

**UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY
IM. KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
W KRAKOWIE**

**SZKOŁA DOKTORSKA
SZTUKI PLASTYCZNE I KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI**

mgr Katarzyna Jarzab

Rozprawa doktorska:

Componere. Wprowadzanie zagadnień stosowanych w muzyce nowej, teorii muzyki w obszar sztuk wizualnych. Możliwa / niemożliwa translacja. Działania z pogranicza sztuk.

Promotor: dr hab. Witold Stelmachiewicz, prof. ASP
Akademia Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie

Kraków 2023

**THE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
NAMED AFTER THE COMMISSION OF NATIONAL EDUCATION
IN KRAKOW**

**DOCTORAL SCHOOL
FINE ARTS AND ART CONSERVATION**

Katarzyna Jarzab

Doctoral dissertation:

Componere. Entering issues used in contemporary music, music theory into the field of visual arts. Possible / impossible translation. Actions from the border of arts.

Supervisor: dr hab. Witold Stelmachniewicz, prof. ASP

Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow

Krakow 2023

Spis treści:

Wstęp

O wyborach i motywacjach	5
--------------------------------	---

Ekspozycja

Componere	8
Una nota	10
Metoda spotyka sztukę Dlaczego malarstwo?	13
Kratka – siatka	18
Językowe inklinacje	26
Muzyka – obraz	30

Przetworzenie

Akcja – czyli praca w toku	39
Viaggio al centro del suono	42

Repryza

Eksploracja – inspiracja	46
--------------------------------	----

Coda

Finał	50
-------------	----

Bibliografia	53
--------------------	----

Dokumentacja części artystycznej	57
--	----

Rozprawa doktorska – Streszczenie PL	98
--	----

Doctoral Dissertation – Summary ENG	100
---	-----

Wstęp

/Wprowadzenie, które często utrzymane jest w innym tempie. Stanowi element niestały formy sonatowej./

O wyborach i motywacjach

Za każdym razem kiedy określa się moje obrazy jako abstrakcyjne jestem lekko zdziwiona, choć to prawda, że nie są przedstawiające. Prace powstałe w toku działań nad tematem projektu doktorskiego wywodzą się jednak z przedstawienia. Początkowo, jeszcze na studiach malowałam obrazy, które odnosiły się do pustej kartki z zeszytu. Prace te traktowały o polu, jako o pewnej określonej przez linie oraz kratkę-siatkę przestrzeni. Linie wyznaczały obszar działań, coś w rodzaju terytorium, miejsca zapisu lub nie-zapisu. To doświadczenie posłużyło mi jako punkt wyjścia i umocowało moje kolejne kroki w praktyce twórczej. Od tamtej pory kratka, a właściwie siatka – stanowi element konieczny w budowaniu narracji wizualnej i teoretycznej moich działań. Siatka pełni również rolę bazową i służy mi za narzędzie w kształtowaniu reprezentacji wizualnej. Samo ograniczanie przestrzeni w obrazie, poprzez wytyczanie określonych fragmentów pojawiło się niejako naturalnie i intuicyjnie. Na dalszym etapie rozwinęłam to zagadnienie i przekształciłam w metodę.

Muzyka od zawsze znajdowała się w obszarze moich zainteresowań. Muzyka różna, ale najbardziej zajmowała mnie ta klasyczna i współczesna oraz zjawiska i zagadnienia z nią związane. W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, że wcześniej nie otrzymałam wykształcenia muzycznego, jednak w 2020 r. podjęłam studia na kierunku Muzykologia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, które pozwoliły mi ukonstytuować swoją wiedzę w tym zakresie i świadomie nazywać elementy składające się na kompozycję dzieła muzycznego oraz teoretyzować wokół zjawisk dźwiękowych.

Zainteresowałam się szerzej praktykami, które są podobne dla muzyki i sztuk wizualnych. Szczególnie pociągał mnie ten rodzaj sztuki, który znajdował się na styku wizualności i dźwięku; tam, gdzie zagadnienia związane z komponowaniem obrazu oraz utworu muzycznego się przenikają i funkcjonują we wzajemnych relacjach albo można je w takowych rozważać. Przyjmując, że w pierwszej kolejności wizualność dotyczy komponowania, tj. układania – w przestrzeni, natomiast utwór muzyczny – w czasie,

interesowały mnie przykłady w sztuce, gdzie przestrzeń bezpośrednio odnosi się do czasu i odwrotnie.

I tak najbardziej inspirującymi postaciami pozostają dla mnie: Roman Opalka, Hanne Darboven, Anne Teresa de Keersmaeker, Zorka Wollny, Agnes Martin, John Cage, Steve Reich, Karlheinz Stockhausen, Gerard Grisey, Małgorzata Szymankiewicz, Katharina Grosse, Iannis Xenakis czy Olga Neuwirth. To oczywiście wybór artystek i artystów, którzy wywarli na mnie i moją twórczość największy wpływ i których mogę wymienić na jednym wydechu. Nie rozróżniam tutaj ze względu na dyscyplinę, w której dana artystka czy artysta tworzy, tym samym podkreślając mieszanie się różnorodnych technik i warstw znaczeniowych oraz wzajemne oddziaływanie. Chcę w ten sposób zasygnalizować obszar sztuki i pewien rodzaj *estetyki*, który charakteryzuje również moją praktykę artystyczną. Wymienieni powyżej stanowią punkty odniesienia dla mojej pracy twórczej. Lista inspirujących nazwisk jest bez wątpienia dużo dłuższa.



Anne Teresa de Keersmaeker w choreografii (1981) do *Violin Phase* – Steve Reich, National Museum of Modern and Contemporary Art w Seulu, 2018 r. Fot. P. Suhwan.



Hanne Darboven „Kontrabassolo, opus 45” na Documenta 11, Kassel, 2002 r. Fot. R. Kasiewicz – Archiwum Documenta.

Jest jeszcze jeden istotny dla mnie wątek, o którym chciałabym wspomnieć we wstępie, a mianowicie istnienie pewnej płynnej i niekonkretnej granicy między tym, co określone, wyliczone czy automatyczne, (mam tu m.in. na myśli przykłady sztuki algorytmicznej, ale również od niedawna dość popularnych, za sprawą rozwoju, który dokonał się w tym obszarze w ostatnich latach – artefaktów generowanych przez AI) a tym, co intuicyjne i początkowo niezamierzone. Tutaj także ujawnia się działanie na styku. Rozwinę tę kwestię w dalszej części dysertacji.

Poszczególne nazwy rozdziałów: Wstęp, Ekspozycja, Przetworzenie, Repryza i Coda nawiązują do budowy formy sonatowej (jednej z podstawowych form muzycznych) w muzyce klasycznej. Dane części utworu skojarzyłam ze strukturą rozprawy doktorskiej. Dualizm tematyczny, charakterystyczny dla tej formy, rozumiem tutaj jako spotkanie problematyki z zakresu teorii muzyki oraz obrazu, a szerzej – zagadnień obecnych w sztukach wizualnych, które łączą się w stawianych przeze mnie pytaniach. Zabieg ten pozwolił mi zorganizować tekst według założeń kształtowania struktury muzycznej.

Ekspozycja

/Prezentacja dwóch kontrastujących tematów. Ekspozycja niekiedy poprzedzona jest wstępem, który bywa utrzymany w innym tempie./

Componere

Giacinto Scelsi:

„Być kompozytorem oznacza «componere», dodawać jedną rzecz do drugiej. Ja tego nie robię. Do czegoś dochodzi się przez negację”¹.

„Wielokrotnie powtarzana nuta. Kiedy gramy bardzo długo jeden dźwięk, staje się on potężniejszy. Wzbiera do tego stopnia, że zaczynamy słyszeć harmonię, która narasta wewnątrz. Dźwięk nas ogarnia, obejmuje. Zapewniam was, że to coś innego. Wewnątrz dźwięku ukrywa się cały wszechświat, wraz z jego widmami, nigdy wcześniej niesłyszczanymi. Dźwięk wypełnia przestrzeń, w której się znajdujemy, otacza nas. Pływamy w jego wnętrzu”².

Włoski kompozytor – Giacinto Scelsi (1905–1988) za sprawą swojej postawy twórczej jest postacią szczególną dla muzyki XX wieku. Outsider, którego twórczość w dojrzałym stadium nie była znana szerszej publiczności, został odkryty na nowo pod koniec życia. Innowator, który porzucił modernistyczne techniki kompozycji na rzecz ezoterycznej improwizacji i wnikania w głąb dźwięku; stał się protoplastą muzyki spektralnej. Jego podejście, zupełnie odmienne względem zachodniego rozumienia muzyki było dla mnie inspiracją i stało się przyczynkiem do zgłębienia tej tematyki na gruncie sztuk wizualnych w projekcie doktorskim. Jak określił Jan Topolski, w kontekście muzyki Scelsiego tutaj – *„kończył się Zachód, a zaczynał Wschód”³* i właśnie ta postawa zwróciła moją uwagę na zagadnienia, które związałam z kwestią obrazu i przedstawienia wizualnego.

Przywołany na początku tego rozdziału cytat odnosi się do tradycyjnego myślenia o kompozycji i stanowi dla mnie punkt wyjścia. Scelsi zaprzecza przyjętemu sposobowi

¹ Giacinto Scelsi, *Nie jestem kompozytorem*, tłum. A. Pyzik, [w:] *Glissando* 2005, nr 5–6, <http://glissando.pl/tekst/nie-jestem-kompozytorem-ostatni-wywiad-z-giacinto-scelsim-2>.

² Ibidem.

