

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

# Obrazy audytywne

**Promotor:**  
prof. dr hab. Piotr Stachlewski

**Autor:**  
mgr Aleksandra Koziół

2021 r.



# Spis treści

|      |   |    |
|------|---|----|
|      | Wstęp   | 5  |
| I.   | O przenikaniu się sztuk wizualnych z muzycznymi – zarys historyczny                               | 8  |
| II.  | Fonograf-pierwsza maszyna do nagrywania i odtwarzania dźwięku                                     | 20 |
| III. | Pojęcie czasu w ujęciu linearnym  | 23 |
| IV.  | Motyw linii na przykładzie wybranych prac Paula Klee, Wacława Szpakowskiego, Edwarda Krasińskiego | 25 |
| V.   | Analiza i opis prac „obrazy audytywne”  | 31 |
| VI.  | Podsumowanie  | 61 |
|      | Ilustracje  | 63 |
|      | Przypisy  | 69 |
|      | Bibliografia  | 72 |



# Wstęp

Trudno powiedzieć, w jaki sposób i dlaczego moje zainteresowania malarskie poszerzyły się również o spektrum dźwięków. Jednak dźwięk jest obecny w mojej twórczości od długiego czasu i stanowi jeden z jej najistotniejszych aspektów. Na pewno „winne” temu jest moje nieustanne zaciekawienie światem oraz chęć poszukiwania i poszerzania środków wyrazu.

Z perspektywy czasu mogę stwierdzić, że ważnym momentem, który nakierował moją wrażliwość na obszar dźwięku i punktem zwrotnym w mojej twórczości, była odbyta zaraz po dyplomie pielgrzymka do Santiago de Compostela w Hiszpanii. Te 900 km wybrzeżem, które przeszłam razem z koleżanką, stało się dla mnie swoistą podróżą inicjacyjną zarówno w sensie duchowym, jak i artystycznym. Droga była oczyszczająca, trwała 33 dni. Ponieważ przechodziłyśmy również przez Bilbao, wstąpiłyśmy do Muzeum Guggenheim’a. Prezentowana wtedy wystawa chińskiego artysty Cai Guo – Qiangs zatytułowana „I want to believe” zrobiła na mnie ogromne wrażenie. Wielkoformatowe obrazy powstałe przy użyciu dynamitu, a także rzeźby z niewypalanej gliny, przedstawiające rozpadające się pod wpływem czasu postacie ludzkie – i w tym wszystkim ja: obolała, pogryziona przez pluskwy, w przetartych już wtedy skarpetkach i dziurawych butach, świadoma jak nigdy wcześniej swojej kruchości i przemijalności.

Miałam w plecaku szkicownik i mazaki, ale czułam wewnętrzny opór przed sięgnięciem po nie. Podczas drogi męczyła mnie wizja wszystkich obrazów, jakie namalował człowiek przez ponad dwadzieścia tysięcy lat, skupionych w jednym miejscu niczym na wielkim, pełnym szlachetnych obiektów wysypisku. Męczyły mnie również pytania. Czy jest sens dokładać do tego „swoje trzy grosze”? Co tak naprawdę jest dla mnie ważne? Co daje mi radość? Za czym tęsknię? Po raz pierwszy zdałam sobie również wtedy sprawę, że idealnym dla mnie rozwiązaniem byłoby znalezienie środków, którymi mogłabym wyrazić siebie i opowiedzieć to, co czuję oraz widzę, bez konieczności dźwigania farb i płócien.

Innym ważnym momentem był dla mnie wyjazd wraz ze studentkami i studentami Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na zorganizowany przez nas

samych dwutygodniowy plener do Drohobycza w Ukrainie w 2006 roku. Tam poznałam śpiew tradycyjny. Dwie kobiety śpiewające pieśni ukraińskie na ulicach Lwowa zrobiły na mnie ogromne wrażenie. Przeżycie było tak silne, że z czasem zaczęłam uczestniczyć w licznych warsztatach tzw. śpiewu białego oraz w Międzynarodowych Letnich Szkołach Muzyki Tradycyjnej. Doświadczenia tego rodzaju zbiegły się ze współtworzeniem przeze mnie w Łodzi grupy śpiewaczej Miejskie Darcie Pierza<sup>1</sup>, a także z moim uczestnictwem w spektaklach z chórem Teatru Chorea oraz z próbami połączenia tych wszystkich doświadczeń w spójną całość. Te poszukiwania zaowocowały włączeniem w obszar sztuki wizualnej głosu podczas indywidualnej wystawy w Galerii Manhattan zatytułowanej *Eksperyment z zasiewem i głosem* (2013).

Śpiew tradycyjny dotyka obszarów czystych emocji, pierwotności i naturalności. Dla mnie stał się nie tylko dodatkową umiejętnością i środkiem wyrazu. Łączą się z nim określone wartości oraz wnoszona w obszar sztuki wrażliwość: surowa ekspresja, autentyzm, poszukiwanie wewnętrznej prawdy człowieka, sięganie do archetypicznych wzorów zachowań społecznych. Właśnie w tych obszarach poszukuję własnej drogi duchowego rozwoju, jednocześnie szukając formy, która byłaby w stanie sensownie ukazać to co widzę i czuję, obserwując rzeczywistość współczesnego świata. W taki nieco zawoalowany sposób odkryłam sztukę performansu. W wielu swoich performansach śpiewam, bazując w dużej mierze właśnie na technice śpiewu tradycyjnego. Współtworzyłam swoim głosem min.: performance Joanny Rajkowskiej *Song from the Workhouse* (2013), a także tworzę projekt muzyczny Mutant Goat razem z Andrew Dixonem i Suavasem Lewy. Stąd między innymi pomysł, by w 2015 roku powołać na rodzimej uczelni Chór Strzemińskiego, składający się ze studentek i wykładowczyń (w otwartym naborze zgłosiła się tylko płeć żeńska) i stworzyć kompozycję audio-wizualną zatytułowaną *Podjąć pracę poprzedników*<sup>2</sup>. Rok później, również przy

---

<sup>1</sup> Istniejącej od 2011 do 2017 roku w Łodzi.

<sup>2</sup> Kompozycja audio-wizualna "*Podjąć pracę poprzedników*" inspirowana i oparta na tekstach Władysława Strzemińskiego powstała z okazji obchodów 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Została zagrana 2 razy. Pod linkiem można zobaczyć trailer <https://www.youtube.com/watch?v=i090xDUV2-8> [data dostępu: 07.08.2020]

współdziale chóru, powstała kompozycja „rzeczniepospolita”<sup>3</sup>, przygotowana na wystawę „Rzeczy” w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi.

Być może te, ważne dla mnie, a także dla publiczności<sup>4</sup> wydarzenia artystyczne mogłam z powodzeniem ująć w ramach otwartego już wtedy przewodu doktorskiego. Podczas ich tworzenia nie myślałam jednak o tym, chcąc po prostu zaspokoić potrzebę ziszczenia idei, które we mnie siedziały i rosły.

Z perspektywy czasu myślę, że moja twórcza pasja, rozciągająca się na wiele dziedzin, mających wspólny mianownik jakim jest sztuka, i przeradzająca się momentami w nad-aktywność jest fascynująca, bywa jednak zgubna, była też główną przyczyną, ze względu na którą niniejsza praca tak bardzo rozciągnęła się w czasie. Dodatkowo doszedł do tego okres ciąży oraz początków macierzyństwa. Ten trudny, ale jednocześnie przepiękny czas, przystopował i uniemożliwił kontynuację rozpoczętej przed paroma laty myśli. Musiał minąć rok od narodzin córki, bym była w stanie, przy wielkim wsparciu męża, który w tym czasie pełnił obowiązki głównego opiekuna dziecka, skończyć część praktyczną i pisemną pracy.

Cieszę się, że w końcu mogę podzielić się tym, co powstało.

---

<sup>3</sup> Całość kompozycji „rzeczniepospolita” można usłyszeć i obejrzeć pod linkiem <https://www.youtube.com/watch?v=LOuH307h7NM&t=3s>. [data dostępu: 07.08.2020] Kompozycję powtórzyliśmy raz jeszcze, w mniejszym składzie na wernisażu wystawy „My Spadkobiercy? Katarzyna Kobro, jej wpływ na rozwój sztuk pięknych i projektowych w teorii i praktyce artystycznej ASP w Łodzi” w 2016 roku.

<sup>4</sup> Srebrna Armatka Kultury za najbardziej wystrzałowe wydarzenie w łódzkiej kulturze w 2015 roku.

# I. O przenikaniu się sztuk wizualnych z muzycznymi – zarys historyczny.

Budowanie relacji wizualno-dźwiękowych jest działaniem powszechnym w sztuce współczesnej. Dla wielu artystów dźwięk to po prostu jeden ze środków wypowiedzi artystycznej. Szeroko pojęta sztuka synkretyczna, której tradycje sięgają starożytności, rozwinęła się szczególnie w XX wieku, stając się inspiracją dla współczesnych twórców.

Muzyka starożytnej Grecji łączyła się z poezją i tańcem w jedną całość. Jednocześnie była postrzegana jako odzwierciedlenie praw rządzących wszechświatem. Podobnie myślano również w średniowieczu i Renesansie, dlatego była traktowana jako ta wyjątkowa, wybrana ze wszystkich sztuk, najczystsza, najbliższa religii, sfery sacrum, oddziałująca na duszę.

Malarze zazdrościli muzyce niezależności od konieczności mimetycznego przedstawiania. Jednocześnie fascynowało ich jej istnienie w czasie, w odróżnieniu od dzieła plastycznego, mogącego istnieć tylko w przestrzeni. Jedynie w partyturze – zapisie nutowym, można było znaleźć silne związki muzyki ze sztukami wizualnymi.

Od okresu romantyzmu coraz częściej wspominało się o określaniu tonów muzycznych kolorowymi kształtami. Claude'a Debussy'ego (1862-1918) inspirowało malarstwo impresjonistyczne Claude'a Monet'a (1840-1926), a Igora Strawińskiego (1882-1971) – kubizm. Henri Matisse (1869-1954) przez lata ćwiczył grę na skrzypcach, co uwiecznił na autoportrecie *Skrzypek przy oknie* (1917).

Mikołaj Konstanty Čiurlionis (1875-1911), podobnie jak Wassily Kandyński (1866-1944), komponowali swoje obrazy w sposób muzyczny. Čiurlionis, który miał też wykształcenie muzyczne, posługując się znakami i symbolami, tworzył do swoich kompozycji obrazy przedstawiające o charakterze magicznym. Kandyński, nazwany z czasem ojcem abstrakcjonizmu, nie chcąc dłużej wyrażać się poprzez symbole i anegdotę, korzystał z kolorów jak z klawiszy. Jak pisał: *Kolor jest*



*klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostrunnym fortepianem.*<sup>5</sup> Dla tego malarza każda barwa miała swój odpowiednik w dźwiękach muzyki.

„Żółcień na przykład ma szczególną zdolność „wznoszenia” się coraz wyżej, aż osiągnie wysokość nie do zniesienia dla słuchu i ducha: dźwięk trąbki, grany coraz wyżej, coraz bardziej „ostrzy” sprawia ból słuchowi i duchowi. Błękit natomiast ze swoją wręcz odwrotną właściwością „opadania” w nieskończone głębie kojarzy się z dźwiękiem fletu (jeśli błękit jest jasny) lub wiolonczeli (jeśli staje się ciemniejszy, „schodzi niżej”), wreszcie ze wspaniałym, głębokim dźwiękiem kontrabasu i w końcu: w najgłębszym dźwięku organów widać głębie błękitu. Dobrze wyważona zieleń odpowiada średnim i szerokim tonom skrzypiec. Prawidłowo położona czerwień (cynober) może wywołać wrażenie mocnych uderzeń w bęben i tak dalej. Wibracja powietrza (dźwięk) i światła (kolor) są podstawą tego fizycznego pokrewieństwa.”<sup>6</sup>

Kandyńskiego nie interesowało, jakby się wydawać mogło, naśladowanie muzyki, ale przede wszystkim pozbycie się ciężaru naturalizmu oraz chęć wyrażenia świata wewnętrznego poprzez abstrakcyjne syntezy, które do tej pory możliwe były do osiągnięcia tylko w muzyce – „najmniej (...) materialnej ze wszystkich sztuk”.<sup>7</sup>

Jednak prawdziwą rewolucję w myśleniu o sztuce przez Kandyńskiego wywołała twórczość kompozytorska Arnolda Schönberga (1874-1951), odważnie wprowadzającego w dzieło muzyczne dysonanse i eksperymentującego z atonalnością.

„21 1911 Wassily Kandinsky był widzem i słuchaczem koncertu Schönberga w Monachium, podczas którego odegrano dwa kwartety smyczkowe i trzy utwory na fortepian opus 11. Już wcześniej rosyjski malarz podziwiał jego muzykę.”<sup>8</sup> Poruszony tym wydarzeniem namalował obraz *Impresja III*, gdzie usłyszane dysonanse przełożył na układ plam barwnych na płótnie. Mówi się o tym obrazie

---

<sup>5</sup> W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, 1991, s. 62

<sup>6</sup> Z art. *Sztuka konkretna*, cyt. Za: W. Kandyński [1991], *Eseje o sztuce i artystach*, s. 137.

<sup>7</sup> W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, 1991, s. 53.

<sup>8</sup> Z art. „Problematyczny” splot muzyki, malarstwa i biografii. Eksperyment Arnolda Schönberga, A. Piekoś, *Quart* Nr 4(42)/2016, [https://quart.uni.wroc.pl/pdf/42/q42\\_003009\\_Pienkos.pdf](https://quart.uni.wroc.pl/pdf/42/q42_003009_Pienkos.pdf) [data dostępu: 22.07.2021]

jako kluczowym w procesie przełamania przedmiotowości w malarstwie. Rewolucja została rozpoczęta.

„Tak, jak Schönberg uwolnił kompozytorów od systemu temperowanej tonalności, tak malarze kontynuowali proces odrzucania systemu mimetycznego i jednolitej perspektywy przestrzennej.”<sup>9</sup> W manifestach artystycznych zaczęły pojawiać się takie określenia jak: rytm, prędkość, dynamizm, a nawet terminy do tej pory przypisane tylko muzyce: brzmienie, kontrapunkt, polifonia.

Przez kolejne lata artyści systematycznie badali związki między dźwiękiem a kolorem. Synestetyczne łączenie koloru i dźwięku przez Aleksandra Skriabina (1871-1915) miało się zrealizować w monumentalnym i multimedialnym dziele jednoczącym taniec, muzykę, słowo, malarstwo oraz oddziałującym na wzrok, węch, słuch i dotyk (il. 1-2). Przygotowaniem do tego misterium była V Symfonia: *Prometeusz: Poemat ognia* (1909-10) na orkiestrę z fortepianem, chór oraz fortepian świetlny (z dźwiękami przyporządkowanymi kolorom). Dla dopełnienia multimedialności całości widzowie nowojorskiej premiery utworu w 1915 roku mieli być ubrani na białą.

W tym samym niemal czasie rosyjski malarz futurysta Vladimir Baranoff-Rossiné (1888-1944) skonstruował fortepian optofoniczny - elektroniczny instrument optyczny. Podczas gry fortepian generował dźwięki, wyświetlając jednocześnie na ścianach lub suficie światło filtrowane przez pomalowane i obracające się szklane płytki, których kolory, kształty i rytmy uzupełniały muzykę.

Podobnych przykładów instrumentów synestetycznych można podać wiele, chociażby Raul Haussman i jego optofon, czy też Aleksander László we współpracy z Oskar'-em Fischinger'-em i ich projekcje z serii *Raumlichkunst*, które zostały uwiecznione na obrazie Matthias'-a Holl'-a.<sup>10</sup>

Tak jak w XIX i do połowy XX wieku gloryfikowano muzykę jako najbardziej ulotną i transcendentną ze sztuk („...wszystkie sztuki nieustannie aspirują do

---

<sup>9</sup> K. von Maur, *The Sound of Painting. Music in Modern Art*, Munich, London, New York, 1999, s. 41.

<sup>10</sup> *Raumlichkunst* zrekonstruowano w 2012 roku jako 3-kanalową projekcję video, digitalizując ręcznie malowane filmy z lat 20-tych XX wieku na taśmie 35mm. Ponieważ nie zachowały się żadne zapisy muzyczne A. Laszlo, w projekcji wykorzystano muzykę Johna Cage'a i Lou Harrison'a, z którymi O.Fischinger współpracował od lat 40-tych.

osiągnięcia statusu muzyki”, napisał w 1888 roku brytyjski estetyk Walter Pater<sup>11</sup>), tak od lat pięćdziesiątych XX wieku myślano całkowicie odwrotnie. Zaczęto wyobrażać sobie, że to muzyka zabiega o osiągnięcie statusu malarstwa.

Jak ujął to Morton Feldman: „Muzyka nie jest malarstwem, ale może się [od niego dużo] nauczyć – z tego bardziej wnikliwego temperamentu oczekiwania i obserwowania właściwej tajemnicy swojego materiału. Jest ono wyraźnie inne od nabytego zainteresowania kompozytora swoim rzemiosłem [...]. Malarz posiada tajemnicę, pozwalając, aby to, co czyni, było sobą. Do pewnego stopnia musi się usunąć, aby panować. Kompozytor dopiero uczy się tak postępować. Dopiero zaczął się uczyć, że kontrolowanie może się przejawiać w akceptacji swoich praktyk.”<sup>12</sup>

Awangardowi kompozytorzy tacy jak właśnie Morton Feldman, a także John Cage, Cornelius Cardew, czy Anthony Braxton w pisaniu partytury widzieli cel sam w sobie. Rezygnacja z tradycyjnego zapisu muzycznego na rzecz elementów graficznych, składających się z liter, linii i rysunków spowodowała, że pojawiło się wiele miejsca na improwizację. Muzycy otrzymali swobodę interpretacji wizualnych symboli, wymagało to jednak synestetycznego zrozumienia w jaki sposób obraz można przełożyć na dźwięk. Swoboda oznaczała również, że prawdopodobnie dwa wykonania tej samej kompozycji nie będą brzmiały tak samo. „Niemniej jednak będą przestrzenne i intrygujące, pełne osobliwych dźwięków unoszących się wokół, niczym pociągnięcia pędzla malarzy akcjonistów czy linie i znaki mistrzów kaligrafii.”<sup>13</sup> – jak ujął to Christoph Cox.

Twórcom chodziło również o rozluźnienie hierarchii i granic pomiędzy kompozytorem a wykonawcami. Zespoły, składające się z muzyków, a nawet i nie-muzyków, działały demokratycznie. Wykonawca stał się z czasem „autorem” partytury lub kompozycji, a nie tylko kimś, kto ją mógł wyrazić.

Od tego momentu możemy mówić o wzroście zainteresowania tematem partytury w sztuce współczesnej. Zarówno w dziedzinie muzyki, jak i sztuk

---

<sup>11</sup> Ch. Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej* [2010], s. 240.

<sup>12</sup> M. Feldman, *The Anxiety of Art*, w: *Give My Regards to Eight Street...*, s. 26, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej* [2010], s. 211.

<sup>13</sup> Ch. Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej* [2010], s. 242.

wizualnych, gdzie stała się ona oddzielnym artefaktem, efektem scalenia obu tradycyjnych dziedzin.

Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o unistycznych kompozycjach Zygmunta Krauzego i zainteresowaniu łódzkiego kompozytora twórczością Władysława Strzemińskiego. Koncepcje unistyczne Strzemińskiego wywarły wielki wpływ na młodego Krauze, wtedy jeszcze ucznia liceum muzycznego. Był nimi zachwycony do tego stopnia, że planował nawet ukraść jeden z obrazów, do czego oczywiście nie doszło. Niezwykłe przeżycie i zrozumienie prac malarza było olśnieniem i swoistym drogowskazem dla muzyka, a z czasem doprowadziło do stworzenia pięciu utworów, będących hołdem dla Strzemińskiego. Kompozycje na orkiestrę symfoniczną z założenia, tak jak obrazy, miały opierać się na braku kontrastów. Choć ta idea, jak podkreślał sam kompozytor, była utopijna to jednak dążenie do jej zrealizowania było doświadczeniem oczyszczającym. Bardzo ciekawy stał się również sposób wyeksponowania tych kompozycji, gdyż jak twierdził Krauze- miejscem do ich słuchania nie mogła być sala koncertowa. Wtedy utwory zaczynałyby się i kończyły, a one miały trwać, być bezczasowe, tak jak obrazy Strzemińskiego. Zaproszona do współpracy architektka<sup>14</sup> stworzyła rodzaj dźwiękowego labiryntu składającego się z „kabin”, przez które można było przechodzić. W każdej „kabinie” odsłuchać można było innej warstwy unistycznej, a spacerujący mógł pozostać w danym miejscu tak długo jak chciał. Istotą był więc dostęp do utworu nie tylko o jednej godzinie, jak to ma miejsce w przypadku koncertu, ale cały czas, analogicznie do obrazów Strzemińskiego wiszących w muzeum, które można zobaczyć o każdej porze.

