016) *Relyacionnaja estetika. Postprodukcija [Relational aesthetics. Postproduction]*. M.: Ad Marginem Press. (In Russian)
- Butler J. (2014) *Rethinking Vulnerability and Resistance*. Madrid: Instituto Franklin. Available at: <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf> (accessed 30.01.2017).
- Castells M. (2004) *An Introduction to the Information Age. The Information Society Reader / F. Webster, R. Blom, E. Karvonen, H. Melin, K. Nordenstreng, E. Puoskari (eds)*. London and New York: Routledge, pp. 138–149.
- Dyson F. (2009) *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. (Berkeley – Los Angeles: University of California Press). Kindle edition.
- Föllmer G. (1999) *Klangorganisation im öffentlichen Raum. Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume / H. de la Motte-Haber (ed.)*. Laaber: Laaber-Verlag, pp. 191–228.
- Groys B. (2012) *Publichnoje prostranstvo: ot pustoty k paradoksu [Public space: from emptiness to paradox]*. Moscow: Strelka Press. (In Russian)
- Hevda J. (2016) *Sick Woman Theory*. *Mack Magazine*, January. Available at: <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory> (accessed 02.02.2017).
- LaBelle B. (2015) *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, 2nd ed. London – New York: Bloomsbury.
- Maubrey B. (2017) *Speaker Sculptures*. Available at: <http://www.benoitmaubrey.com/wp-content/uploads/2014/11/SculpturesOct14.pdf> (accessed 25.01.2017).

- Pachenkov O. (2012) Publichnoje prostranstvo goroda pered licom sovremennosti: mobil'nost' i zloupotreblenije publichnost'ju [Urban public space in the face of modern challenges: mobility and "abuse of publicity"]. *Novoje literaturnoje obozrenije*, no 117. Available at: <http://www.nlobooks.ru/node/2638> (accessed 24.06.2017).
- Sennett R. (2002) *The Fall of Public Man*. London: Penguin Books.
- Sennett R. (2010) The Public Realm. *The Blackwell City Reader* / G. Bridge, S. Watson (eds). Malden, MA: Blackwell Publishers, 2nd ed., pp. 261–272.