³ <https://ruchmuzyczny.pl/article/695> (dostęp 5.05.2021).

organizacji przestrzeni dźwiękowej, poszukując istoty dźwięku, co rodzi pytania o możliwość czy też niemożliwość wprowadzenia tych samych zagadnień w obszar sztuk wizualnych. Rozprawa doktorska, której pełny tytuł brzmi: „Componere. Wprowadzanie zagadnień stosowanych w muzyce nowej, teorii muzyki w obszar sztuk wizualnych. Możliwa / niemożliwa translacja. Działania z pogranicza sztuk.” stanowi swoisty autokomentarz i narrację teoretyczną wobec podjętej problematyki w poszukiwaniach twórczych i procesie artystycznym dotyczących filozofii praktyki kompozytorskiej Giacinta Scelsiego. Część artystyczna jako badanie w duchu *Art-based research* nierozzerwalnie łączy się z niniejszą rozprawą doktorską. W swojej pracy będę próbowała rozstrzygnąć następujące kwestie: Czy wzorując się na teorii muzyki współczesnej, sposobach komponowania muzyki nowej możliwe jest stworzenie dzieła (sztuki wizualne), koncepcji artystycznej o podobnej strukturze? Czy zastosowane metody dadzą się rozpoznawać, odczytywać jako spójna całość? Co może oznaczać „do czegoś dochodzi się przez negację” (odrzućenie tradycyjnego sposobu komponowania muzyki) w sztukach wizualnych? Czy taka translacja jest w ogóle możliwa? Za cel stawiam sobie wytworzenie struktury wizualnej tożsamej z powyższymi zagadnieniami. Jako praca w procesie na zasadzie kombinatoryki dążę do odpowiedzenia na stawiane pytania poprzez dzieło/dzieła i język sztuk wizualnych. Na podstawie wybranych kryteriów definiujących twórczość Scelsiego oraz punktów charakterystycznych dla muzyki spektralnej zrealizowałam serię obrazów i działań ustosunkowujących się wobec konstruktu obecnego w komponowaniu muzyki i próbą jego przełożenia na język wizualny. Determinuję swój sposób pracy posługując się pojęciami: repetycja/powtórzenie, kolażowość/ścinkowość, kombinatoryka, moduł/matryca, wyliczenie, zależność/przynależność, relacyjność. Jednocześnie, wykorzystując powtarzalność i drobne zmiany, w myśl rozwijanych mikrotonowych wychyleń w utworach włoskiego kompozytora – podejmuję eksperyment z ekscytującą ciekawością jak daleko to doświadczenie może mnie zaprowadzić. Cindy Sherman powiedziała, że akt tworzenia wydaje się „przywołaniem czegoś, czego nie znam, dopóki tego nie zobaczę”.⁴ W projekcie doktorskim podejmuję próbę przywołania i zobaczenia tego, czym kierował się Giacinto Scelsi, w swojej idei *viaggio al centro del suono* (wł. podróż w głąb dźwięku). Sam proces i poszukiwania artystyczne włączam w rozważania, a jego opis wykorzystuję jako jedno z narzędzi metodologicznych. Początkowo

⁴ Na cytata ten natrafiłam przy okazji lektury *Jak zostać artystą* Jerry’ego Saltza s. XI, jednak źródło nie zostało odnotowane. Prawdopodobnie pochodzi on z wypowiedzi ustnej artystki.

założoną intermedialność projektu doktorskiego traktuję raczej jako jego interdyscyplinarność, łączącą teorię muzyki z działalnością artystyczną w sztukach wizualnych. Jeśli porównuję obraz z utworem muzycznym, to przede wszystkim robię to na poziomie osi czas – przestrzeń. Ponieważ dzieło muzyczne jest czymś, co rozwija się w czasie, to wszystkie jego zmiany będą następować w obrębie tej wartości. Obraz – wizualny obiekt, funkcjonuje natomiast w przestrzeni, zarówno swojej, czyli włączonej w dane dzieło, ale i zewnętrznej, nie ujętej w przestrzeni artefaktu. Zewnątrz jednak obejmuje przestrzeń wydzieloną, w której znajduje się *obiekt* i na nią wpływa. Innymi słowy, wspomniana relacyjność dotyczyć będzie przestrzeni do obrazu. Interesuje mnie również zagadnienie czasu w obrazie (malarstwie) oraz przestrzeń w muzyce. Odwrócenie środków ciężkości, a może raczej – ważności pozwoliło mi myśleć szerzej wobec stawianych pytań.

Una nota

Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota) (1959) czyli Cztery utwory na orkiestrę (każdy na jedną nutę) to dzieło pionierskie i przełomowe dla twórczości Giacinto Scelsiego. Kompozycja ta jest również pierwszą w dorobku kompozytora pomyślaną na orkiestrę. Poszczególne pezzi budowane są wokół jednego dźwięku centralnego oraz okalających ich ciągów półtonowo-ćwierćtonowych, tworząc mikroskale tkanki muzycznej. Każdy z czterech utworów oparty jest na innym dźwięku centralnym, są to kolejno: *f*, *h*, *as*, *a*. W pezzi mamy do czynienia z obustronnym rozszerzeniem względem głównego dźwięku. Koncepcja tej kompozycji stanowi centrum i rdzeń mojego projektu doktorskiego.

Cztery utwory na orkiestrę to pierwsza muzyczna egzemplifikacja idei *viaggio al centro del suono*. Jednocześnie jest to jedyny utwór orkiestrowy dojrzałego Scelsiego nie posiadający tytułu odnoszącego się do kontekstu pozamuzycznego. To abstrakt idei *podróży w głąb dźwięku* zrealizowany środkami czysto muzycznymi, odnaleziony w samej naturze brzmienia. *Quattro pezzi* charakteryzuje estetyka kontemplowania dźwięku. Sposób, w który Scelsi buduje tkankę muzyczną utworu odwołuje się do kręgu muzyki Wschodu, medytacji, ale też rozumienia dzieła jako procesu, z jego fazowością, napięciami i kulminacjami.⁵ W swojej pracy twórczej również podejmuję ten rodzaj strategii.

⁵ Renata Skupin, *Poetyka muzyki orkiestrowej Giacinto Scelsiego*, Kraków, 2008, s.161.

Dzieło to jest szczególne także z innego powodu. Jak wspomniałam na początku tego rozdziału Scelsi jest protoplastą muzyki spektralnej. Spektralizm, muzyka spektralna jako kierunek w muzyce współczesnej oraz technika kompozytorska, polega na budowaniu melodii i harmonii utworu w oparciu o spektrum dźwięku, tj. poprzez budowanie melodii z alikwotów jednego tonu podstawowego. Spektralizm zaproponował organizację formalną i materiał dźwiękowy, pochodzący bezpośrednio z fizyki fal akustycznych, badanych w skali mikro. Spektrogramy pozwoliły zobaczyć spektrum dźwięku, czyli rozkład alikwotów danego dźwięku. Wymiennie stosowanym określeniem dla „spektrum” jest „widmo”, ze względu na ukryty charakter alikwotów w podstawowym tonie i skojarzenie z duchem. Scelsiemu, jako jednemu z pierwszych udało się „przywołać duchy”, o czym świadczą jego słowa: „*Wewnątrz dźwięku ukrywa się cały wszechświat, wraz z jego widmami, nigdy wcześniej niesłyszczanymi*”⁶. Jednocześnie barwa dźwięku zyskała możliwość właściwego sobie zapisu.

Jednym z głównych twórców i pionierów spektralizmu, a którego postać chciałabym w tym miejscu przywołać jest francuski kompozytor Gerard Grisey ze swoim sztandarowym cyklem *Les espaces acoustiques* – fr. „Przestrzenie akustyczne” (1974–1985). Cykl ten traktuje w nowatorski sposób kwestie naturalnego rezonansu dźwiękowego w przestrzeni, rozszerzania kolejnych przestrzeni dźwiękowych. „*Sześć części można wykonywać bez przerwy, jako że każda przestrzeń akustyczna poszerza poprzednią. Spójność całości opiera się na formalnym podobieństwie utworów oraz na dwóch akustycznych punktach odniesienia: spektrum i periodyczności. Muzyczny język tego cyklu podsumowałbym następująco:*

- *Dość komponowania nut, czas na komponowanie dźwięków.*
- *Komponowanie już nie samych dźwięków, ale różnicy, która je oddziela (stopnia przedstyszalności).*
- *Kontrolowanie tych różnic, tj. rozwijanie (lub nierozwijanie) dźwięku oraz szybkości jego rozwoju(...)*”⁷.

Zatem w obszarze zainteresowań „spektralistów” oraz moim znajdują się rozwinięcia poszczególnych dźwięków, ich natura i głębia, procesualność oraz czas, który kształtuje się

⁶ G. Scelsi, *Nie jestem kompozytorem*, op. cit., <http://glissando.pl/tekst/nie-jestem-kompozytorem-ostatni-wywiad-z-giacinto-scelsim-2>.

⁷ Gérard Grisey, *Les Espaces acoustiques*, w: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, red. Guy Lelong, Éditions MF, Paris 2008, s. 134–141, tłum. Jan Topolski; komentarz programowy do *Les Espaces acoustiques* na Festiwalu Warszawska Jesień autorstwa Jana Topolskiego, [w:] <https://warszawska-jesien.art.pl/2022/program/utwory/les-espaces-acoustiques> (dostęp 10.06.2021).

według właściwych sobie zasad, a istotnym pozostaje wewnętrzny wymiar brzmienia. Gerard Grisey w swoim tekście *Did you say spectral?* stwierdził: „*Tak jak w serializmie nie chodzi o chromatykę, tak w spektralizmie to nie kwestia barwy dźwięku jest najistotniejsza. Moim zdaniem, pojęciem fundamentalnym dla muzyki spektralnej jest czas*”⁸. Muzykę spektralną charakteryzuje hipnotyczne rozciągnięcie i spowolnienie czasu, w której to panuje obsesja na punkcie ciągłości i jedności dźwięku. Jej idea polega również na wydobyciu z materiału struktur, które się w nim rodzą. „*Spektralizm to nie system. To nie system jak muzyka serialna albo nawet tonalna. To postawa. Traktuje dźwięki nie jako martwe obiekty, które można łatwo i arbitralnie permutować we wszystkich kierunkach, lecz na wzór żywych obiektów, z narodzinami, życiem i śmiercią*”⁹.

Postawa ta zainspirowała mnie do własnych działań na tym polu. Jednak to, co odróżnia Giacinta Scelsiego od innych kompozytorów związanych z muzyką spektralną – to jego medytacyjna metoda, wykorzystująca intuicję oraz ezoteryczną improwizację i skupienie na czymś podstawowym oraz esencjonalnym. Sam siebie nie nazywał kompozytorem, a jego postać i praktyki niejednokrotnie miały coś wspólnego z szamanizmem. W każdym razie, nie były to metody konwencjonalne. Istotą działań Scelsiego było kontemplowanie dźwięku, podróż w głąb, co umożliwiło „dotykanie” i przyglądanie się jego wnętrzu. Jednocześnie – należy zaznaczyć, że ma to związek z odrzuceniem zachodniego paradygmatu klasycznego, traktującego muzykę jako taką, która funkcjonuje według jasno ustalonych reguł, rządzonych prawami rozumu. Jonathan Harvey określił muzykę włoskiego kompozytora jako – „tantryczną”¹⁰, tym samym wskazując jej szczególne właściwości do wewnętrznej harmonii naturalnego dźwięku. Próbując ująć muzykę Scelsiego w zachodnie ramy można spotkać się trudnościami, niezrozumieniem i spłyceniem jego spuścizny. Wpływ Wschodu i takiego podejścia, względem postrzegania i doświadczania tej muzyki – jest nieoceniony.

⁸ Gérard Grisey, *Powiedziałeś spektralny?*, tłum.: Michał Mendyk i Marek Mroziewicz, [w:] *Glissando* nr 1, 2004, s. 2.