Dziś „efektów fascynacji Krauzego Strzemińskim możemy posłuchać na płycie *Hommage à Strzemiński* wydanej przez oficynę Bôłt w 2015 roku. Znajdują się tam utwory napisane w latach 1968-1982, m.in. kultowa już dzisiaj *Polichromy* w dwóch wykonaniach: Warsztatu Muzycznego i amerykańskiej grupy gnarwhallaby.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Teresa Kelm – w Galerii Współczesnej w Warszawie (1968, 1970), Wiesław Nowak i Jan Muniak – w Metz (1987) oraz w Muzeum Sztuki w Łodzi (1988), w zamku Eggenberg w Grazu (1974) i w pałacu Rohan w Strasburgu.

<sup>15</sup> <https://culture.pl/pl/artukul/powidoki-mysli-strzeminskiego-w-muzyce> [data dostępu: 26.03. 2019 r.]

Swoją drogę twórczą, na której wpływ miała twórczość Strzemińskiego, opisał Krauze podczas wystąpienia wygłoszonego na sesji w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (wówczas Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi), zorganizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 26-27.11.1993 roku:

„Chciałbym przedstawić doświadczenia, jakie ma kompozytor w związku z teorią i twórczością Strzemińskiego. Będę mówił o swojej muzyce, ale chciałbym, aby państwo rozumieli to w taki sposób, że właściwie cały czas mówię o źródle tej muzyki, to znaczy o teorii i twórczości Strzemińskiego, ponieważ moja muzyka od samego początku była ściśle z nią związana, a właściwie twórczość Strzemińskiego była jej źródłem. Byłem w 1956 roku, jako uczeń Liceum Muzycznego, na wystawie pośmiertnej Strzemińskiego i ten moment zaważył na mojej przyszłości, to znaczy wówczas zrozumiałem, po pierwsze, że będę kompozytorem, a po drugie zrozumiałem w jaki sposób będę uprawiał swoją muzykę. On dał mi kierunek i wskazał sposób, w jaki komponować muzykę. Nie Strawiński, nie Bach, nie wielu innych kompozytorów, a właśnie Strzemiński. Na czym to polega?

Po pierwsze na tym, że Strzemiński dla kompozytora okazał się dobrym nauczycielem formy muzycznej. Nikt w konserwatorium nie powiedział mi nic nowego, nic ciekawego na ten temat, a od Strzemińskiego się tego nauczyłem. Moje utwory z lat 60., początku 70. Są oparte według mnie o zasady unizmu Strzemińskiego. Ja to rozumiałem w ten sposób, utwór w pewnym momencie się zaczyna, w jakimś określonym momencie czasu. Ten moment musi eksponować całość tego utworu, od samego początku. Ten moment musi pokazać wszystkie elementy tego utworu i później w czasie jego trwania, który może mieć dowolną długość, nic nowego istotnie nie zdarzy się. Ja rozumiałem w swojej muzyce teorię unizmu w taki sposób, że forma jest możliwie jak najbardziej jednolita, nie posiada kontrastów. To był, zresztą okres w polskiej muzyce, kiedy panował taki główny nurt polegający na- jak to nazwałem- łańcuchu atrakcji, że stale coś nowego się dzieje, że słuchacz ciągle jest atakowany nowymi zdarzeniami muzycznymi, nowymi zdarzeniami dźwiękowymi. Mnie to się nie podobało i nie odpowiadało mi dlatego, być może, to, co pokazał Strzemiński w swoich obrazach i co pisał, tak

bardzo zaadoptowałem dla siebie i dla swojej muzyki, tak bardzo to stało się właściwie moje własne. (...)"<sup>16</sup>

Z czasem również artyści z wykształceniem plastycznym zaczęli zajmować się relacją obrazu i dźwięku. Warto wymienić w tym miejscu pioniera w tej dziedzinie Milana Grygara, którego tzw. rysunki mechaniczno-akustyczne mogliśmy zobaczyć na międzynarodowej wystawie „*Dźwięki elektrycznego ciała*” w 2012 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Rysunki te artysta tworzył od połowy lat sześćdziesiątych przy pomocy np. grzebieni, sprężyn czy też dziecięcych nakręcanych zabawek, które po namoczeniu w tuszu lub w farbie puszczał w ruch na powierzchni papieru. Istotne były same dźwięki jakie wybrane przez artystę przedmioty wytwarzały podczas rysowania. Każdy proces rysowania był rejestrowany na magnetofonie, dzięki czemu dzisiaj, oprócz zobaczenia finalnego dzieła, możemy odsłuchać towarzyszącej mu ścieżki dźwiękowej, wyobrażając sobie cały przebieg kreacji.

Pod koniec XX wieku zainteresowanie ideą łączenia sztuk wizualnych z muzycznymi jeszcze wzrosło. Nowe technologie przyniosły nowe możliwości rozwoju sztuki multimedialnej. Na polskiej scenie sztuk wizualnych najbardziej znani artyści zajmujący się przestrzenią dźwięku to Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki, Katarzyna Krakowiak, Konrad Smoleński, Anna Zaradny, Zorka Wollny oraz, nieżyjący już, Leszek Knaflewski - profesor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i założyciel Pracowni Audiosfery w tejże uczelni.<sup>17</sup>

Najbardziej kojarzącą się z artystą pracą jest wykonany przez niego jednostrunowy instrument „Trumna elektryczna”, na której grał podczas swoich

---

<sup>16</sup> [Wystąpienie wygłoszone na sesji w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (wówczas Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi), zorganizowane przez Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 26-27.11.1993 roku]

<sup>17</sup> Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki oraz Konrad Smoleński to uczniowie Leszka Knaflewskiego. W 2015 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski miała miejsce wystawa *Przestrzajanie*, przypominająca dorobek Leszka Knaflewskiego, niestety już pośmiertnie. Nie była to jednak klasyczna retrospektywa, a jak opisywał tekst towarzyszący wystawie: „*symboliczne spotkanie Leszka Knaflewskiego z artystami, którzy mieli szansę współdziałać z nim w czasie swoich studiów w prowadzonej przez niego Pracowni Audiosfery. Knaflewski był nie tylko charyzmatyczną osobowością, ale również pedagogiem, który zainicjował eksperymentalny program pracy z materią dźwięku w sztukach wizualnych i rozwinął oryginalną, opartą na intuicji metodę współpracy ze studentami i studentkami. Traktował ich jak równych sobie partnerów w działalności artystycznej, współdziałał z nimi, ale też stawał w szranki przyjaznej rywalizacji. W jego rozumieniu, aby stać się podmiotem artystycznym, konieczne jest nie tylko opanowanie techniki tworzenia dzieła, ale przede wszystkim techniki kształtowania siebie*”.



performansów, po raz pierwszy w 1999 roku, gdy za partyturę służyły mu wyschnięte korzonki.

Bardzo ciekawym zjawiskiem jest to, że polski sound art (sztuka dźwięku) jest w dużej mierze domeną twórców wywodzących się częściej ze środowisk akademii sztuk pięknych niż akademii muzycznych.

Rozmawiałam o tym zjawisku z neoawangardowym kompozytorem i wykładowcą łódzkiej Akademii Muzycznej, Arturem Zagajewskim, który przez kilka lat prowadził Pracownię Audiosfery na Wydziale Sztuk Wizualnych Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Brak wiedzy na temat dźwięku, komponowania, posiadania tych wszystkich umiejętności w jakie wyposażeni są studenci z muzycznym wykształceniem, niekoniecznie musi być przeszkodą. Właśnie te braki studentów sztuk wizualnych otwierają inne, niezwykle ciekawe ścieżki do rozwiązania problemów muzycznych w postaci obiektów, instalacji lub performansów dźwiękowych. Zagajewski podkreślił, że przy tworzeniu zbawienna jest czysta intuicja, nieświadoma improwizacja, czy po prostu niczym nieskrępowana, niekalkulująca wyobraźnia. Sztuka dźwięku naturalnie więc idzie w stronę łączenia różnych mediów, wyprowadzając dźwięk z czysto muzycznych obszarów.

Nie jest oczywiście tak, że wszelkiego rodzaju „hybrydy” tworzy tylko środowisko wizualne. Marek Chołoniewski, kierownik Studia Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie oraz Pracowni Audiosfery Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie tamże, to jeden z pierwszych polskich twórców łączących sztukę dźwięku z technologiami cyfrowymi i programowaniem. Od 1993 roku jest twórcą i organizatorem festiwalu AudioArt, którego program 25. edycji zatytułowanej: „Muzyka bez granic” wypełniały min. wystawy z instalacjami w Bunkrze Sztuki w Krakowie, koncerty z wykorzystaniem EEG i interfejsu ruchowego, audiowizualne performanse, a nawet performanse taneczne.

Twórczość Chołoniewskiego pokazuje, że dźwięk nie przynależy tylko przestrzeniom koncertowym czy wystawienniczym. Ta myśl została szeroko rozwinięta przez artystę w sylabusie kursu Sztuka Dźwiękowa: „Zaawansowane powiązanie współczesnych technologii pozwala na dynamiczne działania

artystyczne w skali makro, zarówno w sensie dosłownym jak i symbolicznym, przy czym ten drugi aspekt odnosi się w głównej mierze do przestrzeni cybernetycznej – wirtualnej przestrzeni sieci internetowych w różnych jej konfiguracjach. Realna otwarta przestrzeń makro istnieje w formie nieograniczonej zarówno poprzez przejście do wyższych stref atmosfery i dalej – do przestrzeni kosmicznej i wszechświata. Jej odpowiednikiem jest wirtualna przestrzeń cybernetyczna. Wyjście poza zamkniętą przestrzeń sali koncertowej i galerii stanowi przeniesienie sceny do obszarów przestrzeni publicznych oraz zastąpienie tradycyjnego przekazu artystycznego przez dynamiczny, rozciągnięty w czasie i przestrzeni proces wykonywania dzieła w maksymalnie zróżnicowanej formie zarówno czasowej jak i przestrzennej, realnej i wirtualnej”.<sup>18</sup>

Przed Markiem Chołoniewskim sztuką dźwięku w Polsce zajmowali się między innymi tacy twórcy multimedialni, jak łódzki artysta Andrzej Łobodziński, który w latach 1972-2001 prowadził Pracownię Podstaw Kompozycji w macierzystej uczelni. W latach 60-tych i 70-tych Łobodziński łączył idee muzyczne z plastycznymi w obiektach rzeźbiarskich.

Jak pisali o tym Grzegorz Musiał i Janusz Głowacki: „W 1965 roku wraz z Ireneuszem Pierzgalskim zbudowali rodzaj grającej szafy *Klantata* i prowokacyjnie wysyłali ją na konkurs malarstwa i rzeźby. W 1967 roku w pracowni, wraz z Krystynem Zielińskim, zrealizowali *Audycję I*, następna wykonana została w Galerii Foksal w Warszawie w 1968 roku, a trzecia w Muzeum Sztuki w 1972 roku w Łodzi. Wcześniej, bo w 1970 roku powstał utwór rzeźbiarsko-muzyczny zatytułowany *HRA 1970*, będący teraz własnością The Museum of Contemporary Art w Los Angeles.”<sup>19</sup>

Innym artystą, którego warto wymienić jest Krzysztof Zarębski, pionier sztuki performans w Polsce, często wykorzystujący w swoich działaniach taśmę magnetofonową z nagraniem muzyką oraz płyty winylowe. Artysta jednak nie udźwiękowiał tych taśm w tradycyjny sposób przez magnetofon, ale wtapiał je np.

---

<sup>18</sup> Marek Chołoniewski, sylabus kursu Sztuka Dźwiękowa – mediacja intermedialna, dostępny w [www: http://www.medialarts.pl/download/kadra/skrypty/interakcje/sztuka-dzwieku.pdf](http://www.medialarts.pl/download/kadra/skrypty/interakcje/sztuka-dzwieku.pdf), [data dostępu: 25.03.2019 r.]

<sup>19</sup> *100% ABSTRAKCJI- Nowocześni w Łodzi 1955 – 1965*, Łódź, marzec – kwiecień 2004, wydawcy: Galeria 86, Amcor Rentch. Kuratorzy wystawy: Janusz K. Głowacki, Grzegorz Musiał za: <http://www.artysci-lodzkie.pl/pl/artysta/l/andrzej-lobodzinski/> [data dostępu: 25.03.2019 r.]



w bryłkę lodu (*Zamrożenie dźwięku*) czy wprowadzał w ruch poprzez wentylatory (*Dialog*, obie prace z 1974 roku). Fascynację dźwiękiem widać również w późniejszych realizacjach Zarębskiego, obiektach rzeźbiarsko – nie muzycznych, gdyż z założenia nie służyły one do grania (*Gitara* z 1988 roku, *Instrument* z 1992 roku, *Messages 2* z 1995 roku),<sup>20</sup> czy poprzez współpracę z kompozytorem Krzysztofem Knittlem i innymi muzykami w działaniach grupowych.

Poza tym warto wymienić również Wojciecha Bruszewskiego, twórcę filmów video, opowiadających o relacji obrazu i dźwięku (*24 uderzenia łyżeczką o parapet okna* (1974), *Pudełko zapalek* (1975), wykorzystującego w swoich pracach mikrofony, telewizory<sup>21</sup>, oraz Krzysztofa Wodiczko, twórcę min. *Instrumentu osobistego* (1969) – elektroakustycznego urządzenia, umożliwiającego sterowanie, przez otwieranie lub zamykanie dłoni, intensywnością sygnału płynącego do słuchawek.

Wypada przedstawić pokrótce także artystów tworzących eksperymentalne filmy, w których również istotny był dźwięk, takich jak: Franciszka i Stefan Themersonowie i np. ich film *Oko i Ucho* (1944/45), czyli „eksperyment zwracający uwagę na wizualizację dźwięku”<sup>22</sup> z tzw. „muzyką optyczną”<sup>23</sup>, jak również Jana Lenicę (twórcę eksperymentalnych animacji), czy Józefa Robakowskiego współpracującego nie tylko z profesjonalnymi muzykami, takimi jak Krzysztof Knittel czy Eugeniusz Rudnik (ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia), ale i zespołami undergroundowymi (takimi jak punkowa Moskwa, koncerty której rejestrował).

Powyższy zbiór wybranych przeze mnie artystów to tylko ogólna kronika wzajemnego przenikania się oraz wpływania na siebie sztuk wizualnych i muzyki. Jak mówi stare porzekadło „im dalej w las, tym więcej grzybów”, tym więcej przykładów fascynujących prac artystów. Można by opisać jeszcze przykłady sztuki kinetycznej, kiedy to dźwięk poprzez mechaniczne rzeźby wypełniał

---

<sup>20</sup> <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/artysci/krzysztof-zarebski> [data dostępu: 25.03.2019]

<sup>21</sup> Szerzej piszę o tym w dalszej części pracy.

<sup>22</sup> The films of Franciszka and Stefan Themerson, *Filmy Franciszki i Stefana Temesonów*, broszura, 2007 <https://pl.scribd.com/doc/17893037/The-Films-of-Franciszka-and-Stefan-Themerson-DVD-booklet-2007>, [data dostępu: 25.03.2019 r.]

<sup>23</sup> Kino abstrakcyjne polegające na grze melodii, światła, barw.

przestrzenie galeryjne; nawiązać do malarstwa kubistycznego, próbującego rozszerzyć obraz o czas i do kubofuturystycznych eksperymentów ze słynnym *Aktem schodzącym po schodach* (1912) – Marcela Duchampa, czy jego *Koła Rowerowego* (1913) – najprawdopodobniej pierwszej rzeźby z ruchomym elementem. Przywołać można by także sound art, sztukę dźwięku – terminów zarezerwowanych dla różnorodnych praktyk artystycznych, gdzie dźwięk jest materia i przedmiotem dzieła sztuki, a słuch obok wzroku stanowi istotny zmysł do jego odbioru. Wiele można również pisać o interaktywnych instalacjach i eksperymentach łączących obraz z dźwiękiem, w których dźwięk powstaje przy udziale odbiorcy w czasie rzeczywistym, tworząc razem z obiektami w przestrzeni rodzaj multisensorycznej hybrydy, jeszcze silniej oddziałując na odbiorcę.

Powyższy zarys historyczny ma na celu zobrazowanie, jak szerokie jest pole sztuki dźwięku. „Sztuka jest nieskończona”, jak pisał Władysław Strzemiński. Sztuka współczesna znosi bariery między mediami, dając artystom nieograniczone możliwości realizacji multimedialnych pomysłów. Wydawać by się mogło, że z czasem takie pojmowanie sztuki będzie dominować. Żyjemy jednak w epoce, w której przeważa eksploatacja wzroku. Wystarczy przejechać się ulicami miast. Billboardy i reklamy wszelkiej maści firm oferujących swoje usługi niemal do nas „krzyczą”. Tak powszechne media społecznościowe, to również domena sfery wizualnej. Nie znaczy to jednak, że jest to naturalne. „Naturalna aktywność organizmu jest aktywnością polisensoryczną”.<sup>24</sup>

O ile poziom kultury masowej pozostawia wiele do życzenia, o tyle sztuka audiowizualna rozwija się prężnie, a nowe technologie są doskonałym źródłem inspiracji. Z jednej strony technologia i perspektywy jakie otwiera są fascynujące, dając artystom i artystkom dużo możliwości twórczych, z drugiej strony grozi to wpadnięciem w pułapkę powierzchowności, przeskakiwaniem z idei w ideę. Świetnie rozbudował tę myśl Jerzy Ludwiński w jednym ze swoich esejów: „Moglibyśmy budować całe fabryki, całe olbrzymie fabryki do pokazania niczego w sztuce.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, 1998, s. 81.

<sup>25</sup> J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, s. 48.

Technologia nie jest zatem jedyną determinantą rozwoju sztuki, nie mniej jednak umożliwia realizację idei, które były w niej obecne już wcześniej (np. przewyższanie barier technicznych realizacji projekcji barwnej w *Prometeuszu* Skriabina) oraz ułatwia łączenie dawniej rozdzielonych sztuk w jedną, multimedialną propozycję.

## II. Fonograf – pierwsza maszyna do nagrywania i odtwarzania dźwięku.

Przed rokiem 1870 dźwięk można było utrwalić i zachować dla potomności jedynie poprzez zapisanie go za pomocą innego środka wyrazu takiego jak partytura.

„Pierwszym zachowanym do dziś zapisem dźwięku jest powstały 156 lat temu (9. kwietnia 1860 roku) zapis dźwięku francuskiej piosenki *Au clair de la lune*.<sup>26</sup> Było to możliwe dzięki fonoautografowi wynalezionemu przez Édouarda-Léona Scotta de Martinville w 1857 roku. Urządzenie to było pierwszym urządzeniem naśladowującym strukturę i funkcję ludzkiego ucha, reagowało na fale dźwiękowe podobnie jak działa błona bębenkowa. Fonoautograf rejestrował głos jako ślad, ale nie mógł go odtworzyć, ponieważ to nie interesowało jego wynalazcy, zafascynowanego samymi wzorami fal dźwiękowych powstającymi na papierze. Fonoautograf przedstawiał więc dźwięk w postaci falistych linii – poprowadzonych przez powłokę sadzy na szkle lub papierze rysikiem, wprawionym w ruch przez elastyczną membranę (il.3).

Tak jak wskazuje nazwa wynalazku, urządzenie zostawiało tylko autograf tego, co usłyszało. O tym najstarszym (zachowanym) zapisie dźwięku wiemy dlatego, że po ponad 100 latach, w 2008 roku, dzięki współczesnej technologii naukowcy z laboratorium Lawrence’a z Berkeley w Kalifornii po otrzymaniu obrazów z instytutu w Paryżu, odtworzyli zachowaną liniową transkrypcję. Zapis tej francuskiej piosenki – prawdopodobnie wykonywanej przez samego wynalazcę, jest dzisiaj ogólnodostępny i można odsłuchać go na kanale You-Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=q7Gi6j4w3DY>

Udało się zatem otrzymać w ten sposób zapis fal dźwiękowych. Ambicja szybszego komunikowania się doprowadziła do wynalazku telegrafu (1833 rok) i telefonu (1876 rok). Dźwięk stawał się coraz bardziej uchwytny.

---

<sup>26</sup> <https://www.spidersweb.pl/2016/04/pierwszy-zapis-dzwieku.html>. [data dostępu: 24.02.2019r.]

„6 grudnia 1877 roku w laboratorium w Menlo Park, w stanie New Jersey, powstało pierwsze urządzenie zdolne zapisać i odtworzyć dźwięki. Te pierwsze zapisane dźwięki to były wersy dziecięcego wierszyka „Mary had a little lamb”, a wyrecytował je wynalazca fonografu Thomas Alva Edison.”<sup>27</sup> Napisał o tym najstarszym nagraniu M. Kominek. Odtworzono je całkiem niedawno, bo w 2012 roku.<sup>28</sup> (il. 4)

Maszyna Edisona składała się z metalowego cylindra owiniętego cienką folią cynową, dwóch „ustników” z membranami wewnątrz i umieszczonymi na nich rylcami. Idea działania opierała się na membranach. Dźwięk, czyli inaczej ruch powietrza powodował drgania membrany, a przymocowany do niej rylec zapisywał ścieżkę na folii cynowej cylindra. Rylec znajdujący się z drugiej strony urządzenia, przesuając się po zapisanej ścieżce, „odczytywał” dźwięk, ale był on słyszalny tylko po przyłożeniu ucha do „ustnika”. Na początku na jednej folii na cylindrze możliwe było zapisanie tylko jednominutowego nagrania. Dodatkowo nagranie można było odtworzyć zaledwie kilka razy ze względu na nietrwałość folii. Dźwięk również nie był rewelacyjnej jakości. Jednak to właśnie ten instrument „materializował” nieuchwytnie dotąd zjawiska akustyczne odbywające się w czasie, zamieniając je na przestrzenne formy rowka. Rewolucja została rozpoczęta. (il. 5)

W 1878 roku Edison porzucił pracę nad udoskonalaniem fonografu na rzecz oświetlenia elektrycznego i jego praca nad tym urządzeniem pewnie by się skończyła, gdyby nie pojawienie się grafofonu – nowego wynalazku Aleksandra Grahama Bella. W 1887 roku ten wynalazca telefonu przedstawił światu maszynę, która od fonografu Edisona różniła się tym, że folia cynowa na powierzchni cylindra została zastąpiona woskiem, a usztywniony rylec – luźno zamontowanym rylcem, łatwiej „nacinającym” ścieżkę dźwiękową. Zmienił się również mechanizm napędowy – ręczną korbkę zastąpił silnik elektryczny. Wszystkie te udoskonalenia grafofonu spowodowały, że dźwięk stał się wyraźniejszy, mniej zakłócony tzw. szumami, a sam Edison powrócił do swojego urządzenia. W ten sposób rywalizacja pomiędzy dwoma wynalazcami przyczyniła się do rozwoju fonografii. Z czasem poprzez zagęszczenie rowków można już było nagrywać na cylindry 4 minutowe nagrania, a dzięki metalowym tubom słuchać muzyki z odległości.

---

<sup>27</sup> M. Kominek, *Zaczął się od fonografu...*, 1986, s.35.

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xBvHbRjznXM>

Sam fonograf zaczął robić karierę w branży rozrywkowej. Rozpoczął się okres szaf grających. Zapis na cylindrze nie mógł jednak już dalej ewoluować.

4 maja 1887 roku niemiecki emigrant z Hanoweru - Emile Berliner - otrzymał w Nowym Jorku patent na gramofon - urządzenie zapisujące dźwięk na płycie. (il. 6) Pierwsza płyta była ciężka i szklana, pokryta sadzą, na której rylec poruszany membraną wprawioną w drgania przez fale dźwiękowe, pozostawiał swój ślad. Tak delikatnie zaznaczonego śladu nie można było jednak odtworzyć. Zalakierowaną płytę przenoszono metodą fotorytowniczą na płytę metalową. Proces powielania był prostszy niż w przypadku cylindrów, ale nie dość doskonały. Berlinerowi potrzeba było jeszcze paru lat, by opracować szybszy sposób kopiowania. Idealnym tworzywem okazał się ebonit (wulkanizowany kauczuk) – materiał lekki i jednocześnie trwały. Od tego momentu można już było zacząć myśleć o produkcji seryjnej. Pierwsze gramofony były urządzeniami mechanicznymi, napędzanymi ręcznie korbą. Dopiero 2 listopada 1925 roku wprowadzono rozwiązania elektryczne.

„Fonografy w takiej czy innej formie istniały aż do roku 1929, kiedy to zapis na cylindrze całkowicie przeszedł do lamusa. Co istotne, fonograf do końca swojego istnienia był urządzeniem całkowicie akustycznym, opartym jedynie na czułej membranie. Nigdy nie eksperymentowano z zapisem elektrycznym, mikrofonowym.”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> [https://gadzetomania.pl/5412.poczatki-fonografii-fonograf-czyli-martwa-droga-ewolucji-cz-1?fbclid=IwAR2xDwyNxiVTngzGf12j4k66zK85iNPwJx\\_Wmresy74RowrXUUTnaJcYTvc](https://gadzetomania.pl/5412.poczatki-fonografii-fonograf-czyli-martwa-droga-ewolucji-cz-1?fbclid=IwAR2xDwyNxiVTngzGf12j4k66zK85iNPwJx_Wmresy74RowrXUUTnaJcYTvc)[data dostępu: 11.04.2019 r.]

### III. Pojęcie czasu w ujęciu linearnym.

Słuchając pierwszych zapisanych nagrań dźwięku, oczami wyobraźni przenosiłam się do XIX wieku, do czasu i miejsca kiedy one powstawały. Wyobrażałam sobie pokój, w którym odbywało się nagranie, stroje w jakie ubrani był Martinville i Edison. W jakimś sensie „przenosiłam się” do przeszłości. Nie zawsze jednak nasze postrzeganie rzeczywistości uwzględniało takie pojęcie jak przeszłość.

Rozumienie czasu uwarunkowane jest kulturowo, kształtując na poziomie nieświadomym stosunek danego społeczeństwa do rzeczywistości. Istnienie tej kulturowej kliszy uświadamiamy sobie dopiero przy spotkaniu z członkiem społeczności dla nas nieznanym (np. z odmiennym od naszego systemem społecznym, upodobaniami kulinarnymi, temperamentem). Nie trzeba jednak wybiegać myślami na inne kontynenty. Wystarczy wyjechać z miasta na wieś, by doświadczyć rozbieżności w podejściu do czasu. Jak pisał Ryszard Kapuściński: „(...) jeżeli pojedziemy na wieś, gdzie miało po południu odbyć się zebranie, a na miejscu zebrania nie ma nikogo, bezsensowne jest pytanie: „Kiedy będzie zebranie?”. Bo odpowiedź jest z góry wiadoma: „Wtedy, kiedy zbiorą się ludzie”.<sup>30</sup> W starożytnej Grecji obecne były dwie koncepcje pojęcia czasu. Czas pojmowany jako linia prosta, mająca swój początek i koniec, tak jak ma je ludzkie życie, oraz czas przyjmujący formę koła, rozumianego jako cykliczne „ruchy świata”, powtarzające się zjawiska (np. pory roku, dzień i noc, fazy księżyca). To drugie, zaczerpnięte z natury ujęcie czasu jako koła, długo przeważało i było obecne choćby w idei reinkarnacji, jednak chrześcijaństwo, w którym śmierć jest kresem życia doczesnego przyczyniło się do jego wyparcia. Z nowym podejściem do rzeczywistości pojawiło się rozgraniczenie pomiędzy przeszłością, teraźniejszością, a przyszłością.

Jeśli chodzi o sztukę, uważano że tylko muzyka zawiera pierwiastek czasu. Nawet film był przypisywany do sztuk wizualnych, mimo że podobnie jak muzyka

---

<sup>30</sup> R. Kapuściński, *Heban*, Czytelnik, Warszawa 2000, s.21.

jest medium czasowym i linearnym. Wcześniej uważano czas za niedostępny sztukom plastycznym. Jednak już Kandyński widział, że czas w malarstwie ma wiele wspólnego z czasem muzycznym:

„Element czasu jest na ogół bardziej widoczny w linii niż w punkcie – długość rozciąga się w czasie. Ponadto śledzenie przebiegu linii prostej różni się czasowo od przebiegu linii krzywej, nawet gdy obie linie są jednakowo długie; im bardziej ruchliwa jest linia krzywa tym dłużej rozciąga się w czasie. Możliwości temporalne linii są zatem różne. Miara czasu zawarta w linii poziomej i pionowej jest, nawet przy jednakowych ich długościach, odmiennie zabarwiona wewnątrz. Być może w rzeczywistości chodzi tu nawet o różne długości (...). W kompozycjach linearnych nie wolno nam zatem lekceważyć elementu czasu i w nauce kompozycji trzeba go poddać dokładnym badaniom.”<sup>31</sup>

W innym miejscu pisał również: „Można by nawet twierdzić, że w muzyce największe możliwości wyrazu posiada linia. Rozwija się w niej ona zarówno w wymiarze czasowym, jak i przestrzennym, zupełnie tak samo jak w malarstwie [...]. Stopniowanie dynamiki od pianissimo do fortissimo, może znaleźć swój wyraz w zwiększającej się lub zacierającej ostrości linii albo w stopniu jej jasności. Nacisk ręki na smyczek dokładnie odpowiada naciskowi ręki na ołówek. Szczególnie interesujące i znamienne jest, że będący dziś w użyciu graficzny obraz dźwięków – pismo nutowe – nie jest niczym innym jak różnorodną kombinacją punktów i linii. Wartość czasową dźwięków odczytuje się w nim wyłącznie na podstawie koloru punktów (białego i czarnego) i ilości chorągiewek (linii) u góry nuty. Podobnie wysokość dźwięków mierzy się w liniach, biorąc za podstawę pięć linii poziomych.”<sup>32</sup>

Wraz z rozwojem technologii i sztuki artyści zaczęli odkrywać nowe możliwości tworzenia i swobodnego podejścia do pierwiastka czasu. Dziś muzyka nie musi już oznaczać linearnej kompozycji poddanej regułom. Podobnie jak inne dziedziny sztuki, wyzwoliła się z dawnych zasad i podziałów.

---

<sup>31</sup> W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW, Warszawa 1986, s. 104.

<sup>32</sup> Tamże, s. 106.



## **IV. Motyw linii na przykładzie wybranych prac Paul'-a Klee, Wacława Szpakowskiego, Edwarda Krasińskiego.**

„Geometryczna linia jest niewidoczna. Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu poprzez zniszczenie stanu bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze stanu statyki w dynamikę. Linia jest więc przeciwieństwem największym praelementu malarstwa – punktu.”<sup>33</sup> – pisał Kandyński w rozdziale poświęconym linii.

Siła, która popycha punkt do przodu kształtuje linię. Zatem linia to ruch potencjalnie zawarty w dziele. Poprzez napięcia i kierunki przybiera różną formę oraz w różny sposób oddziałuje na odbiorcę. W związku z tym, że motyw linii jest moim „leitmotivem”, chciałam przyjrzeć się jej nieco głębiej, na przykładzie wybranych prac Paul'-a Klee, Wacława Szpakowskiego i Edwarda Krasińskiego. Linia prosta jest „najwznioślejszą formą możliwości ruchu w nieskończoność”<sup>34</sup>, a jej wyraz jest liryczny. Z kolei linie łamane, łuki przez napięcia są bardziej „gorące”, a przez to postrzegane jako dramatyczne.

Dla malarza Paula Klee (1879 - 1940) linia stanowiła ślad poruszania się punktu, zawierający ruch i mogący wyrazić różne jego odmiany, wprowadzając w obraz bogate treści narracyjne. W *Schöpferische Konfession* z 1920 roku, artysta podaje tego konkretny przykład. Wyruszenie w drogę sugeruje linia ciągła. „Po krótkim czasie stop, oddech (przerwana lub przy kilkakrotnym zatrzymaniu się, przerywana linia). Spojrzenie wstecz, jak już daleko zaszliśmy (ruch wsteczny). Rozważamy w myśli drogę tu i tam (splot linii). Rzeka staje na przeszkodzie, posłużymy się łodzią (ruch falisty). Dalej w górze rzeki byłby most (szereg łuków).

---

<sup>33</sup> W. Kandyński, Punkt i linia a płaszczyzna, tłum. Stanisław Fijałkowski, Warszawa: PIW, 1986, s. 55.

<sup>34</sup> Tamże, s. 56.

Po drugiej stronie spotykamy towarzysza, który ma podobny cel i dąży również w kierunku głębszego poznania. Najpierw panuje radosna zgodność (zbieg linii), stopniowo pojawiają się rozbieżności (samodzielne prowadzenie dwu linii). Pewne podniecenie obustronne (ekspresja, dynamika i psyche linii).”<sup>35</sup>

Zdaniem malarza linie mogą wyrażać ruch, sugerować spotykane osoby, przedmioty oraz stanowić odpowiednik stanów psychicznych. Aby tak się mogło jednak stać, odbiorca powinien przyjąć postawę otwartą i oglądanie obrazu jednym spojrzeniem zastąpić czytaniem go jak tekstu pisanego.

Również dla Wacława Szpakowskiego (1883 – 1973), pioniera abstrakcji geometrycznej, którego wypada wymienić w kontekście linii, całościowe oglądanie prac sprowadzałoby się do poszukiwania tylko doznań estetycznych, a w związku z tym powierzchownego odbioru dzieła i przeoczenia jego wewnętrznych treści. Jego sztandarowy projekt „Linie rytmiczne” powstał na przecięciu sztuki abstrakcyjnej, muzyki i matematyki. Pokazuje on związki i bliskość tych dziedzin, wydawać by się mogło odległych. Minimalistyczne i bardzo czyste kompozycje Szpakowskiego mogą sprawiać wrażenie tworzonych w zupełnym oderwaniu od rzeczywistości, ale gdy przyjrzymy się drodze ich powstawania, od szkiców do rysunków, pogłębionych o zapisy wrażeń i teoretyczną refleksję, dostrzeżemy, że ta droga do uproszczonej abstrakcji była sposobem zgłębiania otaczającej rzeczywistości, przyglądaniu się jej, notowaniu kształtów, które występują w architekturze, naturze, czy w ludzkich twarzach.

Jak zauważyła Elżbieta Łubowicz: „Rysunki Szpakowskiego zbudowane z ciągłej linii, z urwanym początkiem i końcem, miały charakter modułów z możliwością kontynuacji ich przez powielanie w nieskończoność. Były więc ornamentem: tradycyjną formą sztuki użytkowej, znaną ludzkiej cywilizacji od czasów najdawniejszych.”<sup>36</sup>

W innym miejscu Łubowicz ujęła to następująco: „Linearne wzory Wacława Szpakowskiego wykorzystują formę ornamentu, by poprzez nią pokazać tajemniczy porządek ukryty w głębi rzeczywistości, pod powierzchnią pozornego

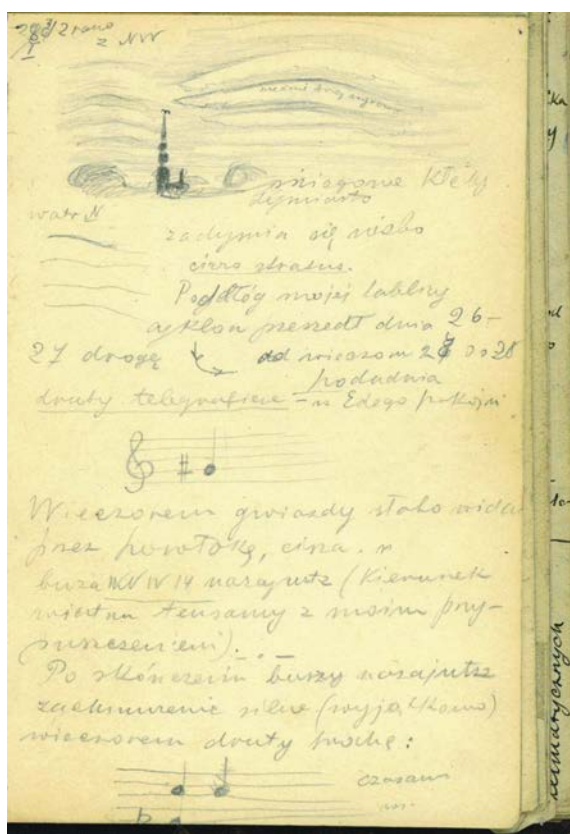
---

<sup>35</sup> P. Klee, Wyznania twórcy, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 297.

<sup>36</sup> E. Łubowicz, „Wacława Szpakowskiego obrazy czasowe”, [w:] Wacław Szpakowski, *Linie rytmiczne*, katalog wystawy, Wydawca Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2016, s.9.

jej chaosu. Z powtarzających się w przyrodzie rytmicznych procesów życiowych, ze zjawisk natury przejawiających się w kształtach i dźwiękach (wiry powietrza w cyklonach, wibracje drutów telefonicznych w różnych warunkach, formy gałęzi jodeł, słojuw drzewnych) oraz z elementów kultury (łączenia drewnianych belek, ozdoby domów i kościołów) wywiódł on linię, która w nieprzewidywalnych zwrotach swojego biegu doprowadza do powstania regularnej, niebywale precyzyjnej i harmonijnie pięknej struktury.”<sup>37</sup>

Artysta konsekwentnie obserwował też zmieniającą się pogodę. Rysunki i szkice zawierają nawet studia prądów atmosferycznych czy obecności dwutlenku węgla w atmosferze. Poza informacjami o burzach i cyklonach, Szpakowski notował również te o dźwiękach. Poniżej zapiski z 28 stycznia, na piętnastej stronie notatnika z lat 1902–1907:



"śniegowe kłęby, dymiasto, zadymia się niebo, cirro stratus. Podłóg mojej tablicy cyklon przeszedł dnia 26 – 27 drogę od wieczoru 27 do 28 południa. (...)Wieczorem gwiazdy słabo widać przez powłokę, cisza. Burza nazajutrz (kierunek wiatru ten samy z moimi przypuszczeniami). Po skończeniu burzy nazajutrz zachmurzenie silne (wyjątkowo) druty trochę(...)."38

Linie rytmiczne mogą być postrzegane jako obraz, jak i odbierane jako dźwięk. Sam artysta traktował swoje linearne rysunki niczym partytury utworów muzycznych, ale chodziło mu tutaj o coś więcej niż niestandardowy zapis melodii czy przełożenie jednego medium na drugie. Dziś takie podejście nie budzi już wątpliwości. Prace Szpakowskiego zostały w ten sposób wykorzystane na wielu wystawach, wymieniając chociażby te najbardziej aktualne, np. *Prototypy 02: Codex Subpartum* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2020 roku <sup>39</sup>, czy monograficzną wystawę „Wacław Szpakowski (1883–1973). Linie rytmiczne” w Muzeum Miejskim Wrocławia w 2016 roku, gdzie były odtworzone przez skrzypaczkę Barbarę Konopkę.

Jako interdyscyplinarny artysta Szpakowski nie stawiał żadnych granic między dziedzinami sztuki i nauki, świetnie bowiem poruszał się w świecie architektury, w którą był zaangażowany, w świecie muzyki, którą się interesował, jak w świecie meteorologii, którą zgłębiał. Bardzo ciekawy jest fakt, że o sztuce Szpakowskiego mówi się często nie w odniesieniu do sztuki abstrakcyjnej, ale do sztuki archaicznej.

Getulio Alviani stwierdził, że „dzieło Szpakowskiego jest całkowicie ponadczasowe – zawieszony i aseptyczny, mogłoby być dziełem Egipcjan, Greków lub Majów. Posiada ducha i esencjonalność starożytnego pisma, którego teksty ukryte były za suchymi i urywanymi liniami.”<sup>40</sup> Zakładając to odniesienie jako słuszne, można by doszukiwać się również próby wypracowania przez artystę pewnego pra-języka za pomocą linii.