⁹ Gerard Grisey w wywiadzie przeprowadzonym przez D. Bundlera: David Bundler, *Interview with Gerard Grisey*, [w:] *20th-Century Music*, nr 3 (1996), <https://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html> (dostęp 14.04.2023); przetłumaczony fragment na język polski, [w:] Jan Topolski, *Widma i czasy – Muzyka Gerarda Griseya*, Warszawa 2012, s. 97.

¹⁰ Radosław Siedliński, *Scelsi i Roerich – artyści wyżyn*, [w:] *Glissando* 2005, nr 5–6, s. 76, <https://glissando.pl/tekst/scelsi-i-roerich-artysci-wyzyn-2/>.

Metoda spotyka sztukę¹¹ | Dlaczego malarstwo?

„Nigdy nie maluję obrazu jako dzieła sztuki. Wszystkie one są badaniem.”

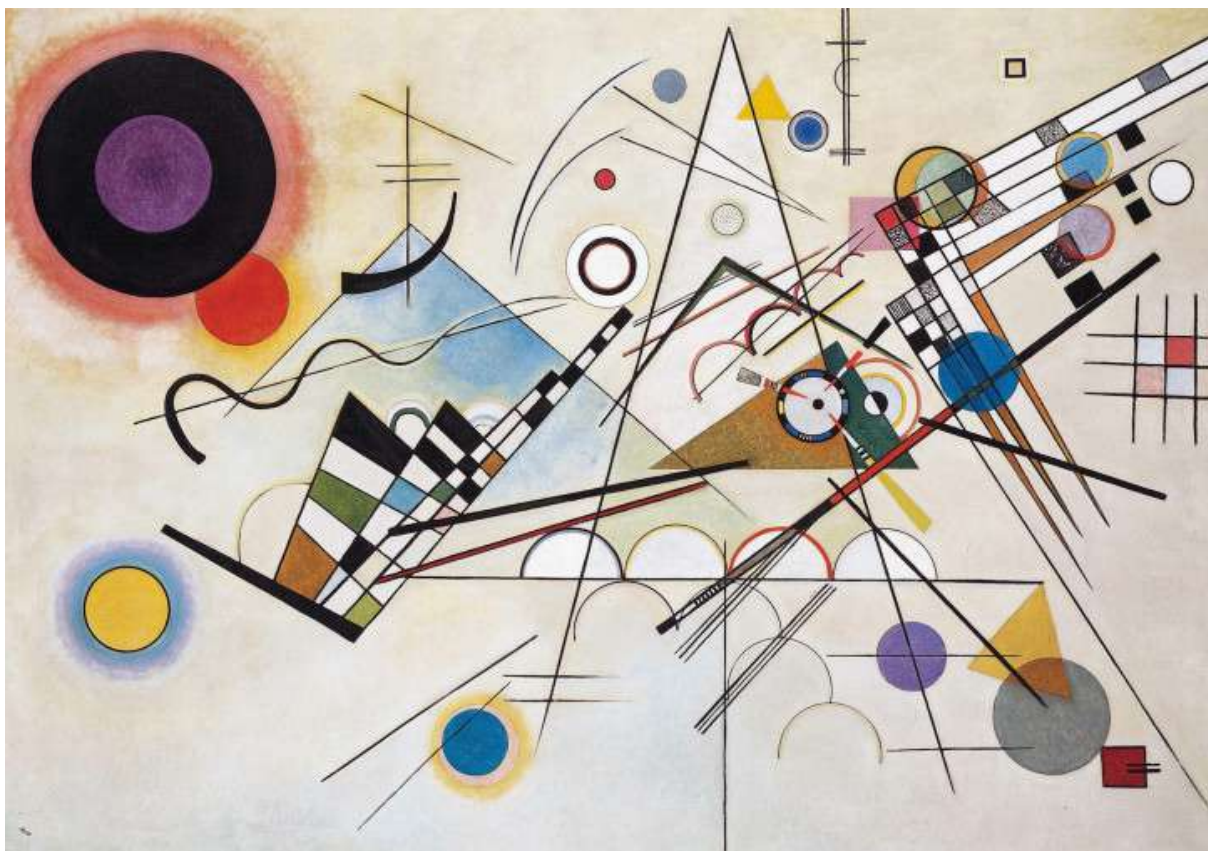
Pablo Picasso

Na etapie planowania Indywidualnego Planu Badawczego, początkowo założyłam, że zwieńczeniem części artystycznej pracy doktorskiej będzie swojego rodzaju projekt site-specific. Jeśli mówić i rozważać w kontekście czasu oraz przestrzeni to jest to forma prezentacji, która nasuwa się na myśl niemal automatycznie, bo łączy wskazane zagadnienia w jednym interdyscyplinarnym wytworze i jednocześnie (potencjalnie) odpowiada na problemy i pytania stawiane w niniejszej dysertacji. Wiedziałam jednak, że wychodzić będę z poziomu prac malarskich, malarstwa w ogóle jako formy reprezentującej sztuki wizualne. Kolejne artefakty i działania były rozwinięciem obrazu, wywodzącego się z aktywności malarskiej.

W swojej praktyce artystyczno-badawczej posługuję się głównie malarstwem, a na kolejnych etapach pracy utwierdziłam się w przekonaniu, że wybór ten koreluje ze stawianym celem i stanowi właściwą analogię wobec treści muzycznych. Skupienie na tym obszarze sztuk wizualnych i powzięcie takiej metodologii wynika z kilku powodów, które po krótko tutaj przytoczę i opiszę. Pierwszą i zasadniczą kwestią jest porównanie dwóch języków – sztuk wizualnych i muzyki. Tytułowa „możliwa / niemożliwa translacja” musiała znaleźć konkretne odniesienie w sferze wizualności. Problematyka muzyczna i idea dochodzenia w głębi dźwięku odnosi się do podstawowej jednostki jaką jest pojedynczy dźwięk i tego co, może się w nim kryć oraz jak budować tkankę muzyczną bazując na jednym dźwięku centralnym. Operując na podstawowych wartościach przyjąłam, że obraz czy wygląd szukanej struktury również powinien wiązać się z podstawowym medium i dyscypliną sztuk wizualnych, tj. malarstwem. Za tło teoretyczne posłużył mi tekst Wasyla Kandyńskiego – „Punkt i linia a płaszczyzna”, który jest przyczynkiem do analizy poszczególnych elementów malarskich przy wykorzystaniu odniesień do muzyki. Podejście Kandyńskiego stworzyło możliwość badania elementarnych części dzieła malarskiego oraz ich pierwotnych energii, ze

¹¹ Nazwa podrozdziału nawiązuje do książki Patricii Leavy pod tym samym tytułem, która jest obszerną analizą praktyk artystycznych w badaniach naukowych, a która była mi pomocna w utrzymaniu właściwego kierunku własnych działań artystyczno-badawczych.
Patricia Leavy, *Metoda spotyka sztukę*, tłum. J. Kucharska, K. Stanisławski, Warszawa 2018.

wszystkimi ich napięciami. W rozprawie tej interesują mnie pojęcia: praformy, praobrazu i pradźwięku; czasu i ruchu w malarstwie; dźwięku linii oraz ciszy w bezruchu punktu, a które to będę rozwijać we własnej pracy. „Dzieło sztuki odzwierciedla się na powierzchni świadomości. Sytuuje się na zewnątrz nas, a jego obraz ulatnia się bez śladu wraz z ustaniem działania. (...) Jednakże istnieje również możliwość penetracji w głąb dzieła sztuki, przeżywania jego wewnętrznego pulsowania aktywnie i wszystkimi zmysłami”¹². I tak jak Kandyńskiego zajmowała materia związana z prawami, którymi rządzi się dzieło sztuki (dzieło malarskie), tak mnie fascynuje idea wchodzenia w głąb dźwięku i jego wizualnej reprezentacji oraz odtworzenia kluczowych napięć i kulminacji, pulsowania charakterystycznego dla istoty utworów Giacinta Scelsiego. Jednocześnie oba przedsięwzięcia – próba opisanego przez Kandyńskiego podstawowych elementów dzieła sztuki oraz mój projekt doktorski, dążą do uzyskania uniwersalnej wiedzy i wynikają z potrzeby zrównoważenia dwóch rodzajów sił twórczych, intuicji i kalkulacji. Tutaj również ujawnia się działanie na styku dwóch światów.



Wasył Kandyński „Kompozycja 8”, 1923 r., Muzeum Guggenheima, New York, (domena publiczna).

¹² Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2022, s. 16.

Pablo Picasso mawiał, że malowanie to nic innego jak inna forma prowadzenia pamiętnika. Poszczególne obrazy i obrazy-objekty stanowią procesualny zapis moich działań. Artefakty te traktuję jako źródło danych / materiał badawczy, narzędzie analityczne, ale także formę reprezentacji. Co więcej, budowana struktura wizualna odwołuje się do doświadczenia oraz doświadczania. Odnoszę się do praktyk, które Ewa Klekot opisuje jako wiedzę asystemową – *mētis*¹³. *Mētis* jest wiedzą, która polega na uczestnictwie. Doświadczanie oraz badanie odbywa się poprzez praktykowanie i bazuje na zdobywaniu pewnych kompetencji jako uczestnik, a nie tylko i wyłącznie widz. Co istotne dla mnie i mojej pracy – zawiera w sobie krańcowo różne dyskursy, złożoną filozofię rzeczy, materii i formy oraz dalekie od racjonalizmu czy logiki, instynktowne doświadczenia chwytu, dotyku oraz widzenia. Jest to wiedza ucieleśniona, zmysłowa, zarysowująca swe związki w relacji ze światem, odczuwaniem tegoż świata przez ciało. Procesualny charakter tej metody bezpośrednio wiąże z czasowymi rozwinięciami i niuansami obecnymi w podejmowanym przeze mnie temacie. Jak to zostało podkreślone w tekście Ewy Klekot, chodzi o ujmowanie wiedzy nie jako stan, lecz właśnie proces, co wymyka się zachodniemu dualizmowi w tej kwestii i wynikającemu z tego podziałowi na teorię i praktykę. Uważność, wnikliwa obserwacja, ale też zdolność reakcji na zmieniające się układy sił utożsamiam z praktyką malarską i działaniem rękoma, a tym samym połączeniem z ciałem. Muzyka z kolei zajmuje szczególne miejsce w kontekście jej odczuwania i pojmowania wrażeń w wyniku słuchania utworu muzycznego w wiedzy ucieleśnionej. Należy uwzględnić fakt, że dźwięk obejmuje, a nierzadko przesywa na wskroś. Ten rodzaj ucieleśnienia ujmowany w obrębie kognitywistyki różni się od doświadczania dzieła sztuk wizualnych, a mając konkretnie na myśli – oglądu obrazu czy – idąc dalej – wglądu w obraz.

Mētis bywa również rozpoznana i interpretowana jako wiedza kobiet. Czy wobec tego należy spodziewać się związanych z tym jakichś konsekwencji? W chwili pisania niniejszej rozprawy i mając już pewne etapy pracy za sobą, zdaję sobie sprawę z obecności motywów bezpośrednio cielesnych, które stanowią niejako „skutek uboczny” w podejmowanych działaniach. Linie i plamy, a za tym – dukt pędzla, ujawniły niewymówione ani nieprzeczuwane przeze mnie kształty. Sugestywny rysunek krętych i wijących się linii, który pojawia się w obrazach odczytany został przez oglądających jako miękkość ciała.

¹³ Mowa o: Ewa Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, w: *Teksty drugie* 2018, nr 1, s. 79–90.

Nieintencjonalne „pozy” zrodziły się z form, które w pewnym momencie przybrały organiczną postać. Powyższe może sugerować, że niezwerbalizowane przez ze mnie wcześniej a unaocznione na obrazie niuanse mogą mieć charakter kobiecy. Nie jest to jednak tematem tej pracy i nie chciałabym dłużej tego wątku rozwijać. Moim zamiarem było jedynie zasygnalizowanie istnienia znaczeń, które wyłoniły się na drodze praktyki-metody.

Istotniejszym zdaje się być rola intuicji, raz – że ma związek z *mētis*, dwa – i co najważniejsze, determinuje i określa ezoteryczną improwizację w poszukiwaniach twórczych Giacinta Scelsiego. Podkreślam jej wagę ze względu znaczący udział w praktyce artystycznej jako idei komponowania w czasie rzeczywistym. *Improvisus* z łaciny oznacza „niespodziewany”, „nieprzewidziany”. Zatem akt tworzenia odbywa się tu i teraz i jest odpowiedzią czy też reakcją na działanie i pojawiające się zmiany a charakter tej odpowiedzi jest nie zaplanowany.

Intuicja pozwala szybko objąć znaczną część materiału, rozeznąć się wobec istniejących struktur oraz reguł i zareagować, posługując się niejako zasadą podobieństwa. *„Dla intuicji charakterystyczne jest szybkie wykrywanie struktur w warunkach deficytu informacji i redukcja informacji do określonej postaci strukturalnej w warunkach nadmiaru informacji lub niejasności”*¹⁴. Zatem intuicja potrafi skutecznie wykrywać prawidłowości w sytuacji deficytu danych, jak i ich nadwyżki. Jest także szczególnym narzędziem twórcy, które jako zjawisko i proces trudno jest ująć na płaszczyźnie świadomości. Niejednokrotnie posługuje się przeczuciem czy domysłem, dostarczając gotowego rozwiązania. Carl Gustaw Jung wniósł intuicję do nauki i systematycznych badań empirycznych, tym samym odkrywając jej wartość dla badaczy. Jak wskazywał: *„Intuicja (...) jest procesem aktywnym, twórczym, który tyle samo przydaje przedmiotowi, ile z niego bierze. Intuicja przekazuje obrazy czy oglądy związków i stosunków, do których nie dałoby się dojść za pomocą innych funkcji, a gdyby nawet było to możliwe, to jedynie przy nadłożeniu szmatu drogi”*¹⁵. Intuicja działa w obszarze możliwości, pozwala dostrzec pierwsze symptomy i niesie za sobą obietnicę przyszłości. Aktywizuje zdolność do identyfikacji i formułowania rozwiązań danego problemu. Intuicja bazuje jednak na określonych systemach wiedzy i informacjach.

¹⁴ Czesław S. Nosal, *Inteligencja i intuicja. Komplementarność w strukturze zdolności umysłowych*, w: *Zdrowie i choroba: problemy teorii, diagnozy i praktyki*, J.M. Brzeziński, L. Cierpiatkowska (red.), Sopot – Gdańsk 2008, s. 447.

¹⁵ Carl G. Jung, *Typy psychologiczne*, Warszawa 1921/2015, s. 408–409.

Interesującym przypadkiem, gdzie ujawnia się działanie intuicji jest improwizacja, a konkretniej – improwizacja jazzowa. Dlaczego? – Ponieważ jazz daje różne możliwości pod kątem budowania warstwy muzycznej utworu w czasie jego trwania. Jeśli utwór nie zostanie nagrany, jego kształt będzie unikalny i wyjątkowy tylko dla tego jednego konkretnego wydarzenia koncertowego. Jazzowa improwizacja pociąga słuchaczy, bo sprawia wrażenie powstawania czegoś z niczego. Nie do końca jest to jednak prawda. Zawodowi muzycy uczą się latami języka jazzu i technik improwizacji, na które składają się ćwiczenia, praktyki oraz zdobywana stopniowo wiedza. Muzyczna wypowiedź operuje takimi elementami jak: harmonika jazzowa z jej budową akordową, funkcjami harmonicznymi; wykorzystuje również schematy melodyczne (tzw. *patterns*), różne skale, frazowania czy charakterystyczną artykulację. Ważne jest także wyczucie czasu oraz ogólna wyobraźnia muzyczna, która pozwala na swobodne inspirowanie się utworami, melodiami, ale też i twórcami innych improwizatorów. Czym większa znajomość poszczególnych figur (które można by porównać do znajomości słów danego języka), tym ciekawsza i mniej oczywista będzie wypowiedź muzyczna w postaci improwizacji. Jednocześnie, żeby w ogóle mówić o improwizacji należy mieć świadomość pewnych ram, które wyznaczają jej granice. Stanowi to swojego rodzaju paradoks. Z jednej strony – swoboda kreacji i poddanie się inwencji twórczej, z drugiej natomiast – konieczność odwołania się do jakiejś istniejącej już kompozycji, która służy za punkt wyjścia przy jednoczesnym stosowaniu się (do pewnego stopnia) do panujących reguł. Zatem istnieje jakaś określona przestrzeń, w której granicach odbywa się improwizacja. Nawet *free jazz*, który uchodzi za najbardziej otwartą formę i skrajny przykład wolności jazzowej ma swoje ograniczenia. Tutaj także potrzebny jest punkt wyjścia, motyw, który będzie stanowić podstawę do dalszego muzykowania i improwizacji. Istotą tej formy jest połączenie dwóch aspektów: wolności i ogromnej swobody oraz świadomości uwarunkowań wynikających z ograniczeń języka, co sprawia, że *free jazz* pozostaje jazzem. Ten rodzaj improwizacji wyłania się również z mojej praktyki artystycznej, którą stosuję jako metodę. Niektóre partie pozostają ściśle określone, podczas gdy inne zyskują *pole* i przestrzeń do pogłębiania kwestii związanych z materią malarską i jej reprezentacją w obrazie. Eksperymenty malarskie budują przestrzeń w obrębie wytyczonych wartości, określających praktykę twórczą Giacinta Scelsiego. Punkty stałe i powzięte założenia determinują kształt dzieła. Zdefiniowana formuła pozwala nakreślić horyzont zdarzeń.

Intuicja wprowadza element niewiadomej, ale też stanowi swoisty filtr, przez który przechodzą wybrane pojęcia, budujące kolejne znaczenia. Jako artystka-improwizatorka-eksperymentatorka przeprowadzam przez proces twórczy i próbę przełożenia zagadnień muzycznych w obszar sztuk wizualnych. Karlheinz Stockhausen po swoim wystąpieniu w 1972 r. na Letnich Kursach Muzyki Nowej w Darmstademie, powiedział:

„(...) Często oskarżano mnie o nieokreślony mistycyzm. W naszych czasach mistycyzm jest często błędnie rozumiany jako coś niejasnego. Ale mistycyzmu nie da się wyrazić słowami, to jest muzyka! Najczystsza muzykalność jest także najczystszym mistycyzmem w nowoczesnym sensie. Mistycyzm to zdolność widzenia prawdy w rzeczach. Intelpekt służy jedynie intuicji. Intuicja nie jest dana od urodzenia, lecz stale infiltrowuje człowieka jak promień słoneczny. Myślenie jest sposobem formułowania myśli, tłumaczenia intuicji za pomocą dostępnych nam pojęć, a także naszym praktycznym światem – przełożeniem na obszar naszej percepcji”¹⁶.

Upatruję w powyższej postawie istoty działań twórczych, będących wynikiem połączenia intuicji oraz sztywnych reguł i systematycznych badań. W swoich pracach realizuję założenia, które przepuszczam przez filtr własnego postrzegania i doświadczeń.

Kratka – siatka

Siatka w mojej praktyce artystycznej pojawiła się jeszcze podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Początkowo była to kombinacja linii, marginesów i kratki – imitujących te, które można znaleźć na kartkach w zeszytach. Powstawały też wariacje na jej temat. Łączyłam wycinki kolorowych linijek dla młodszych uczniów, na których ćwiczy się pisanie pierwszych liter – z drobną pomarańczową kratką papieru milimetrowego czy pięciolinią zeszytów nutowych. Dekonstruowałam i rekonstruowałam nowe układy. Manipulowałam ścinkami papieru, tworząc kompozycje o ostro ciętych kształtach. Przełamane rytmy organizowałam w nowy sposób. Malowałam też obrazy, które swą iluzją mamiły oglądających. Namalowane kartki z zeszytu do złudzenia przypominały te prawdziwe, w swej fizycznej formie, do tego stopnia, że zadawano pytania o powód przyklejania kartek na płótno. Iluzjonistyczne przedstawienia spełniały się w założeniach trompe l’oeil.

¹⁶ Michael Kurtz, *Stockhausen: A Biography*, tłum. R. Topp, London 1992, s. 199.

Realizowałam prace, które odwoływały się do tabula rasa i tak jak wspomniałam we wstępie niniejszej rozprawy – stanowiły o polu, jako miejscu zapisu lub nie-zapisu. Echa tej sytuacji pozostają zawarte w obecnym projekcie, gdzie posługuję się siatką, jako narzędziem, które wykrystalizowało się w wyniku syntezy w toku działań artystycznych. Siatka stała się niezbędnym elementem budowania narracji wizualnej. I jest to komponent szczególny. Z jednej strony odwołuje się do zeszytowej kratki, która czeka na wypełnienie jakichś znaczeń wyartykułowanych w postaci słów lub znaków w jej porządkującej strukturze, z drugiej natomiast – nawiązuje do emblematu modernistycznych ambicji w sztukach plastycznych. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z jeszcze jednym zagadnieniem. Jeśli mówić o translacji i jakimś rodzaju przekładzie z muzyki na sztuki wizualne, należy zauważyć, że muzyka posiada już swój sposób zapisu w postaci notacji na pięciolinii lub – odwołując się do kolejnych jej rozwinięć – partytury graficznej. W tym miejscu należy odnotować postać Bogusława Schaeffer’a. Ten wszechstronny kompozytor i teoretyk w utworze *Ekstrema* na 10 instrumentów (1957) jako pierwszy na świecie zastosował partyturę beznutową. Wystarczyła mu tradycyjna maszyna do pisania, by zanotować, korzystając jedynie z liter i znaków typograficznych urządzenia – cały utwór muzyczny. Jego partytury graficzne realizowały ideę muzyki poliwersjonalnej, czyli taki zapis kompozytorskich intencji, który dopuszcza jak najbardziej różnorodne interpretacje, tym samym zmieniając stosunek między kompozytorem i wykonawcą.¹⁷ W tym przypadku brak jednak porządkującej struktury, a koncepcje związane z wizualnym przedstawieniem znaków są odmienne. Zapis ten porzucił ten rodzaj organizacji, tym samym otwierając się na nowe możliwości odczytań. Zanika zatem konstrukt, który pełni istotną rolę w moim projekcie.