---

<sup>38</sup> <https://www.facebook.com/muzeumsztuki/photos/a.158552324204738/3846931622033438/>, [data dostępu: 12.02.2021]

<sup>39</sup> Podczas wystawy *Prototypy 02: Codex Subpartum* przy pomocy tuby mikrofonowej, puzonu i głosu, Barbara, Kinga Majewska, Michał Libera i Konrad Smoleński udźwiękowili pracę Szpakowskiego: Z serii A: A1, 1930 roku.

<sup>40</sup> G. Alviani, *La linea continua*, recenzja z wystawy Wacław Szpakowski (1883-1973). *Nieskończoność linii* w Wilhelm-Hack-Museum w Ludwigshafen, Niemcy, „Flash Art.”, Nr 178, październik 1993.

Jak ujął to Jakub Gawkowski: „Szpakowskiego interesowały niewidoczne rytmy, które spajają świat, przebłyski porządku. Można je dostrzec w zjawiskach przyrody i sposobach organizacji życia. Te zagadnienia badał nieustannie podczas podróży. Ich abstrakcyjny język sugeruje istnienie rzeczywistości, którą trudno przedstawić słowami.”<sup>41</sup>

Tak jak dla abstrakcjonistów z początku XX wieku najważniejszym zagadnieniem malarskim było skomponowanie obrazu z form nieprzedstawiających, zamiast jak było to do tej pory z przedstawiających, tak dla Szpakowskiego istotą było wizualizowanie struktur już istniejących, ale w uproszczony sposób. Jak pisała Elżbieta Łubowicz: „Dlatego abstrakcja do jakiej doszedł więcej ma wspólnego z wizualizacją struktur odkrywanych przez przyrodników niż z rozwiązywaniem zagadnień malarskiej, graficznej czy rysunkowej kompozycji.”<sup>42</sup>

Innym artystą polskim, który badał meta-język linii był Edward Krasieński (1925-2004) – jeden z najważniejszych protagonistów neo-awangardy polskiej lat 60. i 70. XX wieku. Niebieska linia stała się znakiem rozpoznawczym sztuki Krasieńskiego, ale najważniejsza była jego twórcza postawa wobec rzeczywistości. Postawa, która wyrażała się poprzez *"życie w sztuce"*<sup>43</sup>, umiejętność stawiania w subtelny sposób pod znakiem zapytania tradycyjnych form sztuki i jej istoty. Od 1968 roku Krasieński zaczął oznaczać przestrzeń, przyklejając na wysokości 130 cm niebieską taśmę (Scotch blue). Po raz pierwszy miało to miejsce w domu artysty w Zalesiu Górnym, pod Warszawą, gdzie Krasieński okleił w ten sposób kilka pni drzew oraz dwie dziewczynki. (il. 7)

Ten błękitny pasek, którym później Krasieński oznaczał swój „duchowy krąg”, pojawiał się później w różnych miejscach. Mógł zjawić się na ścianach prywatnych mieszkań, pracowni, w kawiarniach, w sklepie mięsny, na meblach, objąć obiekty zawieszane na ścianach.

---

<sup>41</sup> Notes ryski. *Śladem linii Wacława Szpakowskiego*, folder wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, s.1.

<sup>42</sup> E. Łubowicz, *Wacława Szpakowskiego obrazy czasowe*, [w:] Wacław Szpakowski, *Linie rytmiczne*, katalog wystawy, Wydawca Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2016, s.9

<sup>43</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski> [data dostępu. 12.02.2021 r.]

Ewa Gorządek pisała: „Niebieski pasek *ujawnia* ścianę - nie buduje jej i nie tworzy, ale ujawnia, demaskuje realność *niedostrzeganego* muru.”<sup>44</sup> Sam artysta nie widział w tym działaniu filozofii, a bardziej żart dadaistyczny. „Pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma” – mówił.<sup>45</sup>

Jak widać na przytoczonych wyżej przykładach linia w sztuce wizualnej może wprowadzić w obraz bogate treści narracyjne (Klee), służyć zwizualizowaniu struktur już istniejących (Szpakowski), wyznaczać „duchowy krąg” ludzi i przedmiotów lub być po prostu tylko „niebieską taśmą, blue scotchem” (Kraśński).

---

<sup>44</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski> [data dostępu, 12.02.2021 r.]

<sup>45</sup> <https://pl.naszwybir.pl/edward-krasinski-niebieska-linia-lucka-warszawy/> [data dostępu: 12.02.2021 r.]

## V. Analiza i opis prac „obrazy audytywne”.

### "Obrazy audytywne" spis prac

#### obrazy:

*bez tytułu*, (dziewięć szkiców), 2019, akryl na papierze, każdy 30 x 42 cm,

#### *Zapis 01*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Zapis 02*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Zapis 03*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Zapis 04*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Zapis 05*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Zapis 06*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Zapis 07*

2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm

#### *Płyta 01*

2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30 cm

#### *Płyta 02*

2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30 cm

#### *Płyta 03*

2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30 cm

#### *Płyta 04*

2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30 cm

## *Płyta 05*

2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30 cm

### **video:**

*partytura 01, (pętla), 2020*

*a(...)a(...)a(...), (2'52'')*, 2020

*na spacerze z linią, (4'08'')*, 2020

*partytura 02, (4'34'')*, 2020

Założenia koncepcji mojej pracy doktorskiej rozwijały się w ramach długotrwałego procesu, pełnego poszukiwań, prób i błędów, ślepych zaułków i inspirujących tropów. Napotkałam wiele realizacji zajmujących się podobnymi problemami. Mój pomysł na instalację dźwiękową traktującą płótno jak membranę w głośnikach kolumn, wibrującą pod wpływem mojego głosu, okazał się zbyt analogiczny do instalacji Katarzyny Krakowiak „Powstanie i upadek powietrza” (2013) w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, gdzie płótna na ścianach drgały pod wpływem odpowiednio wysokich częstotliwości dźwiękowych. Spacerując po pawilonach ostatniej edycji Documenta w Kassel w Niemczech w 2017 roku odkryłam również, bliskie moim poszukiwaniom, prace Alvina Luciera, w których na blejtramy naciągnięty jest papier przypominający kalkę, poruszający się pod wpływem mikromechanizmów zamocowanych pod blejtrami, wydający pod wpływem tego ruchu delikatne dźwięki.

Poszukiwania doprowadziły mnie również do eksperymentu, o którym warto wspomnieć chociażby z racji nakładów finansowych jakie na niego przeznaczyłam, kupując dwadzieścia niskotonowych głośników i angażując elektronika, by połączyć je wszystkie w jeden „organizm”. Cymatyka<sup>46</sup> pochłonęła mnie na parę miesięcy. W pewnym momencie zrozumiałam jednak, że „doszłam do ściany”. Farba owszem „skakała”, ale nie tak jak sobie wyobrażałam i nie pod wpływem mojego głosu, a tylko pod wpływem operowania bardzo niskimi częstotliwościami. Efekty

---

<sup>46</sup> Cymatyka - nauka o kształcie fal akustycznych. Wzory uzyskuje się zazwyczaj poprzez wprawienie w rezonans płynów, koloidów lub ciał stałych. Kształty wzorów uzależnione są od częstotliwości dźwięku. [Wikipedia; data dostępu: 09.08.2020r.]



były ograniczone, wydawały mi się pozbawione wyrazu. Chyba za bardzo uwierzyłam, że przy pomocy elektroniki szybko uda mi się osiągnąć spektakularny efekt. Być może w przyszłości wykorzystam pozostałą instalację elektryczną do innej pracy.

Oprócz przygody z cymatyką, przeszłam również przez fazę eksperymentów z telefonem komórkowym, fazę performansów realizowanych do kamery i fazę rysunków konstrukcyjnych urządzeń, które miałyby posłużyć mi w tych działaniach. Czułam jednak, że potrzebuję oprzeć się na spójnej koncepcji, żeby nie „utonąć” w morzu możliwości.

Zdecydowałam się rozpocząć cały proces od nowa, skupiając się na wyborze tego, co stanowiłoby tzw. korzeń, wokół którego mogłabym śmiało tworzyć. Cieszę się, że podjęłam taką decyzję, jeśli chodzi o postawienie sobie granic, bo inaczej mogłabym łatwo pogubić się w możliwościach, jakie daje sztuka i nowoczesne narzędzia.

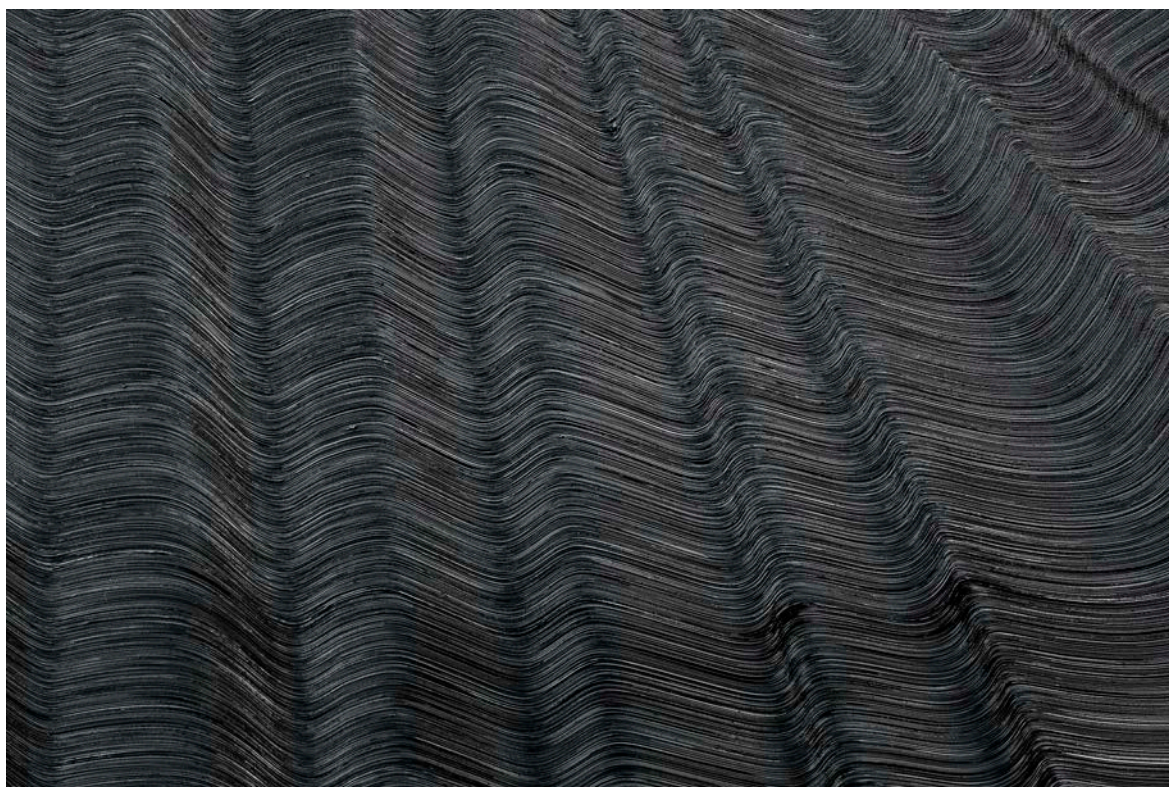
W domu słuchamy z mężem muzyki albo z płyt CD, albo z płyt winylowych, czasem z kaset. To fascynujące, że dzięki tym nośnikom jej odtwarzanie stało się ogólnodostępne. Najbardziej ze wszystkich nośników oczarowała mnie płyta winylowa. Ta czarna, okrągła płyta, o średnicy do 30 cm, z zapisanym spiralnie w postaci rowka analogowym nagraniem dźwiękowym, pod mikroskopem wygląda wprost zjawiskowo. Ten graficzny ślad utrwalenia dźwięku w postaci linii czy też rowków, stał się podstawą moich artystycznych eksperymentów. Znalezione w sieci zdjęcia, przybliżające wygląd czarnej płyty nawet do 1000 razy, okazały się niezwykle inspirujące do stworzenia cyklu prac. Potrzebowałam tylko odpowiednich narzędzi, by móc je zinterpretować. (il. 8-10)

Po raz pierwszy również w tak koncepcyjny sposób podeszłam do malarstwa. Być może miała na to wpływ moja praktyka performerska (którą wykonuję od 2013 roku), która nauczyła mnie na przykład tego, by przewidywać swoje działanie, chociażby poprzez wypróbowanie wcześniej rekwizytów, jakich planuję użyć podczas akcji, sprawdzenie ich wytrzymałości, żeby się upewnić czy nie zepsują się za szybko, etc.

W efekcie powstały dwie kolekcje prac malarskich, seria prac na papierze, 4 prace video, oraz obrazy – obiekty.

## Kolekcja pierwsza

Z pierwszej kolekcji, która powstała latem 2018 roku - zrezygnowałam, ponieważ okazało się, że przy użyciu pędzla szerokości 1,5 m powstały obrazy formalnie przypominające te jakie maluje James Austin Murray. W moich pracach formatu 120 x 150 cm było za dużo analogii z obrazami Amerykanina, którego twórczość przedstawił mi promotor, prof. Piotr Stachlewski. Bardzo żałuję, bo lubiłam te abstrakcje budowane spotykającymi się płaszczyznami, czasem przecinającymi się ostro, czasem rozplywającymi się w sobie nawzajem, pęczniejącymi od gestu malarskiego i skumulowanej w nim energii.



Jeden z obrazów z odrzuconej kolekcji, olej na desce, 1,20 x 150 cm, fot. Jerzy Grzegorski (zdjęcia ilustrujące tekst wykonane zostały na dworze, w świetle dziennym).

Zdaje się, że przy pomocy czarnej, olejnej, grubo kładzionej farby i długiego pędzla można uzyskać ograniczoną ilość efektów.

## **Kolekcja druga**

Po paru miesiącach powstał więc kolejny cykl: siedmiu obrazów formatu 86 x 110 cm, malowanych czarnym akrylem na zagruntowanym płótnie. Ta kolekcja prac poprzedzona została serią szkiców 30 x 42 cm, z których dziewięć również dołączyłam do zestawu doktorskiego.

Prace są mniejszych rozmiarów, w porównaniu z pierwszym cyklem, zmieniałam też technikę na malarstwo akrylem, gdyż podczas ich powstawania byłam już w ciąży, a malowanie innymi farbami niż wodnymi w tym stanie jest po prostu szkodliwe.

Wiele pomysłów nie było możliwych do zrealizowania ze względu na ograniczenia spowodowane moim stanem i rozmiarem leżących na podłodze płócien. Dodatkowym utrudnieniem były duże ilości wody, którą momentami wręcz lałam na płótna, co spowodowało, że właściwie ślizgałam się po podłodze.

Finalny wygląd prac jest efektem wielokrotnych prób na szkicach na kredowym papierze. Na zagruntowanych na biało płótnach malowałam przy pomocy szerokiego na 30 cm i płaskiego pędzla, a także szczotki do podłogi z twardym, sztucznym włosiem. Korzystałam też z pędzla, który posłużył mi przy pierwszej serii prac, z wyschniętą już na nim farbą olejną.

W pracach tych pojawia się iluzja przestrzeni, którą oprócz kierunków wyznaczanych przez linie, buduje fizyczność czarnej farby oraz jej cecha przyciągania światła. Sprawia to, że obrazy wyglądają jakby były malowane przy użyciu nie jednego koloru, a wielu, lawirując od bieli do czerni, pomiędzy różnymi odcieniami szarości. Wszystko zależy od kąta padania światła oraz ilości nałożonej farby. Na jednej pracy farba jest grubo kładziona, w innej posługiwałam się techniką „mokre w mokre”. Drapałam szczotką, zaznaczałam ślad pędzlem na mokrym od wody podobraziu, w innych czekałam, aż podkład całkowicie przeschnie lub przeschnie tylko trochę. Czasem, gdy finalny efekt mnie nie zadowalał, zmuszona byłam zmyć całość.

Farba akrylowa schnie w suchym pomieszczeniu szybko, co dodatkowo determinowało decyzje i tempo działania. Trochę jak w performansie – i w tym akcie twórczym liczyło się „tu i teraz” oraz konsekwencje podjętej decyzji.

W jaki sposób przedstawione prace odnoszą się do audytywności postawionej w temacie pracy? Zupełnie nie chodziło mi o to, by obrazy dosłownie „śpiewały”. Tak naprawdę obrazem audytywnym mogłabym nazwać każdą pracę video, której towarzyszy dźwięk.

Dziś na każdym kroku jesteśmy „bombardowani” obrazami, dźwiękiem, masą danych na ekranach telewizora, monitora, wyświetlaczach telefonu, w domu, pracy, w przestrzeni publicznej. W tym natłoku „wszystkości wszystkiego”, postanowiłam przeprowadzić radykalną redukcję. Postanowiłam pozbawić się tzw. protez, którymi mogłabym może nie tyle co w łatwy, ale w oczywisty sposób opowiedzieć o audiowizualności i zredukowałam poszukiwania do obrębu absolutnego minimum – linii. Linia wydaje się najlepiej oddawać najważniejszą cechę dźwięku, czyli trwanie w czasie, ciągłość.

Czy wobec tych praktyk dźwięk stał się sztuką wizualną?

Nie chodzi mi tu o typową sytuację dźwiękową dla *sound artu*, gdzie dźwięk wydobywa się bezpośrednio z głośników, ale o uchwycenie meta-języka linii, jako graficznego zapisu dźwięku. Właśnie o takiej możliwości przełożenia każdej ze sztuk na każdą inną pisał Kandyński:

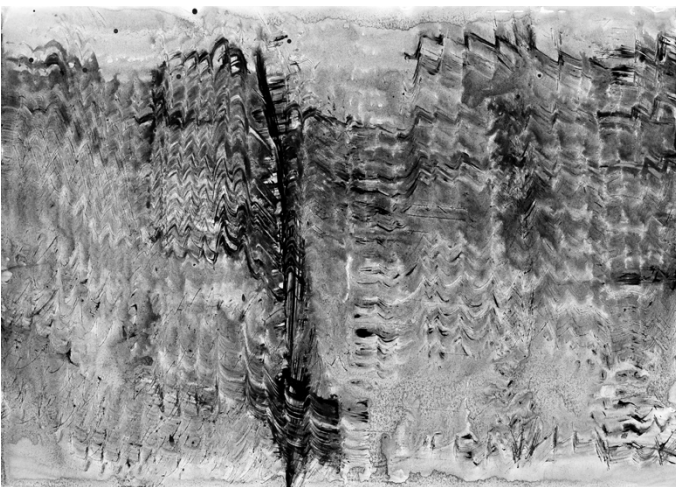
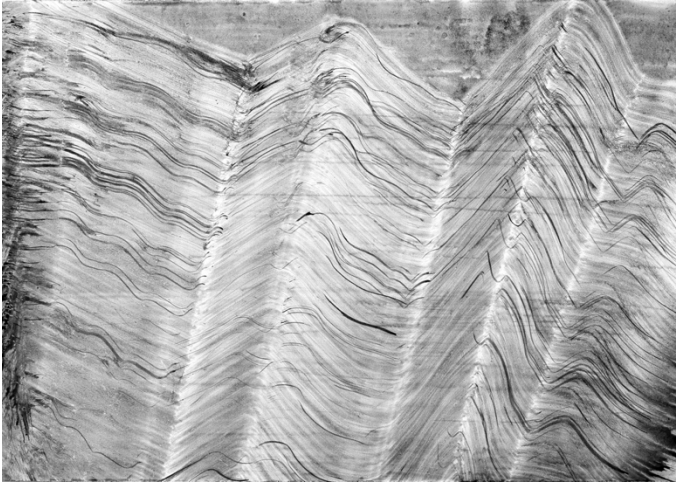
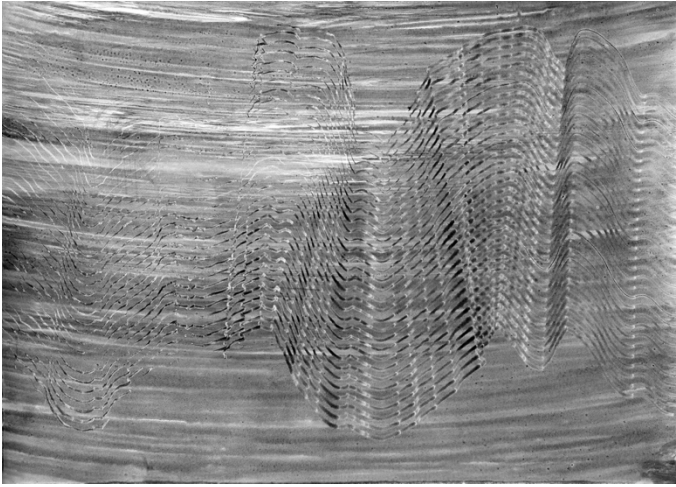
„W zasadzie nie należy wątpić, że każde zjawisko każdego świata dopuszcza możliwość takiej transpozycji ukazującej jego istotną treść niezależnie od ich miejsca w hierarchii wartości – czy byłaby to burza, czy J. S. Bach, obawa czy wydarzenie kosmiczne, Rafael czy ból zębów, „szlachetne” czy „nieszlachetne” przeżycie.”<sup>47</sup>