Siatka wyłoniła się z malarstwa kubistycznego, a z czasem przybrała formę struktury, która stała się coraz bardziej kategorięczna i wyraźna. Zapowiadała chęć milczenia i stroniła od dyskursu oraz narracji, tym samym dystansując się od natury i wpisując się w hasła głoszone przez sztukę modernistyczną. *„Są dwa sposoby, w jakie siatka manifestuje nowoczesność sztuki modernistycznej: przestrzenny i czasowy. W znaczeniu przestrzennym*

¹⁷ O partyturach graficznych Bogusława Schaeffer’a można napisać wiele. Stanowią one osobny wątek, którego nie chciałabym rozwijać w niniejszej pracy, starając się utrzymać esencjonalny rys. Odsyłam do publikacji: Andrzej Hejmej, *Wokół Schaefferowskich partytur*, [w:] *Teksty drugie* 2006, nr 4, s. 31-46.

Partytury graficzne stosowali również tacy kompozytorzy jak: John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis czy Earle Brown.

*siatka wyraża autonomiczność sztuki jako dziedziny. Spłaszczona, geometryczna, uporządkowana, jest antynaturalna, antymimetyczna, antyrealna. Tak wygląda sztuka, gdy odwraca się od natury*¹⁸. Jej regularność i porządkująca organizacja pozwala jedynie na powtarzanie i rozciąganie na płaszczyźnie. Struktura ta określa siebie przez współrzędne i system miar. Rosalind Krauss zwraca również uwagę, że siatka jest nieprzedstawiająca, a jej forma zrodziła się nie z chęci naśladowania rzeczywistości czy imitacji a estetycznych postulatów. Jeśli chodzi o kwestię czasu, należy sobie uzmysłwić, że siatka jest symbolem modernizmu, ze względu na fakt, że w swej formie nie pojawia się nigdy wcześniej przed XX w., co też podkreśla jej autoteliczny charakter.

Ale mnie interesuje również wcześniejszy udział siatki w sztuce, dlatego należy się cofnąć w czasie i przywołać moment, kiedy to staje się ona najpierw narzędziem malarzy piętnastego i szesnastowiecznych¹⁹ w rozważaniach nad perspektywą, gdzie pełni funkcję organizującą realistycznie przedstawionej przestrzeni na obrazie, chociaż tak naprawdę się na nim nie pojawia. (Oczywiście, nie jest to siatka w pełnej swej postaci, występuje tutaj jako pomoc w wykreślaniu perspektywy i punktów zbiegu.) Później, w XIX w. siatkę wykorzystują artyści, ale też naukowcy zaciekawieni zagadnieniami związanymi z optyką i fizjologią widzenia. Jednym z najważniejszych artystów tego okresu, który eksperymentował z zastosowaniem siatki w kontekście optyki był Georges Seurat. Jego obraz „Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte” stał się ikoną pointylizmu. Seurat wykorzystywał siatkę jako narzędzie, planując kompozycję obrazu oraz aby dokładnie wyznaczyć miejsca, w których umieszczał poszczególne punkty farby, stosując jedynie barwy chromatyczne. W efekcie, punkty łączą się w harmonijny obraz, tworząc wrażenie świetlistości, pełnię detali i głębi. Również tutaj, mimo, iż nie dostrzegamy siatki na obrazach, możemy zauważyć siłę jej porządkującego działania.²⁰ Jest też przedmiotem, który umożliwił łączność świata rzeczywistego z jego reprezentacją oraz z tym, co widziane i wrażeniem, które wywołuje.

¹⁸ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 17.

¹⁹ Mowa tu oczywiście o malarzach renesansowych, takich jak: Leonardo da Vinci, Paolo Uccello czy Albrecht Dürer.

²⁰ W obrazie „Cyrk” Georges’a Seurata z 1891 r. miejscami widać biel płótna i siatkę niebieskich linii, które malarz stosował organizując kompozycję obrazu. Praca jest uważana za niedokończoną i w tej formie została zaprezentowana na Salonie Niezależnych w 1891 r. W kilka dni po wystawieniu obrazu, malarz zachorował i ostatecznie po kolejnych 3 dniach zmarł w wieku 31 lat. Obecnie obraz znajduje się w Musée d'Orsay, Paryż, Francja.

Siatka dla malarzy dziewiętnastowiecznych była tym, czym soczewka aparatu, tzn. wyznaczała wybrany kadr, określała jego pole i stanowiła miejsce przejścia z rzeczywistości do oka, umysłu i widzenia tejże rzeczywistości. Aspekt ten niezmiernie fascynuje mnie w kontekście własnego projektu, ponieważ łączy w sobie wymiar „duchowy” i rzeczywisty, abstrakcyjny oraz naukowy. W traktatach dotyczących optyki i zagadnień związanych z widzeniem używano siatki. Ilustrowano mechanizmy fizjologii percepcji posługując się jej powtarzalną strukturą, w której to polach analizowano poszczególne interakcje. Jest to interesujący przykład, gdzie zostaje wykorzystana jako moment „graniczny”, miejsce styku, ale też w swej kategorycznej i modułowej formie wyraźnie odznacza ilustrowane warstwy, jednocześnie określając sama siebie. „*Siatka stanowiła więc matrycę wiedzy. Poprzez swoją abstrakcyjność siatka oddawała jedno z podstawowych praw wiedzy – oddzielenie ekranu postrzegania od ekranu <<prawdziwego>> świata*”²¹. Jej abstrakcyjna forma z jednej strony łączy się z kwestiami wzniosłymi, o metafizycznym charakterze, z drugiej natomiast stanowi pomost ze światem realnym i materialnym. Chociaż „pomost”, wydaje się być nie do końca właściwym sformułowaniem, dlatego, że siatka w swej specyficznej strukturze odcina się od rzeczywistości i całą sobą sprzeciwia się tej relacji. Gdziekolwiek użyta, decyduje sama o sobie.

Dzięki zdobyczom XIX w. wyłoniła się w modernizmie w swej czystej postaci, manifestując swoją obecność, niejednokrotnie stanowiąc główny temat prac dwudziestowiecznych i współczesnych artystów. W tym miejscu chciałabym przywołać artystkę, której postać jest dla mnie szczególnie ważna, a mianowicie – Agnes Martin. Na jej twórczość składają się obrazy przedstawiające wyodrębnione i wyizolowane siatki. Ograniczone w środkach, minimalistyczne obrazy emanują spokojem. Siatka opowiada sama o sobie i jest to historia, która hipnotyzuje. Wibrujące układy idealne ukazują się oglądającym z całą swoją porządkującą i kontemplacyjną siłą. Jednocześnie obrazy-siatki stanowią wizualne doświadczenie powtórzenia.

Posługując się tą prostą strukturą, Martin stworzyła sytuację, w której pulsujący i regularny bieg linii odrywa się od materialnej formy i kieruje ku pojęciom opowiadającym się za czystym pięknem, harmonią i metafizyką. „*Piękno nie jest w róży, piękno znajduje się*

²¹ Ibidem, s. 23.

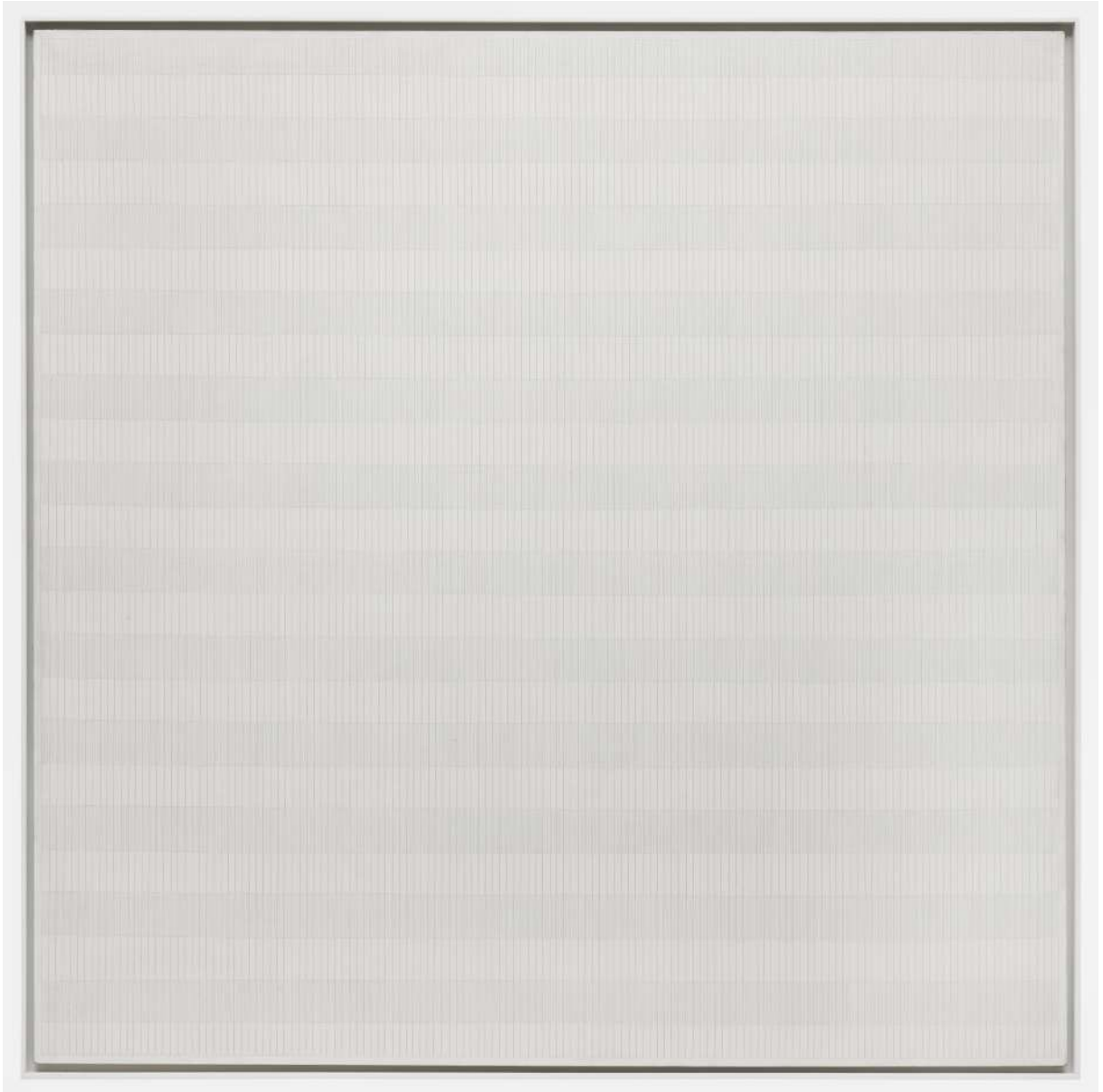
w *twoim umyśle*”²². Agnes Martin opisując swoje prace, często wspomina o czystym doświadczeniu oraz o emocjach, które chce przekazać, ale też o wrażeniach, które wywołują. „*Słuchając muzyki ludzie akceptują czyste emocje, ale od sztuki domagają się wyjaśnień*”²³. Wydaje się, że niejednokrotnie odczuwanie związane z danym dziełem może być tak silne, że często wymyka się nadmiernym chęciom intelektualizowania. Rzeczywiście, nierzadko od muzyki nie wymagamy dodatkowych objaśnień. Powyższe wrażenie można porównać z tym, wspomnianym już wcześniej, a które Kandyński nazywał „*wewnętrznym pulsowaniem obrazu i penetracją wgląd dzieła sztuki*”. Nie jest moim celem odnotowywanie emocjonalnych uniesień, choć przyznam, że w wielu przypadkach i ja daję się porwać tej bez wątpienia obezwładniającej sile. Z przywołanej powyżej sytuacji można jednak wyodrębnić kilka faktów, którym chciałabym się bliżej przyjrzeć. Pierwszym spostrzeżeniem, które nasuwa się na myśl, jest związek siatki, czyli konkretnej abstrakcyjnej formy z wymiarem duchowym. Nie jest to jedynie związek opierający się na subiektywnym odczuwaniu. Zerwanie z mimesis ma swoje konsekwencje w zwróceniu się ku wymiarowi duchowemu i do wewnątrz. W tekście Kazimierza Malewicza pt. *The Non-objective World*²⁴ zauważymy, że nie ma tu mowy o aspektach fizycznych materii (o dziełach nieprzedstawiających, posługujących się formami abstrakcyjnymi). Dyskusja jest prowadzona wokół pojęć takich jak: Byt, Intelpekt czy Duch. Z tego punktu widzenia, siatka stanowi schody do *Uniwersalnego* i brak tutaj zainteresowania tym, co się dzieje w sferze *Konkretnego*.²⁵ Zatem mamy tu fizyczną postać siatki z jej geometryczną i policzalną strukturą, z drugiej zaś – ładunek znaczeniowy, który ujawnia się w jej formie i odczuwaniu, a odwołujący się do terminów abstrakcyjnych i uniwersalnych. Niezdecydowanie siatki, jej balansowanie na granicy materializmu i duchowości spełnia przesłanki do ujmowania tych dwóch wymiarów w jednej formie. Dysonans ten zawarty w samej naturze siatki posłużył mi do reprezentacji tychże dwóch w światów we własnym projekcie.

²² Cytat pochodzi z wypowiedzi artystki w krótkim filmie przygotowanym przez Tate z serii TateShots – *Artist Agnes Martin – 'Beauty is in Your Mind'*. Agnes Martin: „...*the beauty is not in the rose, the beauty is in your mind*”, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk> (dostęp 10.05.2023).

²³ Ibidem, A. Martin: „*From music people accept pure emotion, but from art they demand explanation*”.

²⁴ Kasimir Malevich, *The Non-objective World*, Baden 2021.

²⁵ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, Gdańsk 2011, s. 18.



Agnes Martin „The Tree”, olej i grafit na płótnie, 182.9 x 182.9 cm, 1964 r., Museum of Modern Art, New York.

Kolejną sprawą, wartą zwrócenia uwagi jest to, że przykład obrazów Agnes Martin to egzemplifikacja struktury, która nic nie porządkuje, nie ma dodatkowej treści czy znaków, które można by ująć w jej ramach czy polach. Jeśli coś organizuje to sama siebie. W tym miejscu należałoby się również odwołać do samej typologii siatki, aby wyjaśnić jej istotę i funkcje.

„Pole i moduł (z jego potencjałem szeregowym jako rozszerzalną siatką) mają wspólny poziom organizacji, który wyklucza uszkodzenie systemu. Organizacja ta nie funkcjonuje jako niewidzialna <<obsługa>> dzieła sztuki, ale jest jego widoczną powłoką. Oznacza to, że nie jest to podstawa kompozycji, ale faktyczny pokaz”²⁶.

Siatki Agnes Martin rezygnują z „obsługi” innych elementów obrazu, ponieważ owe elementy nie istnieją. Nie ma tu również „niewidzialnej” organizującej siły, budującej obraz. Wszystko zostało unaocznione i urzeczywistniają „widzialny” obraz siatki.

Odmienną strategię przyjmują prace Małgorzaty Szymankiewicz. Siatka, a właściwie jej elementy, funkcjonują jako rodzaj konstrukcji, systemu, a czasem jako ramy. Niekiedy w swej formie przypominają tabele, w których to niejednokrotnie próbują się usytuować plamy barwne, wyrwane jakby z innego świata, zarówno pod względem formalnym, jak i pojęciowym. Szymankiewicz pokazuje także proste wyrysowane pola, komórki tabeli, które oczekują na jakieś wypełnienie. W jej pracach jednak często pełnią również funkcję „widzialnego” rusztowania. Artystka „reanimuje” wątki zaczerpnięte z tradycji malarstwa.

„— Ważnym elementem refleksji malarskiej Szymankiewicz jest odniesienie się do historycznych już sposobów demaskacji malarstwa definiowanego metafizycznie — mówi Jarosław Denisiuk, dyrektor Centrum Sztuki Galeria EL.

²⁶ Katalog do wystawy – Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, The Guggenheim Museum, New York, 1966, s. 19.

W oryginale: *„The field and the module (with its serial potential as an extendable grid) have in common a level of organization that precludes breaking the system. This organization does not function as the invisible servicing of the work of art, but it is the visible skin. It is not, that is to say, an underlying composition, but a factual display”.*

Stąd także tytuł wystawy "Lost and found", który odnosi się do wątków, pojawiających się wcześniej w historii sztuki, a które gdzieś się zgubiły. Prezentowane w Galerii EL prace są zaś swoistym ich śledztwem. Nie jest to śledztwo proste, gdyż malarstwo abstrakcyjne, niełatwe w odbiorze, sytuuje się gdzieś między znaczeniem symbolicznym, a wieloznacznością.

— Abstrakcja ma bardzo wiele obliczy; oprócz czystej formy istnieje także treść, która oczywiście za nią stoi. Wydaje mi się, że abstrakcją można nazwać w ogóle sposób myślenia o sztuce, czy próby przekazywania tego, co mamy do powiedzenia — mówi artystka²⁷.



Małgorzata Szymankiewicz „Office work 225”, akryl na płótnie, 170 x 130 cm, 2016 r.

²⁷ <https://dziennikelblaski.pl/307094,quotLost-and-foundquot-Malgorzaty-Szymankiewicz-w-Galerii-EL.html> – o wystawie Małgorzaty Szymankiewicz pt. *Lost and found* w Galerii EL, Elbląg, 2015 r. (dostęp 10.06.2023).

Celem niniejszego projektu jest również przywołanie wątków, które zaistniały w historii malarstwa i jego tradycji. Decydując się na to medium we własnej pracy, skupiłam swoją uwagę na formach, które można odnieść do zagadnień muzycznych. Wydaje się, że zabiegi te, na nowo ożywiają dyskurs i pozwalają przepracować kwestie zapomniane czy porzucone w dyscyplinie malarstwa, któremu to już niejednokrotnie zapowiadano upadek i koniec. Użycie danych pojęć w nowym kontekście pozwoliło mi budować *strukturę* wizualną tożsamą z praktyką twórczą Giacinta Scelsiego. Wykorzystuję siatkę – z jednej strony jako konstrukcję obrazu, system porządkujący oraz pole przeznaczone do przywołania jakichś znaczeń – z drugiej natomiast – zwracam uwagę na jej kontemplacyjny i medytacyjny charakter wraz z całą jego procesualnością i odwołaniem do wymiaru duchowego. Struktura siatki pozostaje widoczna na obrazach, tym samym „ugłaśniając” zawarte w niej samej warstwy znaczeniowe. Niejako kontynuuję problematykę podejmowaną przez Agnes Martin, a później Małgorzatę Szymankiewicz w obrazie.

Językowe inklinacje

„Możliwa / niemożliwa translacja” w tytule niniejszej pracy odsyła do zagadnień związanych z językiem. Muzyka, sztuka wizualna i język posiadają zdolność do wyrażania ludzkiego doświadczenia. Tworząc obraz czy utwór muzyczny posługujemy się swoistym językiem. Jako, że obie te dziedziny sztuki przybierają bardziej ogólną formę *języka* – rozumianego jako jakiś rodzaj *systemu*, służącemu przedstawianiu rzeczywistości bądź nie, chciałabym w tym podrozdziale przyjrzeć się wybranym przykładom związków muzyki z językiem w ogóle i tego, jakie skutki niesie za sobą ten fakt w kontekście przełożenia na język sztuk wizualnych. Porównanie tych dwóch form komunikacji pozwoli na pełniejsze ich zrozumienie i wyodrębnienie ich punktów wspólnych, które posłużą mi do dalszej pracy nad tematem niniejszej rozprawy.

Zarówno muzyka, jak i język mają zdolność przekazywania emocji i treści. Muzyka może wywoływać intensywne uczucia bez użycia słów, poprzez melodię, rytm, harmonię i dźwięki. Podobnie język może być używany, aby opisywać i wyrażać emocje, myśli i idee za pomocą słów, zdań i struktur gramatycznych.

Muzyka i język wykorzystują pewne uniwersalne elementy, które są wspólne dla wszystkich ludzi, niezależnie od kultury. Na przykład, używanie określonych interwałów może

wywoływać podobne emocje u różnych ludzi. Równocześnie, istnieją pewne struktury językowe, takie jak zdania pytające, twierdzące czy przeczące, które są podobne we wszystkich językach. Emocje i odczuwanie wydają się być bardzo ważne w kontekście muzyki. Fakt ten sprawia, że muzyka może być bardziej uniwersalna niż język, ponieważ emocje, które wywołuje, mogą być zrozumiane przez ludzi z różnych kultur, nawet jeśli nie rozumieją konkretnych słów w utworze muzycznym. Natomiast język zwykle jest związany z określoną kulturą i społecznością, co sprawia, że jego zrozumienie może być bardziej ograniczone.