---

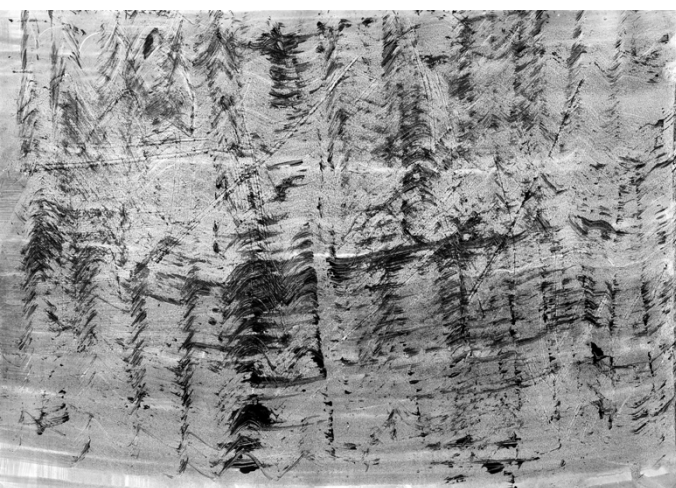
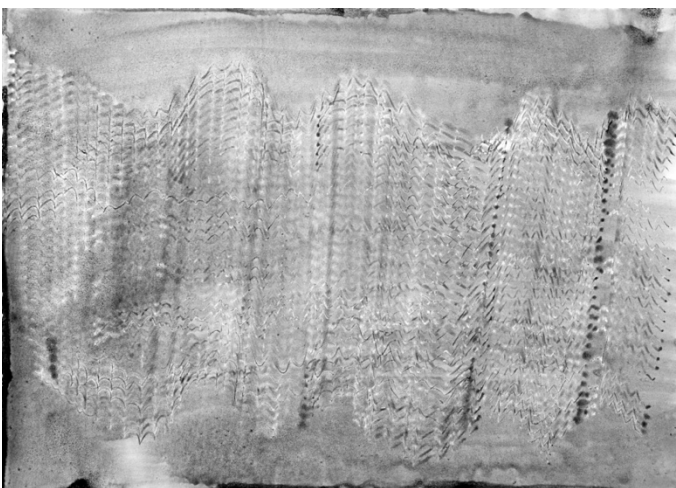
<sup>47</sup> W. Kandyński, *Punkt, linia, płaszczyzna*, 1986, s. 106, przypis 25.



## Szkice

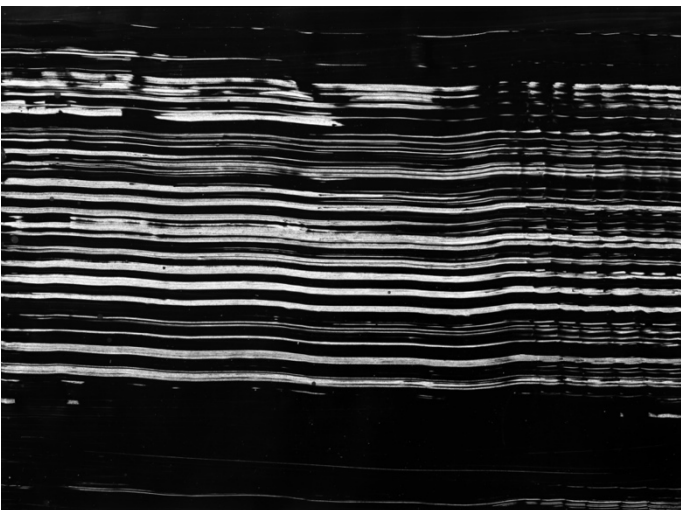
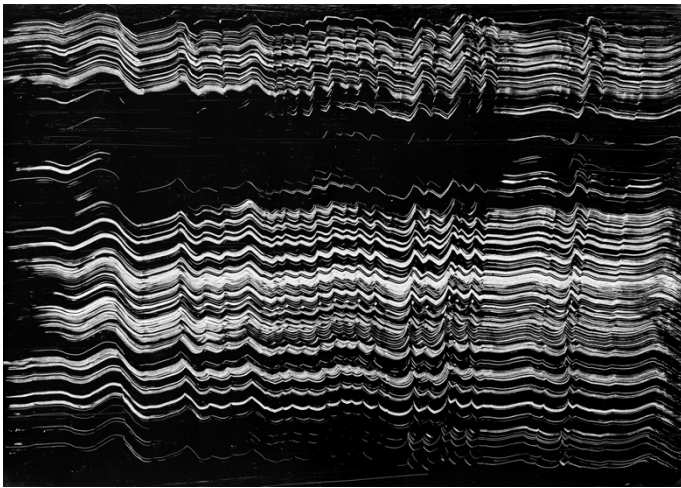
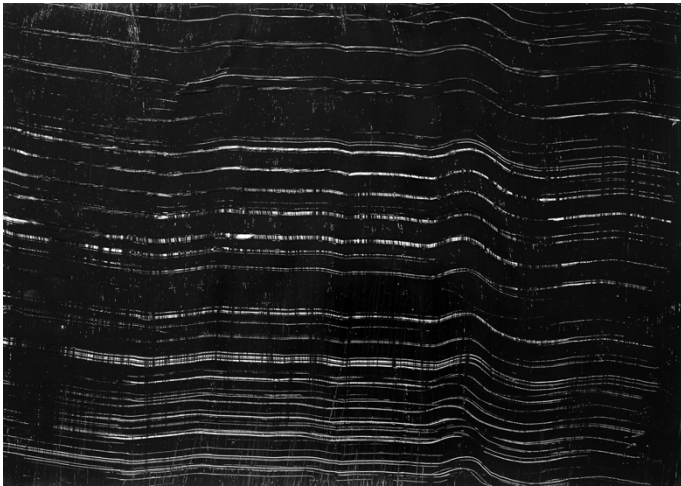


szkice  
30 x 42 cm  
akryl na papierze kredowym

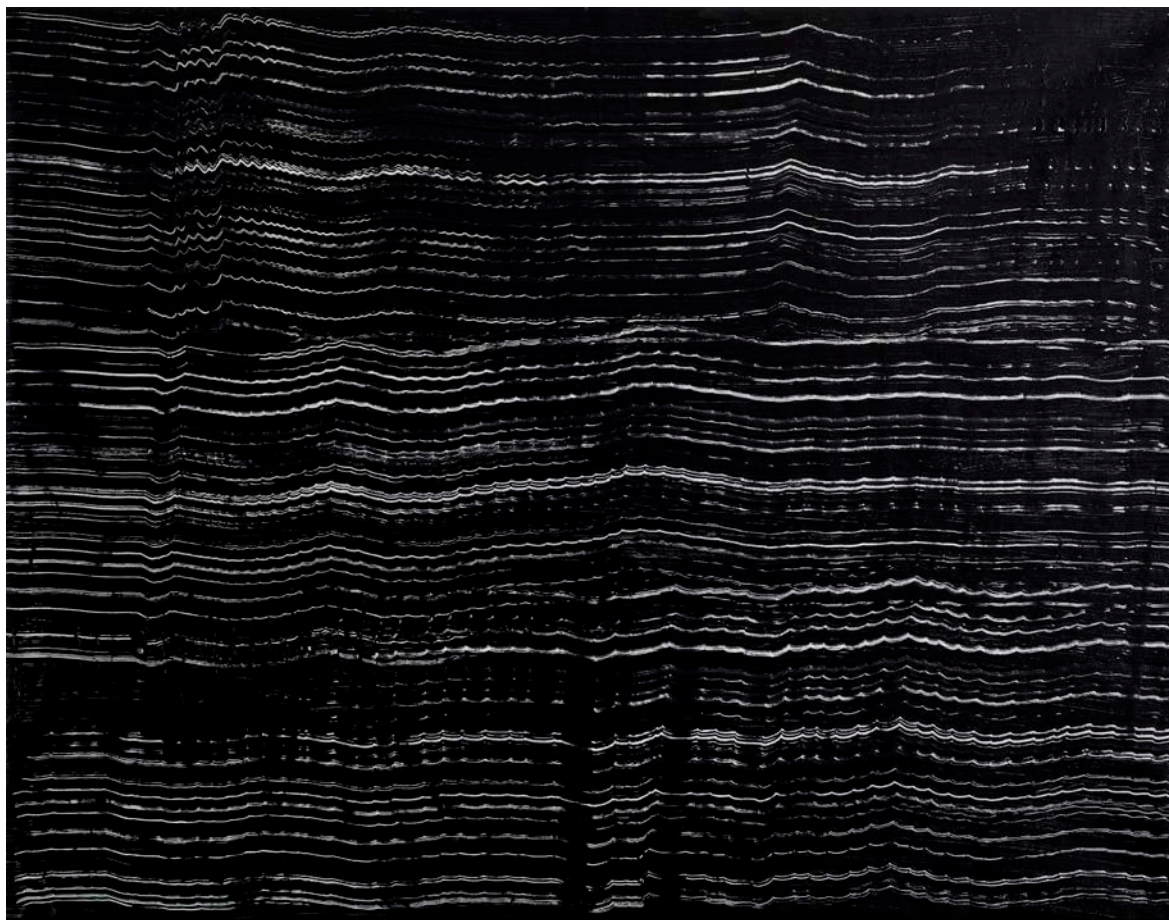


szkice  
30 x 42 cm  
akryl na papierze kredowym



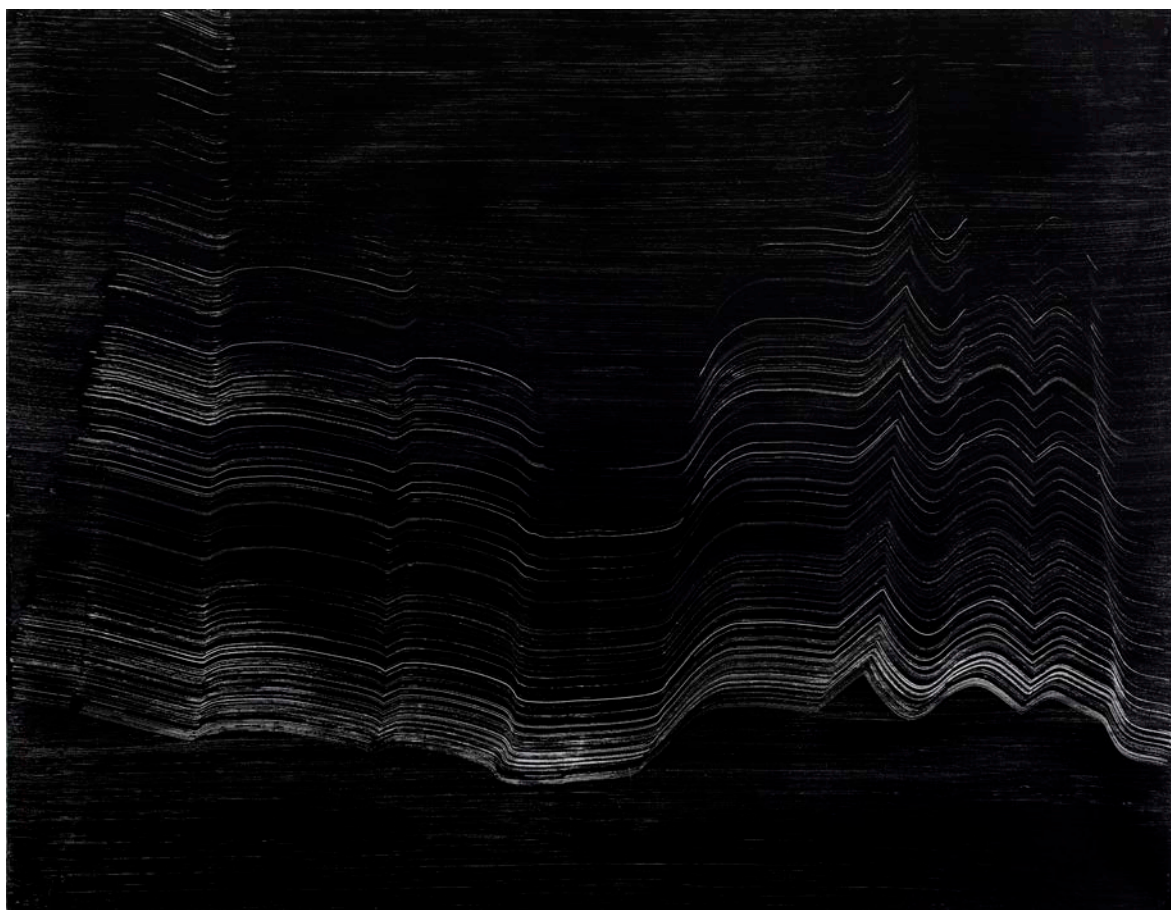


*szkice*  
30 x 42 cm  
akryl na papierze kredowym

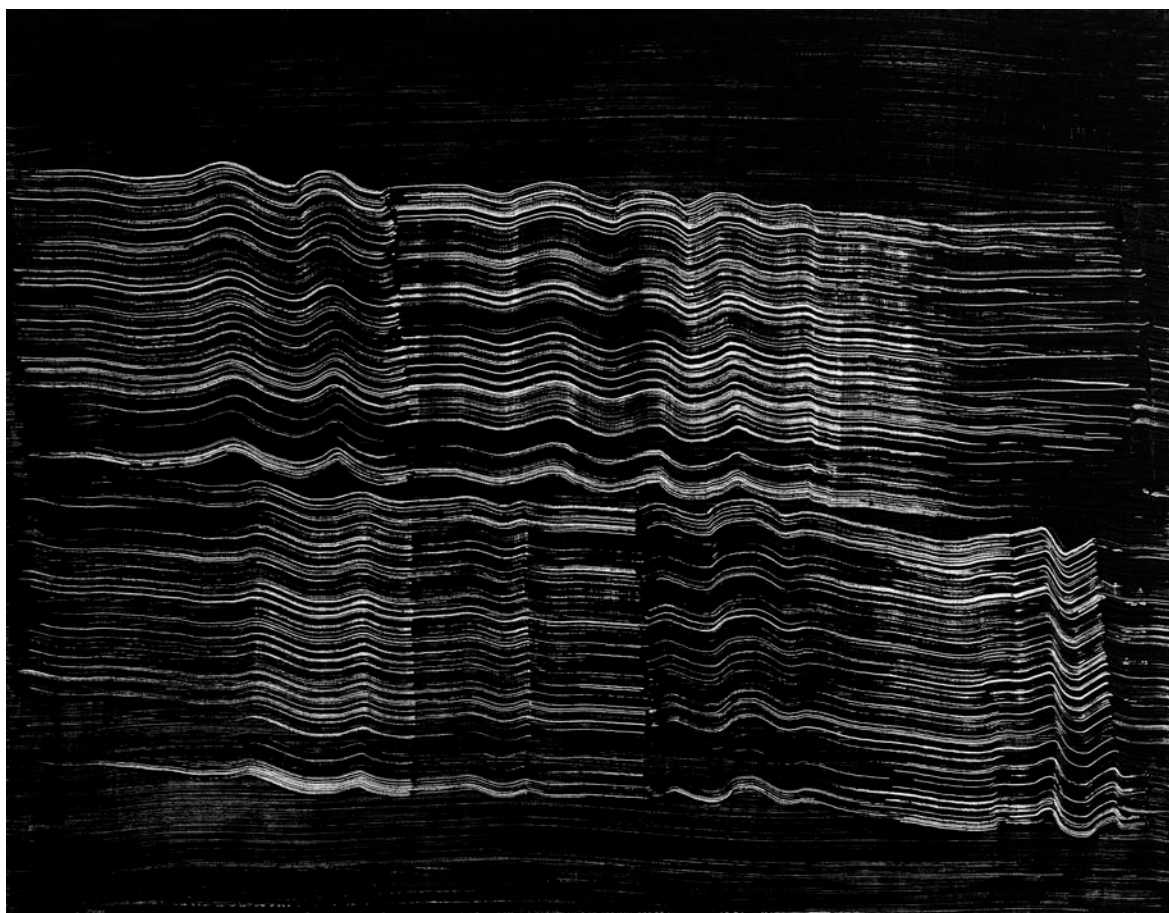


*Zapis 01*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
fot. Jerzy Grzegorski

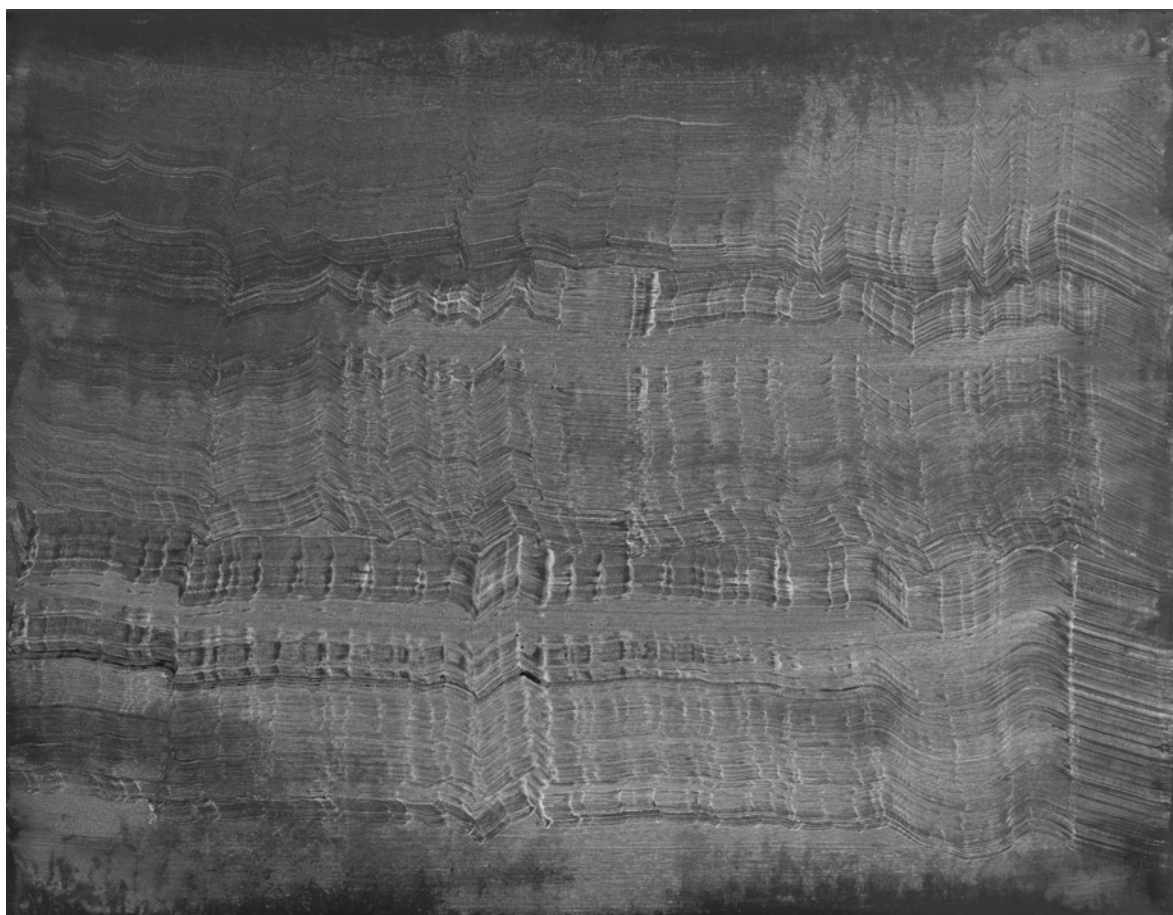




*Zapis 02*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
fot. Jerzy Grzegorski

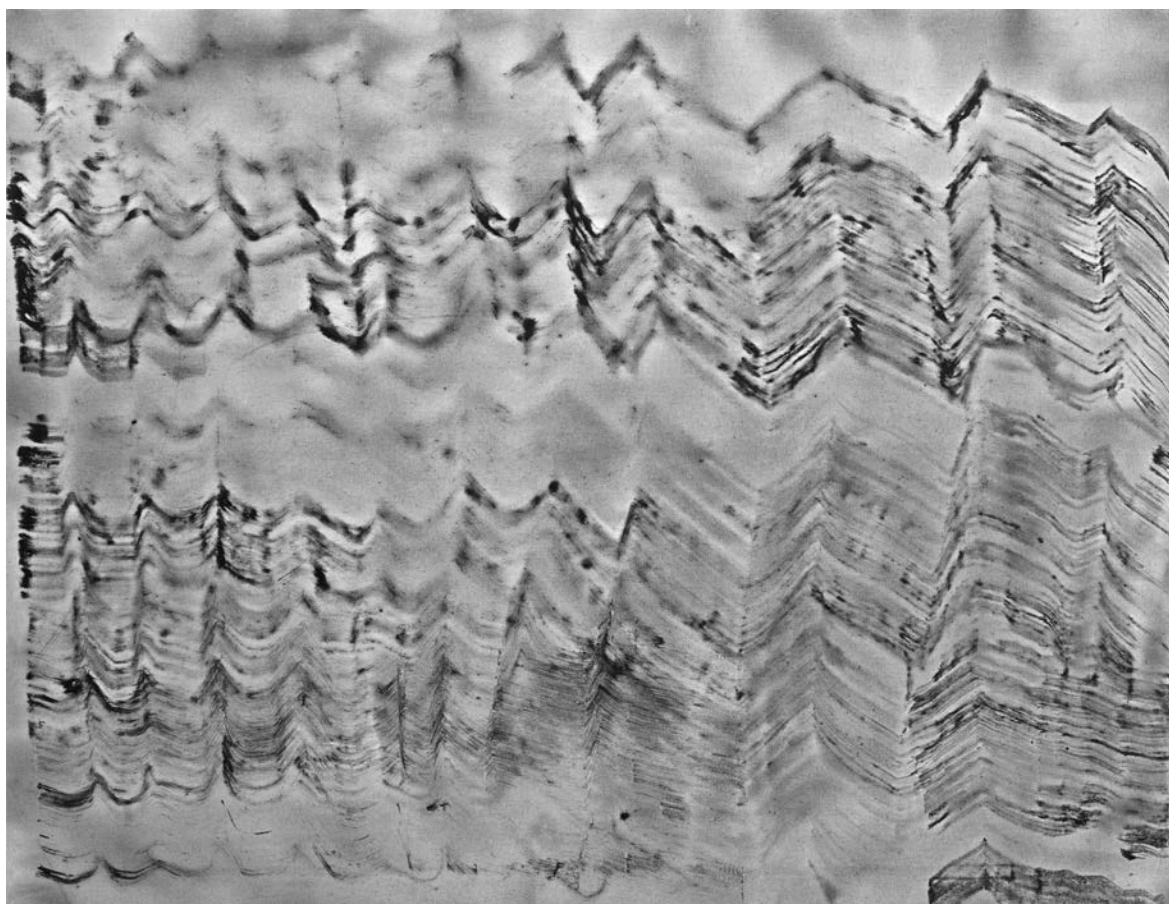


*Zapis 03*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
fot. Jerzy Grzegorski



*Zapis 04*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
fot. Jerzy Grzegorski





*Zapis 05*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
Fot. Jerzy Grzegorski



*Zapis 06*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
Fot. Jerzy Grzegorski



*Zapis 07*  
2019, akryl, płótno, 86 x 110 cm  
fot. Jerzy Grzegorski

## Obrazy – obiekty

Kolejna praca z zestawu prac doktorskich to seria namalowanych pięciu płyt winylowych na przyklejonych zagruntowanym płótnem płytach o średnicy 30 cm.



*Płyta 01*  
2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30cm  
fot. Jerzy Grzegorski





*Płyta 02*  
2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30cm  
fot. Jerzy Grzegorski

Tak spreparowaną płytę postanowiłam odsłuchać na gramofonie. Chciałam sprawdzić jak będzie brzmiał obraz, a nawet gest pędzla, który ten obraz tworzy. Tak! To jest możliwe!

Jeśli gest pędzla zostawi odpowiednio głębokie szczeliny, będzie dobrze imitował rowki na płycie winylowej, na której „wryta” jest muzyka. Okazało się, że płyty-obrazy, które malowałam „płasko”, z mniejszą ilością farby, są bardziej dźwięczne, a te z większą ilością farby – mniej i nie zawsze jest to tylko dźwięk typu szurgot. Usłyszeć można glitch’e, trzaski, pojawiają się nawet dźwięki, które można zinterpretować jako głos ludzki. Odbiór jest oczywiście mocno subiektywny. Całość poprzez ciągły ruch talerza gramofonu generuje unikatową pętlę (loop) złożoną z repetycji wyżej wymienionych efektów.





*Płyta 03*  
2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30cm  
fot. Jerzy Grzegorski



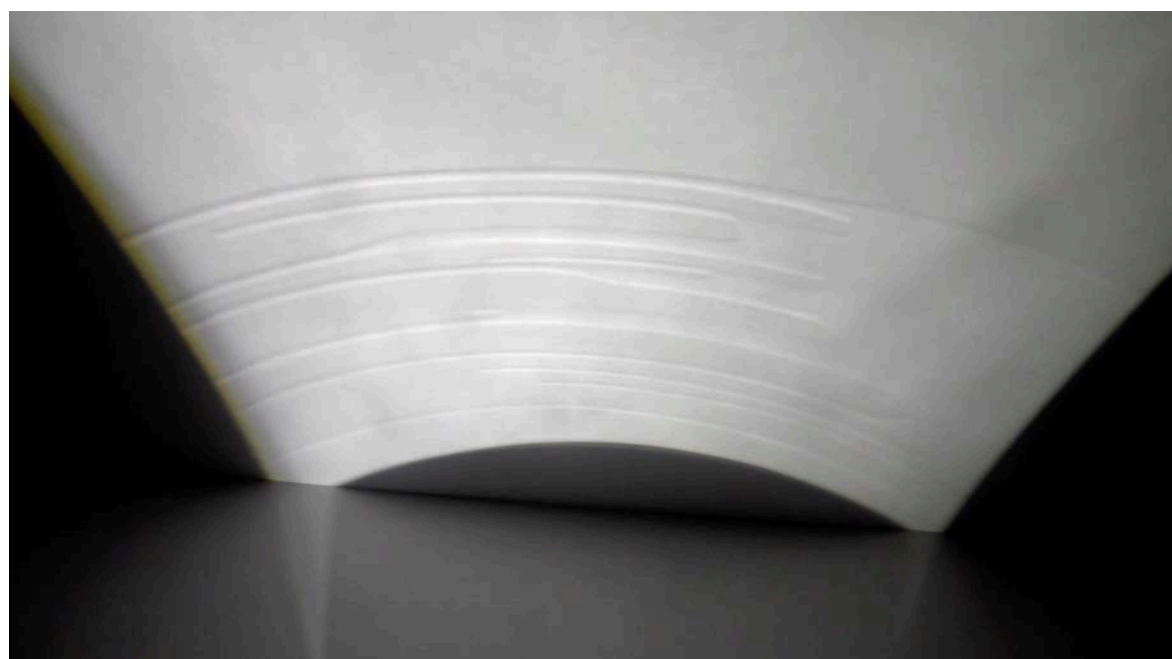
*Płyta 04*  
2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30cm  
fot. Jerzy Grzegorski



*Płyta 05*  
2019, olej, płótno naklejone na HDF, Ø 30cm  
fot. Jerzy Grzegorski

## Filmy video

Motyw linii, tym razem białych na białym tle, pojawia się w instalacji pt.: *partytura 01* (2020). Obrazowi video rzucanemu z rzutnika na lustro sferyczne towarzyszy ścieżka dźwiękowa. Film, to rejestracja ściekających bardzo powoli stróżek białej farby. Wyświetlony przez rzutnik na lustrze sferycznym obraz odbija się w znacznym powiększeniu na suficie. Linie stróżek farby, dzięki temu zabiegowi, z prostych zamieniają się w łuki, intencyjnie tworząc fragment płyty winylowej, tym razem w kolorze białym. Projekcji towarzyszy mój głos. Video stało się w tym przypadku również partyturą. Wyśpiewane przeze mnie intuicyjnie dźwięki są moimi wyobrażeniami tego, w jaki sposób mogłaby brzmieć pojawiająca się w czasie forma. Nałożone na siebie tworzą minimalistyczny utwór.



Kadry z filmu *partytura 01*

Dynamika i ruch pojawiają się w pracy video *a(...)a(...)a(...)* (2'52"), 2020.



Kadr z filmu *a(...)a(...)a(...)*

Na potrzeby tego nagrania musiałam najpierw przygotować odpowiednio pomieszczenie, w którym odbyła się rejestracja. Chodziło mi o wytworzenie iluzji przestrzeni czarnymi liniami na białej ścianie. Odeszłam tutaj od linearności kolistej jaką narzuca płyta winylowa. Linie łączyły się, spotykały, ostro zaginały pod różnymi kątami, wyznaczając kolejne kierunki powiększającej się przez ten zabieg przestrzeni o nowe wymiary. Sama również przeobraziłam się w pokrytą liniami płaszczyznę, jakbym chciała stać się tym obrazem i dźwiękiem. Pomimo, że przygotowałam malując i zaklejając czarno-białymi pasami prawie dwie całe stykające się ściany, w finalnym nagraniu wykorzystałam zaledwie ich fragment.

Dodatkowo pocięłam w paski ścieżkę dźwiękową filmu. Wycinając z pliku WAVE co 0,25 sekundy fragment ścieżki *a(...)a(...)a(...)*, zastąpiłam jej wycięty fragment ciszą. Chciałam, by motyw linii zawarty był również w dźwięku. W ten sposób zamiast jednolitego „aaaaaa” słychać przerywane „a-a-a-a”. Powstał rytm prymitywny. Studiując relację między dźwiękiem, formą plastyczną, a słowem, zamierzałam dodatkowo tym zabiegiem, umownie nazwaną przeze mnie „ideę pasków”, przenieść na rysunek pliku WAVE, który sam w sobie wygląda bardzo graficznie.



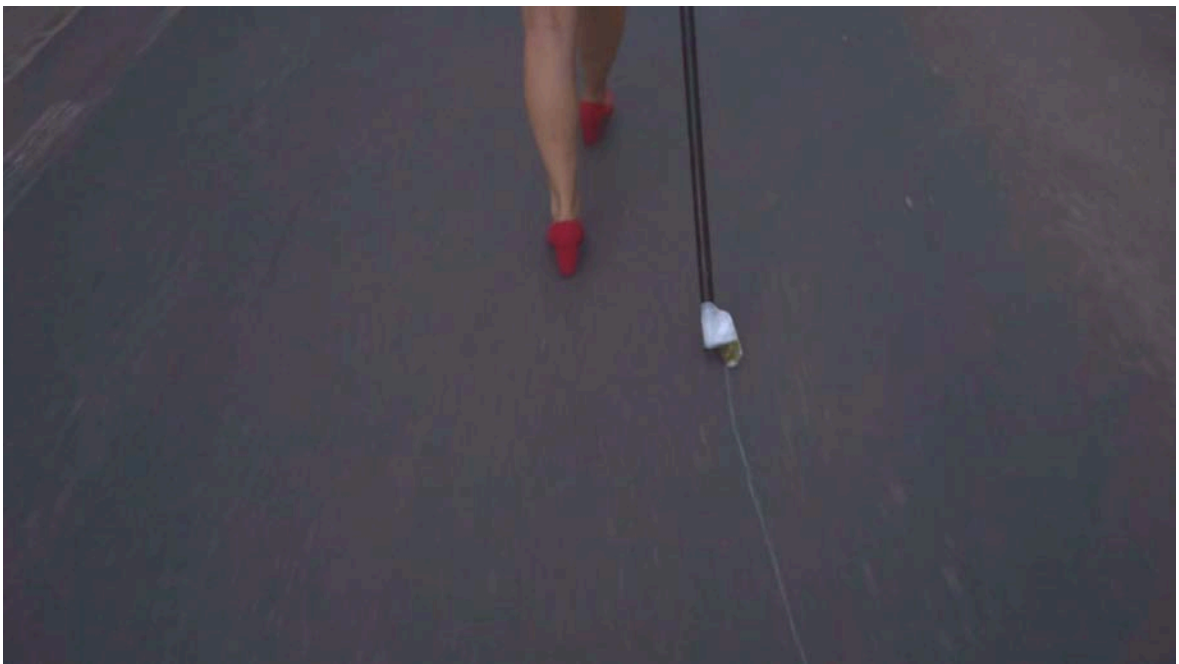
Fragment zapisu fali dźwiękowej z filmu ( z wyciętymi co 0,25 sekund kawałkami).

Oglądając jakikolwiek film pozbawiony dźwięku odnosi się wrażenie, że ogląda się go zdecydowanie dłużej. Dochodzi bowiem do przeciążenia jednego ze zmysłów, co jest uciążliwe, a nieprzyjemne chwile zdają się nie mieć końca. Jeśli muzyka nadaje rytmu i tempa to w zależności od ścieżki dźwiękowej ten sam film „ogląda się” w „mgnieniu oka” lub ciągnie w nieskończoność.

Jest to jedyny utwór w zestawie prac doktorskich, w którym użyłam tak wielu środków wyrazu: obraz na ścianie, obraz na ciele, pocięty głos.

W pracy video *Na spacerze z linią* (4':08”), 2020 rysuję kredą linię na chodniku. Kreda przymocowana jest do czarnego kija, a ja przeprowadzam z nią spacer w czerwonych butach na obcasach. Obiektyw kamery rejestruje tylko moje buty oraz pojawiającą się białą linię na płytach chodnika i ulicy. Obraz filmowy uzupełniają napisy informujące o tym, co dzieje się wokół, ale czego nie widzimy, ani nie słyszemy, ponieważ pracy tej nie towarzyszy żadna ścieżka audio w znaczeniu tradycyjnym. Wszystkie dźwiękowe sytuacje możemy sobie tylko wyobrazić, do czego nakłaniają napisy, budzące nasze skojarzenia brzmieniowe. Przypomina to trochę audiodeskrypcję.





Kadry z filmu *Na spacerze z linią*

David Toop (ur. 1949r.) muzyk, pisarz i profesor London College of Communication w swoich pracach teoretycznych, zwłaszcza w książce „Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener”, przekonuje, że patrzenie jest swoistym rodzajem subiektywnego słyszenia. Dźwięk jako zjawisko czasowe jest w stanie dodać wielowymiarowości nawet obrazom dwuwymiarowym.

Przykładowo, patrząc na „Mleczarkę” Jana Vermeera i obserwując jej zastygły na obrazie ruch przelewania mleka z glinianego dzbanka do miski, usłyszymy sam dźwięk przelewania. Być może w pomieszczeniu są inni ludzie, a może dzieci, którym to mleko zaraz zostanie podane. Czy słyszymy ich śmiech lub płacz? Idąc dalej tym tropem „słyszenia” możemy wyobrazić sobie gwar, który dzieje się za oknem, być może będą to krzyki sprzedających z pobliskiego rynku. A może usłyszymy właśnie tylko odgłos przelewania mleka, odbijający się od ścian pomieszczenia? Obraz ten, tak jak i każdy inny, jest więc tylko z pozoru bezgłośny. W swojej pracy „Na spacerze z linią” chciałam zwrócić uwagę na ten aspekt słyszenia poruszający naszą audytywną wyobraźnię podczas patrzenia. Czy dźwięk, który nie jest falą akustyczną, jest mniej realny?

Ludwig van Beethoven<sup>48</sup> (1770-1827) był głuchy podczas tworzenia IX Symfonii, swojego najwybitniejszego dzieła. Nie możemy jednak powiedzieć, że znał jej brzmienie gorzej od słuchaczy.

Jak pisał Walter Jackson Ong: „Wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza [...]. W danym momencie widzenie dociera do istoty ludzkiej z jednego kierunku; by spojrzeć na pokój lub na krajobraz, muszę przenieść oczy z jednego na drugi. Tymczasem, kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swego słyszalnego świata, który mnie spowija [...].”<sup>49</sup>

Na potrzeby kolejnej pracy video *partytura 02 (4' 34")*, 2020 wcieliłam się w kompozytora, zapraszając troje muzyków. Chciałam, by przesłaną im moją pracę video potraktowali jak partyturę i nagrali muzykę, „czytając” ją. Poprosiłam

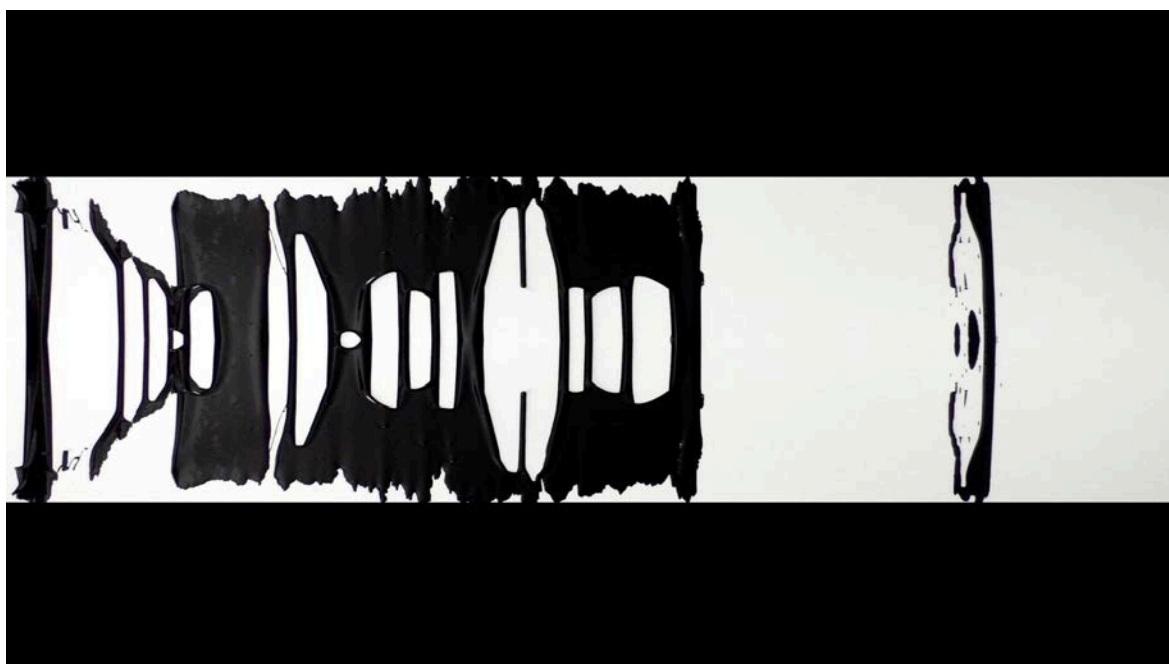
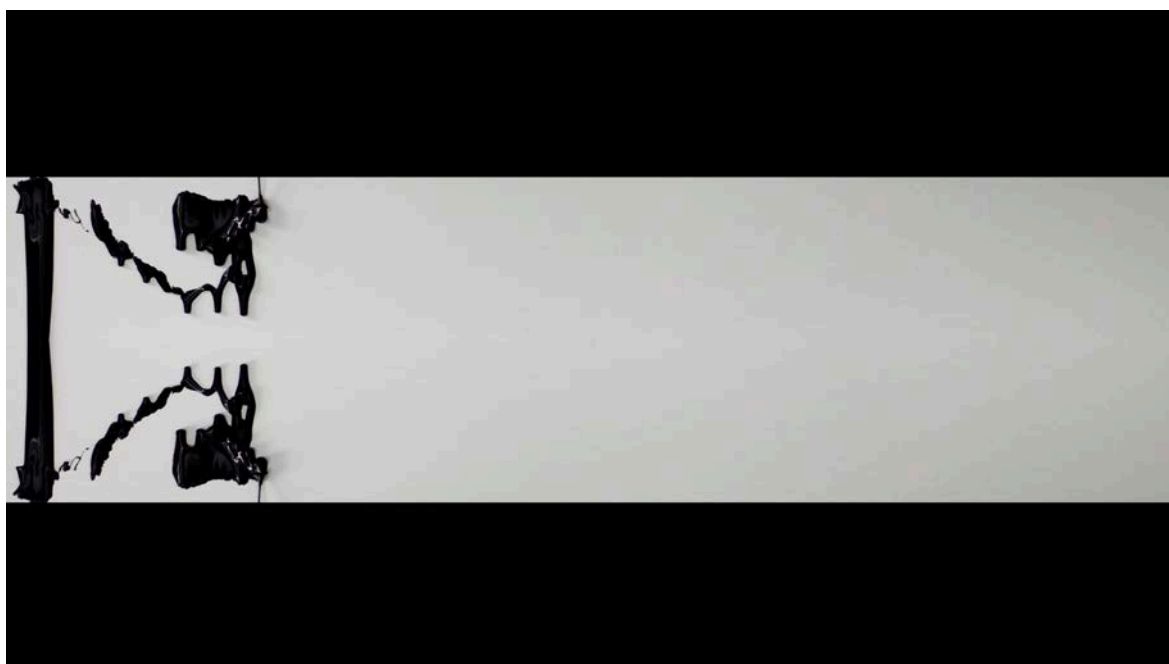
---

<sup>48</sup> Beethoven, jeden z największych twórców muzycznych wszech czasów, zaczął tracić słuch jako dwudziestoparolatek.