Tym, co będzie mnie najbardziej interesować w języku w kontekście budowania utworu muzycznego to jego swoista gramatyka i w mniejszym stopniu – lingwistyka. Struktury gramatyczne rozumiem jako konstrukt, który trzyma w swoim porządkującym systemie dane znaki, słowa i znaczenia. Określa ich miejsce i scala w bardziej złożone struktury. Stanowi dla nich pewną „ramę”. W jakimś bardziej abstrakcyjnym rozumieniu, wyobrażam sobie, że taki konstrukt może przybrać formę siatki, gdzie dane znaki czy znaczenia zostają zorganizowane w obrębie poszczególnych pól i mogą wzmacniać się bądź słabnąć w punkcie przecięcia linii. Działanie to stanowi raczej abstrakcyjny eksperyment myślowy, przy wykorzystaniu wybranych cech wspólnych języka i muzyki. Wyboru poszczególnych wątków dokonałam na podstawie ich nieoczywistości względem późniejszego ich przełożenia na język sztuk wizualnych. Kierowałam się również charakterystyką muzyki spektralnej i jej znaczenia pod kątem czasu i przestrzeni. Skupiłam się także na sposobie, w jaki Scelsi dochodził do istoty swoich utworów, w tym zaznaczając kwestie, które łączą się z rozważaniami na temat świadomości organizacji struktur muzycznych, intuicji muzycznej, pamięci i co za tym idzie – improwizacji. Zwracam uwagę na pojęcia i zagadnienia, które są związane z budowaniem utworu muzycznego. Odnosiłam się przede wszystkim do tekstów Johna A. Slobody w książce *Umysł muzyczny – Poznawcza psychologia muzyki*, które to stanowią istotny wkład w wiedzę dotyczącą rozumienia muzyki jako umiejętności poznawczej i związanej z tym psychologii słuchania. Z publikacją tą spotkałam się przy okazji studiów muzykologicznych. Należy również odnotować, że problemy te i tematyka dotyczą kwestii z zakresu subdyscypliny lingwistyki znanej jako semiotyka muzyczna, która to bada relacje między muzyką a językiem. Semiotyka muzyczna zajmuje się także analizą znaczeń muzycznych i sposobami, w jakie muzyka może być rozumiana jako rodzaj języka lub komunikacji.

W swojej pracy wykorzystuję poszczególne wątki z tego obszaru jako narzędzie do mapowania interesujących mnie punktów i odniesienia ich w pracy nad reprezentacją struktury wizualnej w sztuce.

John Sloboda pisząc o analogiach lingwistycznych w dziedzinie muzyki zwraca uwagę, że sprawa ta zasługuje na poważne traktowanie.²⁸ Należy mieć jednak na uwadze kilka znaczących różnic. Przede wszystkim muzyka nie stanowi kolejnego języka naturalnego. Nie posługuje się treścią, która jest zdolna opisywać świat i zadawać pytania o relacje w nim równorzędnie – jak robi to język mowy. Odrywa się zatem od przedstawiania rzeczywistości w sposób bezpośredni.

Możliwe jednak jest używanie analogii w sposób metaforyczny, co daje możliwości w kreowaniu muzycznego „komunikatu” w sposób bardziej abstrakcyjny i swobodny (choć, w środowisku naukowym – z oczywistych powodów, unika się np. opierania jakichkolwiek sądów na podstawie emocji związanych z muzyką). Wobec tego, interesującym jest kwestia, do jakiego stopnia można posunąć ową metaforę i co można określić bardziej precyzyjnie, a co już niekoniecznie, bowiem granica ta przebiega w sposób niedokładny. Wydaje się jednak, że eksplorowanie tego obszaru, tworzenie utopijnych projektów pod kątem wyodrębnienia i dookreślenia owej granicy, po pierwsze – jest niejednokrotnie inspiracją i napędem do systematycznych już badań empirycznych i teoretycznych, po drugie – pozwala wytyczyć kierunek działań.

Istotną cechą zarówno języka, jak i muzyki jest to, że znaczenie przekazywane jest przez uporządkowanie i połączenie elementów w ciągi dłuższe. A wielu piszących o muzyce skłania się ku pogładowi, że istnieją muzyczne uniwersalia²⁹. Ma to związek ze strukturą *powierzchniową* i *głęboką*, które można wyodrębnić w utworze. (Np. Schenker zwykł utrzymywać, że na głębokim poziomie wszystkie dobre kompozycje muzyczne mają ten sam typ struktury i że struktura ta mówi nam coś o istocie muzycznej intuicji.) W związku z tym, zastanawiałam się, czy możliwe byłyby uniwersalia w kontekście sztuk wizualnych i w jakim stopniu rozważania Wasyla Kandyńskiego są odpowiedzią na to zagadnienie i czy jest to w ogóle właściwy kierunek myślowy.

²⁸ John A. Sloboda, *Umysł muzyczny – Poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002, s. 15.

²⁹ Temu zagadnieniu można by poświęcić osobną pracę naukową, natomiast moim celem – co podkreślę jeszcze raz – jest jedynie zasygnalizowanie owych punktów, związków języka z muzyką.

Kolejno, „zarówno język, jak i muzyka są w stanie generować właściwie nieograniczoną liczbę nowych sekwencji”³⁰, co więcej, możliwe jest tworzenie zdań, których nigdy nie słyszeliśmy i tak samo dzieje się względem tworzenia melodii przez kompozytorów. Ma to też związek z jakimś rodzajem kombinatoryki, który również wykorzystuję we własnej pracy. Co ciekawe, jeśli chodzi o samo posługiwanie się językiem, tj. konstruowaniem zdań – „Dzieci potrafią zrozumieć zdania, używając przy tym pewnych konstrukcji, zanim potrafią stworzyć zdania przy użyciu tych samych konstrukcji”³¹ – zatem zdolność recepcji poprzedza umiejętności produktywne. Co oznacza również, że potrafią reagować na muzykę, zanim potrafiłyby stworzyć własną.

Kolejnym zagadnieniem, które chciałabym poruszyć dotyczy świadomości używanych struktur i pośrednio pamięci muzycznej w ogóle. Kwestia ta łączy się również z możliwością rozróżnienia i nazywania elementów składających się na utwór muzyczny, muzykę. Wspominam o tym ze względu na udział motywów tych w tematyce związanej z intuicją i improwizacją, a będących podstawą w działaniach twórczych Giacinta Scelsiego.

„Dane wskazują raczej, że niedoświadczeni muzycy mają utajoną wiedzę (*implicit knowledge*) o tym, o czym muzycy mogą otwarcie mówić. Pod tym względem muzyka podobna jest do języka. Zwykli ludzie mówią swym ojczystym językiem według tych samych gramatycznych reguł co profesjonalni lingwiści, chociaż mają jedynie ograniczoną świadomość tych reguł”³² – wskazuje J. Sloboda. Zatem posługiwanie się językiem i jego swoistą gramatyką stanowi (do pewnego stopnia) uniwersalną umiejętność. Można również założyć, że w kontekście malarstwa odbywa się to w ten sam sposób – tzn. stosując linię, plamę czy punkt osoba bez wykształcenia plastycznego, jest w stanie posługiwać się tymi środkami, nie mając większej wiedzy w tym względzie.

Sygnalizując te wątki chciałam zwrócić uwagę na pewne uniwersalne aspekty, które mogą łączyć się w trzech dziedzinach – języka (lingwistyka), muzyki i sztuk wizualnych. Myśląc o malarskim projekcie, starałam się uwzględnić niniejsze uwagi.

³⁰ Ibidem, s. 13.

³¹ Ibidem, s. 23.

³² Ibidem, s. 7.

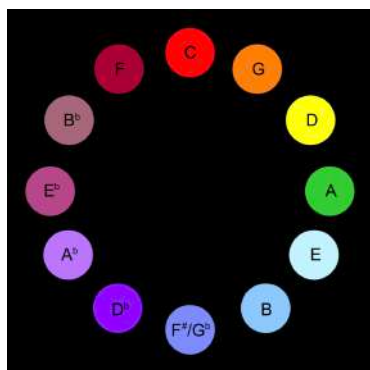
Muzyka – obraz

Przekładanie struktur muzycznych na język sztuk wizualnych stanowi fascynujące przedsięwzięcie artystyczne i intelektualne. To próba wyrażenia dźwięku, emocji, ruchu, czasu i znaczeń zawartych w muzyce za pomocą form, pojęć, kształtów i kolorów w obrazie oraz przestrzeni. Jest to obszar, który łączy dwie odmienne dziedziny sztuki – muzykę i sztuki wizualne (ze szczególnym skupieniem na praktyce malarskiej) i pozwala na eksplorację interakcji między dźwiękiem a wizualną formą.

Jednym z kluczowych wyzwań w przekładaniu struktur muzycznych na język sztuk wizualnych jest fakt, że oba te media różnią się pod względem swojej natury. Muzyka w swej istocie jest bezsłowna i operuje dźwiękami oraz czasem, podczas gdy sztuki wizualne wykorzystują obrazy i przestrzeń. Jednak istnieją pewne narzędzia i techniki, które mogą być wykorzystane do tworzenia połączeń i zbliżania się tych dwóch dziedzin. Ważnymi wartościami, które należałoby wymienić, a które stanowią istotne instrumenty w realizacji niniejszego zamierzenia na poziomie ogólnym są: kolor i harmonia, linie i kształty, ruch, abstrakcja i interpretacja, technologia i multimedia.