<sup>49</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.



ich o dwa nagrania: jedno miało powstać podczas pierwszego odtworzenia filmu, by nie utracić spontaniczności, a drugie po uprzedniej krótkiej analizie wzrokowej. Zakładałam wstępnie, że połączę wszystkie ścieżki dźwiękowe w jedną, decydując się tylko na wybór pomiędzy pierwszym nagraniem, a drugim, modelując delikatnie głośnością poszczególnych ścieżek. Wybrałam drugie nagranie. Powstały film video stał się swego rodzaju partyturą. Obraz został przycięty z góry i z dołu, tak by jak najbardziej przypominał pod względem formatu pięciolinie. Wraz z upływem czasu pojawia się czarna, ściekająca farba, która dodatkowo odbita jest lustrzanie. Za warstwę instrumentów elektronicznych odpowiada Marcin Zabrocki, za akordeon – Ryszard Lubieniecki, a Julianna Kamila-Siedler za instrumenty perkusyjne.



Kadry z filmu „partytura 02”

Taka współpraca z muzykami ma długą tradycję. Świetnie zaplecze kooperacji muzyczno-wizualnych można było zobaczyć np. na wystawie *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957-1984* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2012), badającej relacje pomiędzy sztuką i muzyką w Europie Wschodniej od drugiej połowy lat 50. XX wieku. Można powiedzieć, że był to „złoty czas” eksperymentów, kiedy artyści i muzycy współpracowali ze sobą przy intermedialnych happeningach, a sztuki wizualne przenikały się z muzycznymi, wypełniając przestrzenie galeryjne oficjalnego obiegu odważnymi, nowatorskimi realizacjami. Od lat sześćdziesiątych, na skutek wydarzeń politycznych w Europie, progresywny ruch sztuki zszedł do tzw. podziemia - wystawy i koncerty odbywały się w prywatnych mieszkaniach, w klubach studenckich, opuszczonych budynkach, kościołach. O tym ruchu podziemnym świetnie opowiedziała kolejna wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2016 roku : *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994*.

Dla mnie osobiście takiego rodzaju bezinteresowna współpraca, niepodyktowana żadnym interesem robienia kariery, brzmi niczym piękny sen (pomijając oczywiście aspekt polityczny). Brak przeszkód, spotkanie, zaufanie i wzajemne przenikanie się oraz przygoda, tak konieczna do twórczego działania jest chyba tym, co zawsze ciągnęło mnie w stronę podejmowania prób kooperacji z artystami i artystkami innych dziedzin.

„Muzyka nie jest muzyką, dopóki się jej nie usłyszy” pisał amerykański kompozytor muzyki współczesnej John Cage. Analogicznie można powiedzieć, że „obraz nie będzie obrazem, dopóki się go nie zobaczy”.

Czym są moje obrazy audytywne? Swoistym powrotem do czegoś tak pierwotnego i podstawowego jak linia w tym dryfującym, ponowoczesnym, przeładowanym informacjami i obrazami, niezwykle złożonym świecie. Zestawem prac powstałych poprzez rezygnację, eksperyment oraz potrzebę pokazania podobnych procesów myślowych i artystycznych u innych twórców.

Jest to dość szczególny zestaw, gdyż nie rozwijam w nim zagadnień czysto malarskich związanych na przykład z kompozycją. Powstałe zapisy wywodzą się z przełożenia na język wizualny pierwszych w historii dźwięku nagrań

zannotowanych przez specjalnie do tego skonstruowane maszyny takie jak fonoautograf i fonograf oraz zdjęć płyty winylowej pod mikroskopem. Same zdjęcia, będąc niezwykle graficznymi, narzuciły mi użycie oszczędnych środków, eliminując wszelkiego rodzaju linearne wzory zdobnicze, prowadząc do prostoty środków wykonania.

Proces powstania tego zestawu prac był długi, ale niesamowicie oczyszczający. Rozłożyłam dźwięk na czynniki pierwsze, aby budować dalsze prace, korzystając już tylko z tego, co potrzebne.

## VI. Podsumowanie

Mimo że w niemal każdym performansie posiłkuję się głosem, poprzez pracę nad *Obrazami audytywnymi* chciałam jeszcze bardziej wejść w strukturę dźwięku, dojść do kresu jego formy. Zafascynowana dźwiękiem zapisanym w linii na płycie winylowej, właśnie wokół linii postanowiłam rozwinąć swoje poszukiwania. Dotarłam do niesamowicie interesującej historii fonoautografu i fonografu, pierwszych urządzeń zapisujących i odtwarzających dźwięk (tylko fonograf), do wielu archiwalnych nagrań, m.in. nagrań głosu Grahama Bella, odtworzonych całkiem niedawno przy pomocy współczesnej technologii cyfrowej. Bez wątplenia idea, by utrwalić dźwięki w formie graficznej, pojawiła się w momencie, gdy dźwięk stał się „materią” badań naukowych. Punktem zwrotnym okazało się być tutaj odkrycie fonoautografu, który umożliwił stworzenie wizualnej reprezentacji dźwięku.

W literaturze znalazłam liczne przykłady fascynacji: najpierw malarzy – muzyką, aby zacząć patrzeć również abstrakcyjnie i odejść od mimetycznego przedstawiania świata; później muzyków – malarstwem, głównie w partyturze, aż w końcu dotarłam do wzajemnego przenikania się tych dwóch dziedzin sztuki.

Opisując powstałe w ramach doktoratu prace starałam się nadać im dodatkowe tło historyczne, zagłębiając się w historię sztuki. Wydawało mi się to konieczne. Niejednokrotnie taki zabieg pozwalał mi zrozumieć, co wcześniej podczas tworzenia podsunęła mi podświadomość, gdyż wielokrotnie działałam bardzo intuicyjnie.

Pracę nad *obrazami audytywnymi* zaczęłam ujmując temat niezwykle szeroko, a skończyłam zawężając pole swoich badań i poszukiwań początkowo do linii na płycie winylowej, później linii narysowanej przez fonograf - linii rozumianej więc jako zapis dźwięku. W ten sposób powstała spójna kolekcja obrazów na płótnach inspirowanych zdjęciami płyty winylowej pod mikroskopem, kolekcja szkiców, kolekcja obrazów- obiektów, które można odsłuchać na gramofonie oraz cztery prace video (z czego jeden wyświetlany jest na lustrze sferycznym,

odbijającym obraz na suficie), w których dźwięk skomponowany jest przeze mnie, przez zaproszonych artystów lub jest wyobrażeniowy.

Ponownie zaskoczyła mnie stara zasada: „im mniej, tym więcej”, tzn. im mniejszą ilością środków, narzędzi będę operować tym bardziej będę zadowolona z efektu.

*Obrazy audytywne* stały się dla mnie czystym dotknięciem dźwięku, zarówno w sensie fizycznym poprzez badanie struktury płyty winylowej pod mikroskopem jak i w sensie metafizycznym przez poszukiwanie meta-języka linii. Z obrazu dźwięku powstał obraz na płótnie.

Sama struktura, kształt oraz liniowość zapisu dźwięku sprawiły, że pomimo pozornego ograniczenia obszaru badań i eksploracji, poczułam ogromną wolność i świeżość w podejściu do tematu mojej pracy doktorskiej. Prace nad tematem tak mnie pochłonęły, że chcę w przyszłości dalej zgłębiać narzucony przeze mnie „rygor odejmowania” czy „rygor linii dźwięku”. Czuję, że ta obrona przeze mnie ścieżka ma jeszcze wiele do zaoferowania, być może w jeszcze bardziej uszczuplonym o narzędzia obszarze. Chętnie podjęłabym się między innymi próby wyśpiewania prac Wacława Szpakowskiego. Innych pomysłów nie będę zdradzać. Nie chciałabym zobaczyć ich realizowanych niezależnie ode mnie.

Ten doktorski zestaw prac jest dość dużą zmianą w mojej praktyce artystycznej. Wcześniej, świadoma tego, że nie obowiązują już żadne konwencje stylistyczne, że wszystkie formy, style i sposoby wypowiedzi są równoważne, swoją uwagę przesunęłam na kwestię znaczeniowości. A ta, nigdy nie będąc stałą, zmieniała się i aktualizowała wraz z upływem czasu, mierzonego rozwojem mojej świadomości oraz zmian cywilizacyjnych.

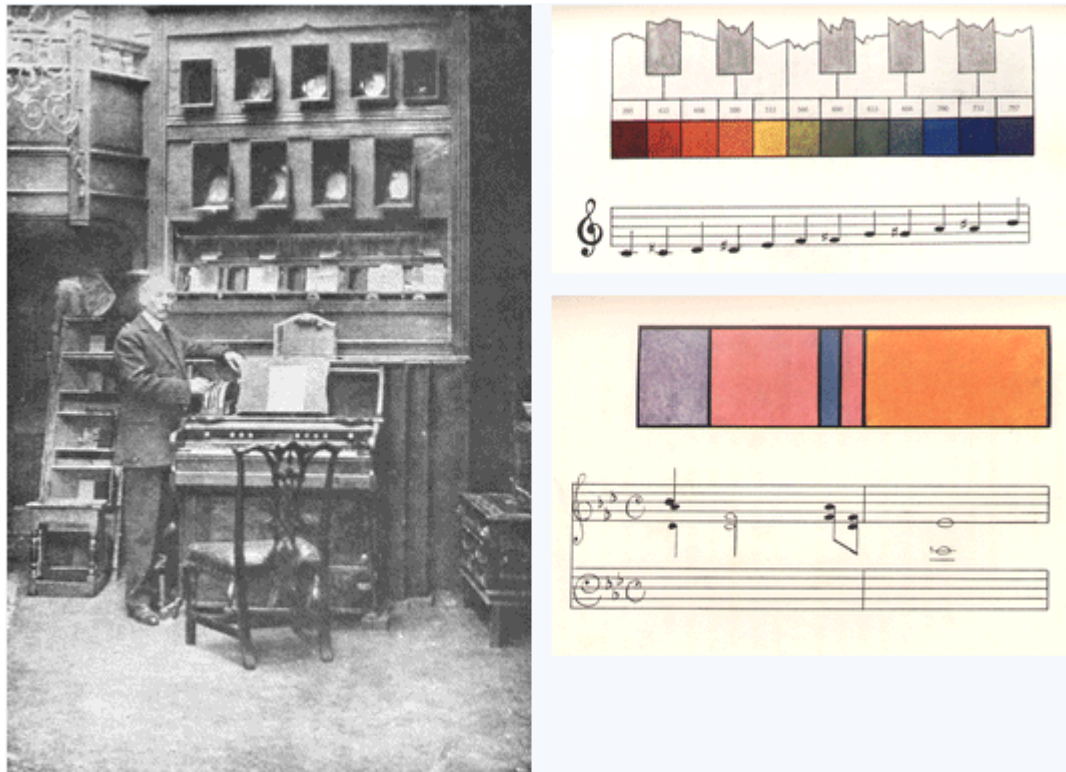
Tu wybrałam drogę pracy nad formą.

Żyjemy w czasach pełnych napięcia, kiedy na całym świecie nastroje nacjonalistyczne i ksenofobiczne nasilają się, skutki pandemii dzielą społeczeństwo klasowo, a media społecznościowe dają możliwość manipulowania ludźmi i uwypuklania przeciwieństw zamiast wprowadzać dialog. W tej dusznej atmosferze współczesności język abstrakcji wydaje mi się niezwykle istotny.

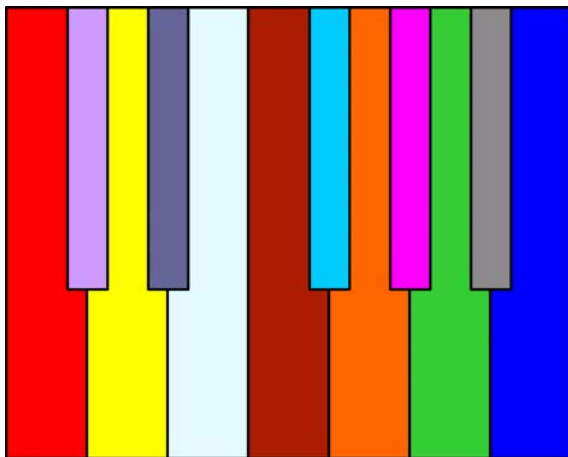
Otwiera pewnego rodzaju przestrzeń bezpieczeństwa, tworząc azyl, w którym jest jeszcze „przewiewnie” i gdzie można czuć się wolnym.

Niniejsze rozważania mogę podsumować jednym zdaniem z autoreferatu, gdzie pisałam, że chcę „odkryć to, co już jest, a nie to czego nie ma”. Wydaje mi się, że to właśnie się wydarzyło.

# Ilustracje

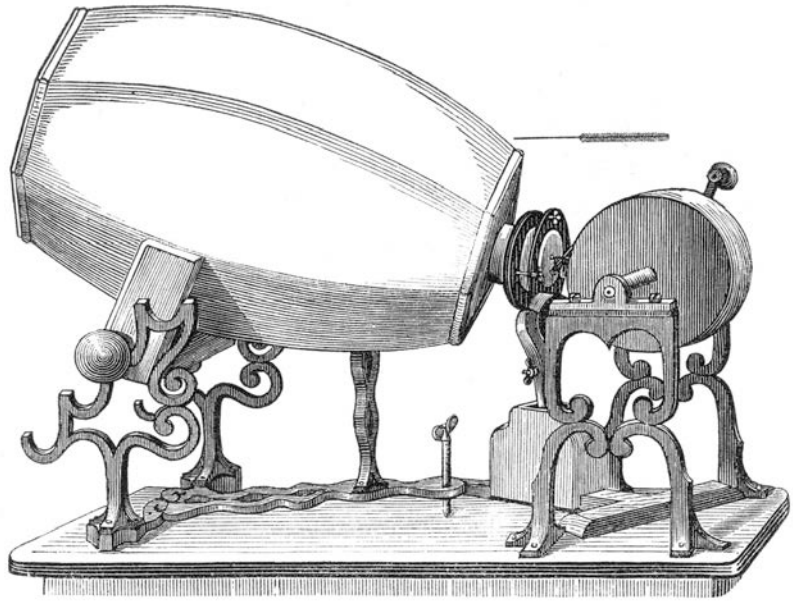


**Ilustracja 1.** Aleksander Skriabin przy fortepianie świetlnym.  
Źródło: <http://cmuems.com/2016/60210b/visual-music-synesthesia/>

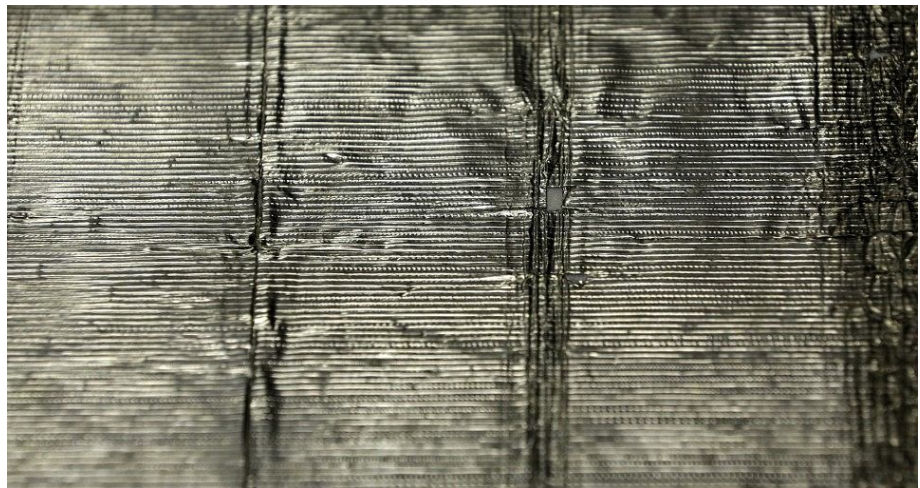


**Ilustracja 2.** Przyporządkowanie kolorów klawiszom w ramach oktawy w fortepianie świetlnym, zaprojektowanym przez Aleksandra Skriabina, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scriabin\\_keyboard.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scriabin_keyboard.png) (data dostępu: 11.02.2019)





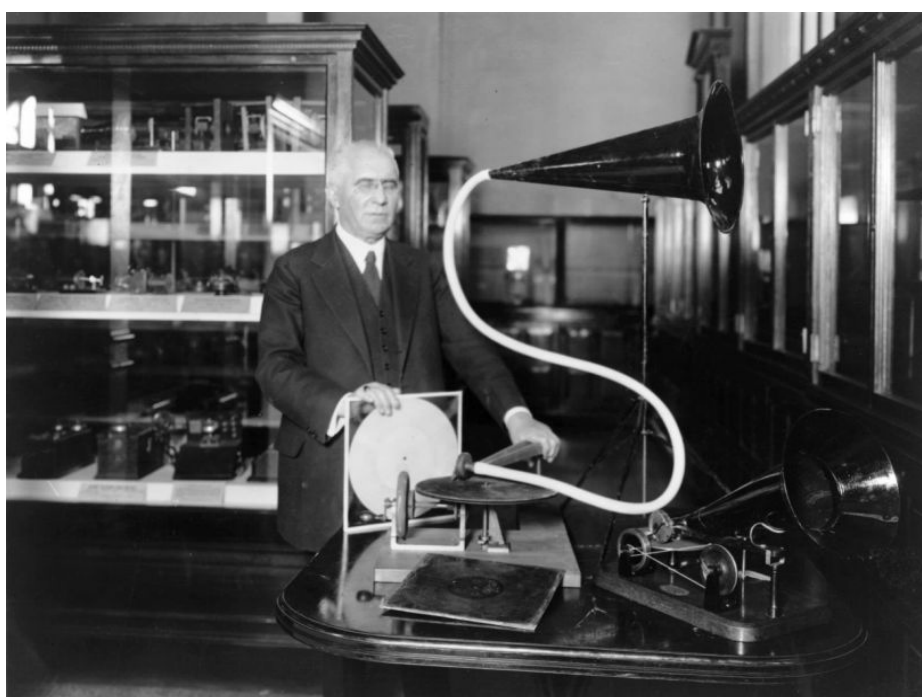
**Ilustracja 3.** Fonoautograf, rycina, źródło: <https://rms.pl/baza-wiedzy/1051-krotka-historia-audio-fonograf-fonoautograf-telegrafon-i-gramofon> (data dostępu: 17.08.2020)



**Ilustracja 4.** Arkusz folii cynowej z najstarszym zachowanym na niej nagraniem, źródło: <https://www.tokfm.pl/Tokfm/1,103086,12748526.naukowa-sensacja-odtworzono-najstarsze-znane-nagranie-wykonane.html> (data dostępu: 17.08.2020)



**Ilustracja 5.** Edison pozujący przy swoim fonografie, źródło: <https://www.greelane.com/pl/humanistyka/historia-i-kultura/invention-of-the-phonograph-4156528/> (data dostępu: 17.08.2020)

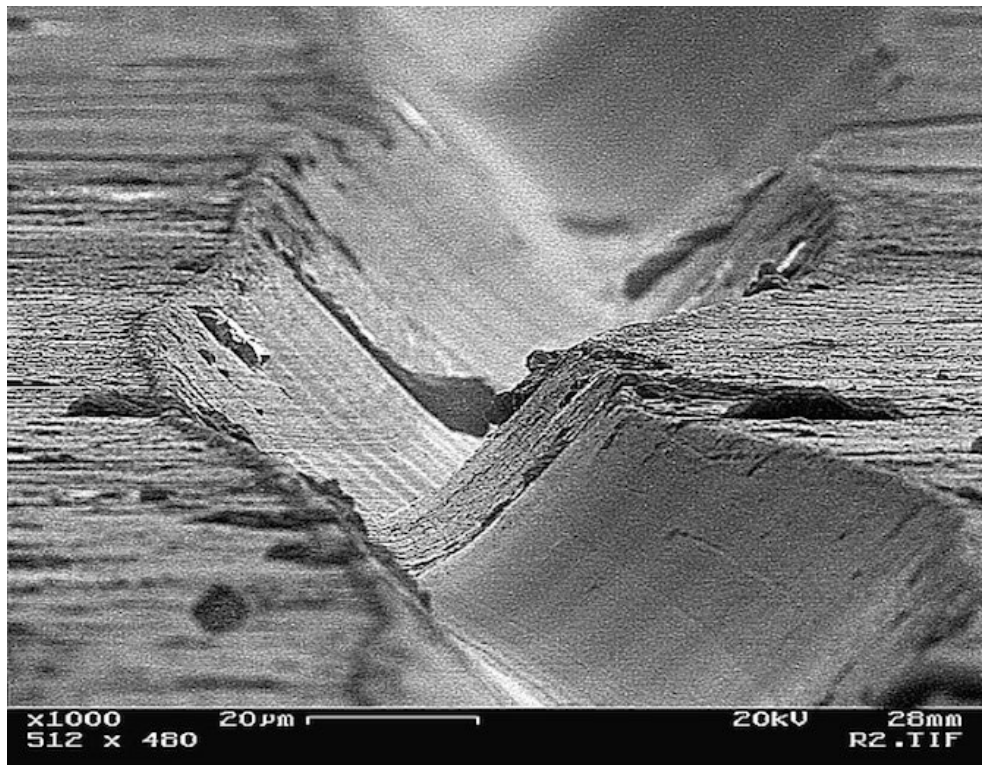


**Ilustracja 6.** Emile Berliner przy gramofonie, źródło: <http://highfidelity.pl/@main-2794&lang=> (data dostępu: 17.08.2020)

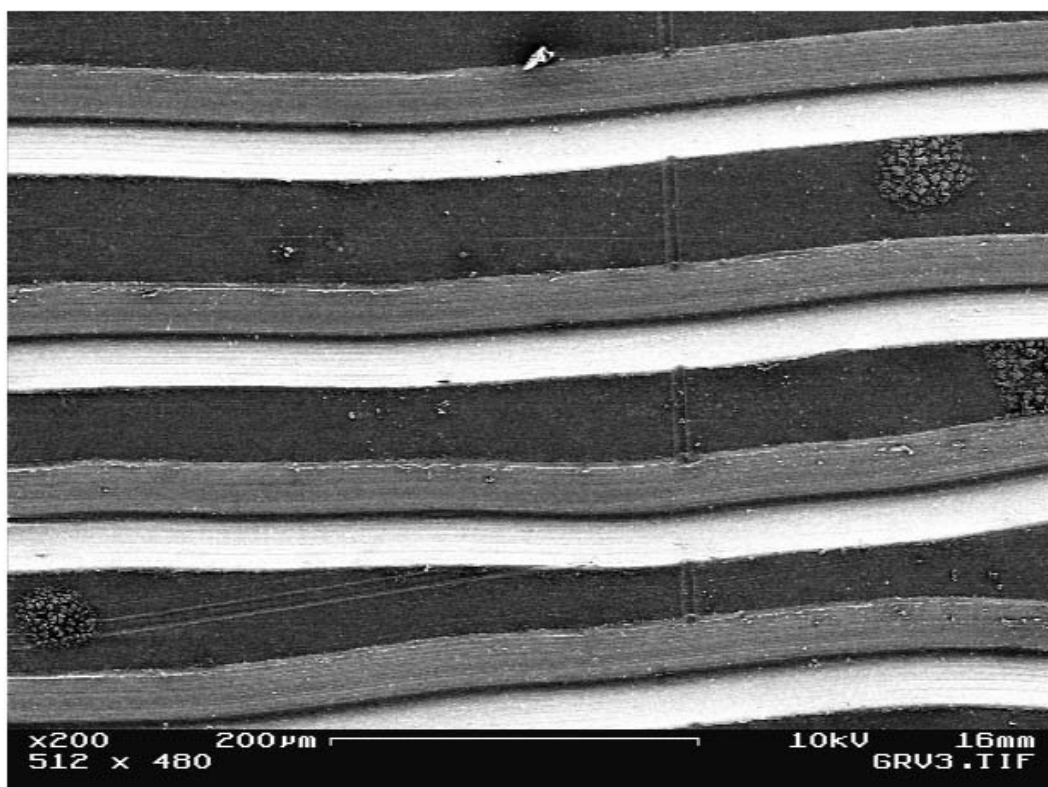




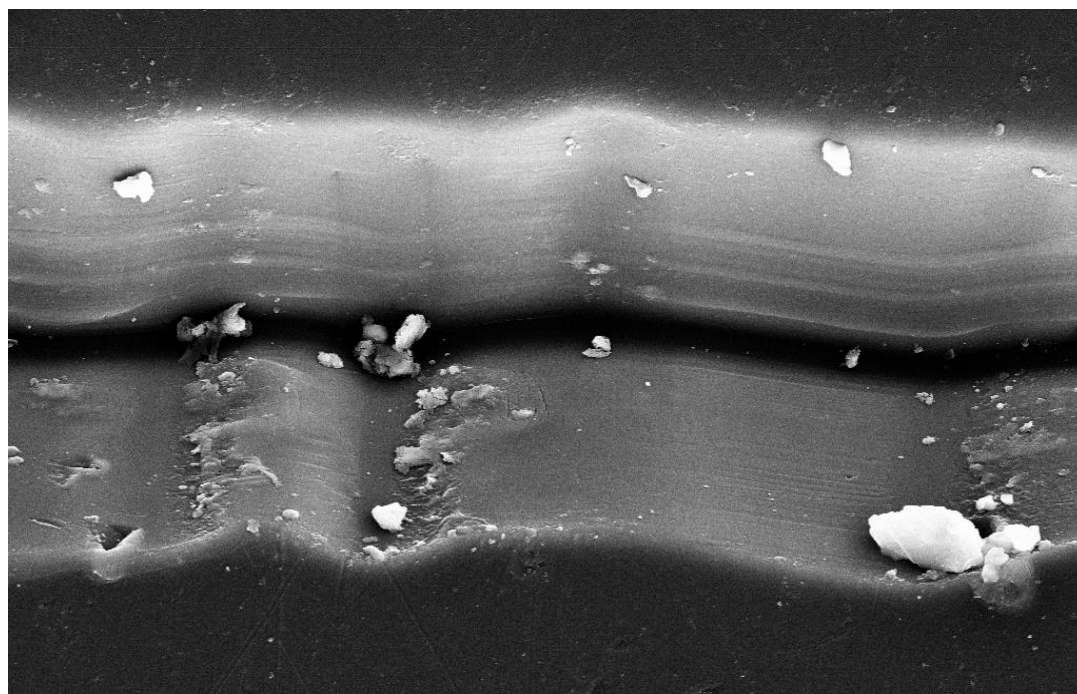
**Ilustracja 7.** Interwencja, Zalesie 1968 - Archiwum Eustachego Kossakowskiego - Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, źródło: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/73/20253>



**Ilustracja 8.** Winył pod mikroskopem, źródło: <https://gadzetomania.pl/26217,obrazy-plyt-winylowych-i-cd-spod-mikroskopu-elektronowego> (data dostępu : 18.08.2020)



**Ilustracja 9.** Winył pod mikroskopem, źródło: <https://gadzetomania.pl/26217.obrazy-plyt-winylowych-i-cd-spod-mikroskopu-elektronowego> (data dostępu: 19.08.2020)



**Ilustracja 10.** Winył pod mikroskopem, źródło: <https://mrowisko.polsl.pl/blok-kulturalny/oj-zuzywaja-sie-nam-plyty-winylowe/> (data dostępu: 19.08.2020)



# Przypisy

1. Istniejącej od 2011 do 2017 roku w Łodzi.
2. Kompozycja audio-wizualna *"Podjąć pracę poprzedników"* inspirowana i oparta na tekstach Władysława Strzemińskiego powstała z okazji obchodów 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Została zagrana 2 razy. Pod linkiem można zobaczyć trailer <https://www.youtube.com/watch?v=i090xDUV2-8>, [data dostępu: 07.08.2020]
3. Całość kompozycji „*rzeczniepospolita*” można usłyszeć i obejrzeć pod linkiem <https://www.youtube.com/watch?v=LOuH307h7NM&t=3s>, [data dostępu: 07.08.2020]. Kompozycję powtórzyliśmy raz jeszcze, w mniejszym składzie na wernisażu wystawy „*My Spadkobiercy? Katarzyna Kobro, jej wpływ na rozwój sztuk pięknych i projektowych w teorii i praktyce artystycznej ASP w Łodzi*” w 2016 roku.
4. Srebrna Armatka Kultury za najbardziej wystrzałowe wydarzenie w łódzkiej kulturze w 2015 roku.
5. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, 1991, s. 62.
6. Z art. *Sztuka konkretna*, cyt. Za: W. Kandyński [1991] *Eseje o sztuce i artystach*, s. 137
7. W. Kandyński *O duchowości w sztuce*, 1991, s. 53.
8. Z art. „Problematyczny” splot muzyki, malarstwa i biografii. Eksperyment Arnolda Schönberga, A. Piekoś, *Quart* Nr 4(42)/2016, [https://quart.uni.wroc.pl/pdf/42/q42\\_003009\\_Pienkos.pdf](https://quart.uni.wroc.pl/pdf/42/q42_003009_Pienkos.pdf) [data dostępu: 22.07.2021]
9. K. von Maur, *The Sound of Painting. Music in Modern Art*, Munich, London, New York, 1999, s. 41.
10. *Raumlichtkunst* zrekonstruowano w 2012 roku na 3-kanalową projekcję video, digitalizując ręcznie malowane filmy z lat 20tych na 35mm taśmie. Ponieważ nie zachowały się żadne zapisy muzyczne A. Laszlo, w projekcji wykorzystano muzykę Johna Cage’a i Lou Harrison’a, z którymi O.Fischinger współpracował od lat 40-tych.
11. Ch. Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej* [2010], s. 240.
12. M. Feldman, *The Anxiety of Art*, w: *Give My Regards to Eight Street...*, s. 26, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* [2010], s. 211.
13. Ch. Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* [2010], s. 242.
14. Teresa Kelm – w Galerii Współczesnej w Warszawie (1968, 1970), Wiesław Nowak i Jan Muniak – w Metz (1987) oraz w Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi (1988), w zamku Eggenberg w Grazu (1974) i w pałacu Rohan w Strasburgu.
15. <https://culture.pl/pl/artykul/powidoki-mysli-strzeminskiego-w-muzyce> [data dostępu: 26.03. 2019 r.]
16. [Wystąpienie wygłoszone na sesji w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (wówczas Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi), zorganizowane przez Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 26-27.11.1993 roku]
17. Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki oraz Konrad Smoleński to uczniowie Leszka Knaflewskiego. W 2015 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski miała miejsce wystawa *Przestrzajanie*, przypominająca dorobek Leszka Knaflewskiego, niestety już pośmiertnie. Nie była to jednak klasyczna retrospektywa, a jak opisywał tekst towarzyszący wystawie: „*symboliczne spotkanie Leszka Knaflewskiego z artystami, którzy mieli szansę współdziałać z*

*nim w czasie swoich studiów w prowadzonej przez niego Pracowni Audiosfery. Knaflowski był nie tylko charyzmatyczną osobowością, ale również pedagogiem, który zainicjował eksperymentalny program pracy z materią dźwięku w sztukach wizualnych i rozwinął oryginalną, opartą na intuicji metodę współpracy ze studentami i studentkami. Traktował ich jak równych sobie partnerów w działalności artystycznej, współdziałał z nimi, ale też stawał w szranki przyjaznej rywalizacji. W jego rozumieniu, aby stać się podmiotem artystycznym, konieczne jest nie tylko opanowanie techniki tworzenia dzieła, ale przede wszystkim techniki kształtowania siebie.”*

18. Marek Chołoniewski, sylabus kursu *Sztuka Dźwiękowa – mediacja intermedialna*, dostępny w www: <http://www.medialarts.pl/download/kadra/skrypty/interakcje/sztuka-dzwieku.pdf>, [data dostępu: 25.03.2019 r.]
19. *100% ABSTRAKCJI- Nowocześni w Łodzi 1955 – 1965*, Łódź, marzec – kwiecień 2004, wydawcy: Galeria 86, Amcor Rentch. Kuratorzy wystawy: Janusz K. Głowacki, Grzegorz Musiał za: <http://www.artysci-lodzkie.pl/pl/artysta//andrzej-lobodzinski/> [data dostępu: 25.03.2019 r.]
20. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/artysci/krzysztof-zarebski>, [data dostępu: 25.03.2019]
21. Szerzej opiszę o tym w dalszej części pracy.
22. *The films of Franciszka and Stefan Themerson*, Filmy Franciszki i Stefana Themersonów, broszura, 2007 <https://pl.scribd.com/doc/17893037/The-Films-of-Franciszka-and-Stefan-Themerson-DVD-booklet-2007> [data dostępu: 25.03.2019 r.]
23. kino abstrakcyjne polegające na grze melodii, światła, barw.
24. J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, 1998, s.
25. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, s. 48.
26. <https://www.spidersweb.pl/2016/04/pierwszy-zapis-dzwieku.html> [data dostępu: 24.02.2019r.]
27. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, 1986, s.35.
28. <https://www.youtube.com/watch?v=xBvHbRJznXM>
29. [https://gadzetomania.pl/5412.poczatki-fonografii-fonograf-czyli-martwa-droga-ewolucji-cz-1?fbclid=IwAR2xDwyNxiVTngzGf12j4k66zK85iNPwJx\\_Wmresy74RowrXUUTnaJcYTvc](https://gadzetomania.pl/5412.poczatki-fonografii-fonograf-czyli-martwa-droga-ewolucji-cz-1?fbclid=IwAR2xDwyNxiVTngzGf12j4k66zK85iNPwJx_Wmresy74RowrXUUTnaJcYTvc) [data dostępu: 11.04.2019 r.]
30. R.Kapuściński, *Heban*, Czytelnik, Warszawa 2000, s.21.
31. W. Kandyński, Punkt i linia a płaszczyzna, tłum. Stanisław Fijałkowski, Warszawa, PIW, 1986, s. 55.
32. Tamże, s. 56.
33. W. Kandyński, Punkt i linia a płaszczyzna, tłum. Stanisław Fijałkowski, Warszawa, PIW, 1986, s. 55.
34. Tamże, s. 56.
35. P. Klee, Wyznania twórcy, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 297.
36. E. Łubowicz, „Wacław Szpakowskiego obrazy czasowe”, [w:] Wacław Szpakowski, *Linie rytmiczne*, katalog wystawy, Wydawca Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2016, s.9.
37. Tamże, s. 10-11.
38. <https://www.facebook.com/muzeumsztuki/photos/a.158552324204738/3846931622033438/> [data dostępu: 12.02.2021]
39. Podczas wystawy *Prototypy 02: Codex Subpartum* przy pomocy tuby mikrofonowej, puzonu i głosu, Barbara, Kinga Majewska, Michał Libera i Konrad



- Smoleński udźwiękowili pracę Szpakowskiego: Z serii A: A1, 1930 roku.
40. G. Alviani, *La linea continua*, recenzja z wystawy Wacław Szpakowski (1883-1973). *Nieskończoność linii* w Wilhelm-Hack-Museum w Ludwigshafen, Niemcy, „Flash Art.”, Nr 178, październik 1993.
  41. *Notes ryski. Śladem linii Wacława Szpakowskiego*, folder wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, s.1.
  42. E. Łubowicz, *Wacława Szpakowskiego obrazy czasowe*, [w:] Wacław Szpakowski, *Linie rytmiczne*, katalog wystawy, Wydawca Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2016, s.9.
  43. <https://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski> [data dostępu, 12.02.2021 r.]
  44. <https://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski> data dostępu, 12.02.2021
  45. <https://pl.naszwybir.pl/edward-krasinski-niebieska-linia-lucka-warszawy/>, [data dostępu: 12.02.2021]
  46. Cymatyka - nauka o kształcie fal akustycznych. Wzory uzyskuje się zazwyczaj poprzez wprawienie w rezonans płynów, koloidów lub ciał stałych. Kształty wzorów uzależnione są od częstotliwości dźwięku. [Wikipedia; data dostępu: 09.08.2020r.]
  47. W. Kandyński, *Punkt, linia, płaszczyzna*, 1986, s. 106, przypis 25.
  48. Beethoven, jeden z największych twórców muzycznych wszech czasów, zaczął tracić słuch jako dwudziestoparolatek.
  49. W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

# Bibliografia

## Artykuły

1. Guzek Łukasz, *Linia, czyli co łączy nurty awangardy polskiej*, Sztuka i dokumentacja, nr18, 2018
2. Misiak Tomasz, *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, Przegląd kulturoznawczy, 1(7), 2010
3. Marak Katarzyna, *Odgłosy w bezgłosie: niesamowitość dźwięku wg Davida Toopa*, Teksty drugie, Audiofilia, 5, 2015
4. Brzostek Dariusz, *Tyrania oka, pokora ucha, O potrzebie sound studies*, Teksty drugie, Audiofilia, 5, 2015
5. Sztabiński Grzegorz, *Piechur linii. Twórczość Wacława Szpakowskiego na tle abstrakcji geometrycznej w sztuce XX wieku*, w [www: <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs18/dyskurs\\_18\\_SztabinskiGrzegorz.pdf>](https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs18/dyskurs_18_SztabinskiGrzegorz.pdf)
6. Joanna Kordjak-Piotrowska, *Historie ucha (w:) Historie ucha/Stories of the Ear. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 19 marca – 15 maja 2011*. Dostępny w [www: <http://www.zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be60456.pdf>](http://www.zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be60456.pdf).

## Czasopisma

1. Glissando, Soundscape, nr 26, 2015
2. Glissando, Soundart, nr 31, 2017
3. Glissando, Zapis, nr 32, 2017
4. Oko i Ucho, Problemy sztuk wizualnych i słuchowych, nr 1, 1989

## Katalogi wystaw

1. *Linie rytmiczne, Wacław Szpakowski*, katalog wystawy, Wydawca Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2016
2. *Linie rytmiczne, Wacław Szpakowski 1883–1973*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1978
3. *Notes ryski. Śladem linii Wacława Szpakowskiego*, folder wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź, 2020
4. *Notatki z podziemia*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016
5. *Stefan i Franciszka Themerson Poszukiwania wizualne*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982
6. *Sześciolinia, Interwencje dźwiękowo-wizualne*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2016
7. *Notes ryski. Śladem linii Wacława Szpakowskiego*, folder wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi
8. *Jack Ox, Ursonate Kurta Schwittersa. Obrazowanie muzyki*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2004

## Książki

1. Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1986
2. Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991,
3. Berger John, *Sposoby widzenia*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań, 1997
4. Zawojski Piotr, *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów
5. Kominek Mieczysław, *Zaczął się od fonografu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986
6. Młodkowski Jan, *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN

- SA, Warszawa 1998
7. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978
  8. Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996,
  9. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963
  10. Wasyl Kandyński, *Eseje o sztuce i artystach*, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, 1991
  11. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Terytoria muzyki, 2010
  12. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963
  13. Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA we Wrocławiu
  14. K. von Maur, *The Sound of Painting. Music in Modern Art*, Munich, London, New York, 1999
  15. Franckiewicz Izabela, *Kolor, dźwięki i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010