Jednym z najważniejszych punktów pozostaje kolor. W kontekście prac nad muzyką, która dotyczy głębi dźwięku, a w spektralizmie jego – barwy, ten aspekt szczególnie przybiera na znaczeniu. Zagadnienie barwy i koloru w tej konkretnej sytuacji nie jest jednak oczywiste. Właściwie od samego początku wydało mi się to dość problematyczne wobec zależności i wielogłosowości, w które kolor jest uwikłany. Zastanawiałam się, jaką postawę powinnam przyjąć mając na uwadze różne konteksty związane z kolorem. Należało chociażby mieć na względzie kwestię synestetycznego postrzegania dźwięku. Synestezja polega bowiem na tym iż, doświadczenia jednego zmysłu wywołują również wrażenia charakterystyczne dla innych zmysłów. „Barwne słyszenie”, czyli chromestezja jest jednym z najczęściej spotykanych rodzajów synestezji. Znanymi synestetami, którzy przypisywali kolory dźwiękom lub tonacjom byli m.in: Olivier Messiaen, Franciszek Liszt, Nikołaj Rimsky-Korsakow, Jean

Sibelius, Paul Klee, Vincent van Gogh czy Wasyl Kandyński³³. Skojarzenia barw z dźwiękiem u różnych osób jest jednak różne. Rosyjski kompozytor Aleksandr Skriabin (1871/72(?)–1915) również przez lata był uważany za artystę, który posiadał zdolność synestezji. Wykorzystując swoje umiejętności „widzenia muzyki” – zaprojektował świetlny fortepian, w którym to przyporządkował poszczególne kolory danym klawiszom w ramach oktawy. Ów instrument został wykorzystany w jego *V Symfonii* zatytułowanej *Prometeusz: Poemat Ognia* (1909–1910). W utworze chodziło o to, aby stworzyć audio-wizualny spektakl, w którym to muzyce towarzyszyły kolorowe światła na ekranie uruchamiane przez klawisze fortepianu. Celem takiego połączenia – koloru z dźwiękiem było również zwiększenie sugestywności muzyki przy jednoczesnym oddziaływaniu na wiele zmysłów. Co ciekawe, badania i analizy przeprowadzone przez Bulata Galejev i Irinę Vanechkinę wykazały, że analogie barwno-tonalne mają raczej charakter skojarzeniowy, czyli psychologiczny. Badacze wskazują, że podstawą pomysłu Skriabina jest wiedza z zakresu tradycyjnej tonalności oraz zasad optyki. Okazało się bowiem, że koło kwintowe pokrywa się z kołem barw, co zwraca uwagę na fakt, iż kolory klawiszy świetlistego fortepianu zostały ustalone przy pomocy fuzji dwóch teorii, tym samym podważając twierdzenie o posiadaniu synestetycznych zdolności przez Aleksandra Skriabina.³⁴ Wbrew powszechnemu przekonaniu o tym, jakoby ten rosyjski kompozytor obdarzonym był synestezją – nie ma na to jednoznacznych dowodów.



Koło kwintowe ukazujące relacje między kolorami (domena publiczna).

³³ Wśród współczesnych artystów posiadających zdolności synestetyczne można by wymienić: Aphex Twin, Billie Eilish, Lady Gagę czy Davida Hockney’a. <https://canvas.saatchiart.com/art/art-history-101/the-flying-colors-of-david-hockney> (dostęp 21.06.2023).

Billie Eilish Talks Happier Than Ever, Directing Music Videos and Her Synesthesia | The Tonight Show – https://www.youtube.com/watch?v=bRfgF_tXsGE (dostęp 21.06.2023).

³⁴ Bulat Galejev, Irina Vanechkina, *Was Scriabin a Synaesthete?*, [w:] *Leonardo* (2001) 34 (4), s. 357–361 oraz http://prometheus.kai.ru/skriab_e.htm.

Sama nie jestem synestetką i tak jak zostało wspomniane, różne jest przyporządkowanie kolorów do dźwięków u różnych osób. Moim zamierzeniem nigdy nie było tworzenie kolejnego systemu, w którym barwy na obrazie będą miały swój muzyczny odpowiednik. Zastosowanie takiego kolorystyczno-dźwiękowego kodu w moich poszukiwaniach twórczych i praktyce artystycznej nie ma uzasadnienia. Odrzuciłam synestetyczne doświadczenie również ze względu na związek z tonalnością. Pytania o tonalność w przypadku mojego projektu nie są właściwe, ponieważ w podejmowanym przeze mnie temacie nie występuje komponowanie w tradycyjnym sensie. Istotą jest wchodzenie w głąb, procesualność i przyglądanie się prymarnym warstwom praktyki artystycznej pod kątem czasu i przestrzeni przy równoczesnym otwarciu na improwizowane fragmenty, niejako podyktowane działaniem intuicji.

Kolor może również nieść ze sobą znaczenie przypisane kulturowo lub historycznie. Symbolika kolorów jest często głęboko zakorzeniona w tradycjach, religii i historii danego społeczeństwa. I tak np. czerwień często jest postrzegana jako kolor pasji, miłości, energii i emocji; takie jej znaczenie występuje w wielu kulturach na całym świecie, od zachodnich do wschodnich. Z kolei przykładowo fiolet kojarzony jest z mistycyzmem oraz tajemnicą i funkcjonuje w wielu tradycjach jako kolor duchowości. Biel przyjęto uznawać za kolor czystości i niewinności, a czerń stanowi o żałobie i smutku, stąd noszenie czerni na pogrzebie jest powszechną praktyką w wielu częściach świata. Istnieją jednak pewne koncepcje dotyczące kolorów, które wydają się być w pewnym stopniu uniwersalne i przekraczają granice kultur, choć nadal mogą występować subtelne różnice w ich interpretacji. Rozróżnienie na ciepłe i zimne kolory stanowi przykład takiej idei. W wielu kulturach kolory można podzielić na ciepłe (takie jak czerwień, pomarańcz i żółć) oraz zimne (niebieski, zielony i fiolet). Ciepłe kolory kojarzą się z ciepłem, energią i aktywnością, podczas gdy zimne kolory – wiążą się z chłodem, spokojem i wodą. Symbolika koloru jest kwestią złożoną i łączy się z określonym kontekstem oraz miejscem i tradycją, w której funkcjonuje. W swojej pracy nie chciałam się ograniczać do konkretnej kolorystyki. W mojej opinii, takie działanie mogłoby poskutkować nieco infantylnym efektem. Posługiwanie się zapisem, w którym barwy odpowiadają poszczególnym znaczeniom i symbolom przypomina wspomniane już budowanie narracji poprzez realizowanie swoistego kodu czy algorytmu, co nigdy nie było moim celem. Skupiłam się raczej na relacjach kolorów, które w swoim połączeniu mają

tworzyć pewną wibrującą aurę obrazu oraz ukazywać jego głębię. Warstwa barwna wprowadza dodatkową wartość przestrzenną, a zmiany w jej obrębie generowane są przez swoiste fluktuacje. Zagadnienie koloru w moim projekcie stanowi wypadkową powziętych działań i założeń oraz zastosowanych procedur.

„Muzyce bezpośrednie związki z rzeczywistością nie były potrzebne właściwie nigdy.”

Michael Kirby

Jeśli zdamy sobie sprawę, że niniejszy projekt podejmuje problem pojęciowy, dotyczący również samego procesu twórczego, w którym obraz ma odpowiadać strukturze muzycznej i idei wchodzenia w głębię dźwięku – staje się jasne, że narracja wizualna będzie budowana poprzez abstrakcyjne formy, co wynika z braku bezpośredniego związku języka muzycznego z ukazywaną rzeczywistością. Jako, że muzyka trwa w czasie, a obraz funkcjonuje w przestrzeni – pojęcia czasu i przestrzeni wysuwają się na pierwszy plan w niniejszej pracy.

Chciałabym jednak wrócić do samego terminu abstrakcji. Abstrakcja – według najprostszej definicji – to „czynność polegająca na myślowym oddzieleniu od obiektu pewnych jego cech, nieistotnych z danego punktu widzenia”³⁵. Zatem jest to operacja myślowa, w której dochodzi do podziału na dwie sfery i działa na zasadzie swoistego redukcjonizmu. *Abstractio* z łacińskiego, oznacza „oderwanie”. Proces tworzenia pojęć, w którym wychodząc od rzeczy jednostkowych dochodzimy do pojęcia bardziej ogólnego, w którym pomijamy to, co uważamy za mniej ważne – nazywamy abstrahowaniem. Zatem projekt ten będzie zakładał – przy użyciu ograniczonych środków – próbę określenia istoty działań artystycznych w dyscyplinie malarstwa wzorując się na podejściu Giacinta Scelsiego i swoistym abstrahowaniu formy.

Abstrakcja jako wytwór ludzkiego umysłu dążyła do usamodzielnienia i zrobiła to, m.in. w dziedzinie malarstwa abstrakcyjnego czy muzyki autonomicznej. Jądem wymienionych jest koncepcja intelektualna, ale ich podstawą bytową materialny przedmiot. Zależności i podział wynikający z takiego stanu rzeczy generuje szereg pytań o ideę, formę, byt, przestrzeń i związki z materialnym światem oraz (nie)przedstawianiem rzeczywistości.

³⁵ Anna Wójtowicz, *Abstrakcja*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, red. Władysław Krajewski, Warszawa 1996, s. 9–10.

W sztukach wizualnych przestrzeń zajmuje szczególną pozycję. Stanowi abstrakcyjne pole, które zostaje poddane manipulacji przez artystę w określonym celu. W twórczości artystycznej przestrzeń – obok jej fizycznego aspektu – realizuje się w jej metafizycznym wymiarze, w której spotykają się warstwy znaczeniowe. Jak pisze Krzysztof Lipka: „*Abstrakcja i przestrzeń stoją względem siebie symetrycznie na antypodach, odpowiadają sobie, uzupełniają się i przeciwstawiają. Abstrakcja jest doskonałą kulturową przestrzenią; przestrzeń jest abstrakcją doskonałą w bycie. Stąd obie równoważą się w porządku metafizycznych skrajności, jako dwa bieguny: sensualny i inteligibilny*”³⁶.

Jeśli zaś idzie o malarstwo, (a mając tutaj na uwadze malarstwo abstrakcyjne rzecz jasna) reprezentacja sprowadza się do linii i kształtów, form, które odwracają się od ilustrowania treści, w sposób, który sugerowałby bezpośredni związek z naturą. Podejście w tej materii jest bardziej syntetyczne, a formy przyjmować będą kształty geometryczne i spontaniczne – organiczne. Redukcjonizm oparty na ograniczeniu środków wyróżnia ten obszar sztuk wizualnych. „*Obraz abstrakcyjny zachęca, by go rozumiano jako fenomenologiczną redukcję dokonywaną środkami malarstwa*” – twierdzi Lambert Wiesing³⁷. Obraz abstrakcyjny zakłada sam w sobie wizualną odmianę wiedzy o swym własnym z gruntu abstrakcyjnym duchu.

Krzysztof Lipka wskazuje, że: „*Malarstwo jest zawsze namalowaną ideą. Zatem sama idea jest połowiczna, samo przedstawienie też – konieczne jest współistnienie jednego z drugim. Jednak abstrakcja nie redukuje idei, przesuwając ją tylko i przesłania lub też wypowiada bardziej symbolicznie, jako symbol drugiego stopnia (symbolem pierwszego stopnia jest każdy obraz.) Obraz abstrakcyjny nie może być jasny semantycznie, jak muzyka – to je łączy*”³⁸.

W swojej pracy starałam się uchwycić ideę, która zawarta zostaje już w konkretnym przedmiocie, a więc dziele sztuki. Traktuję proces twórczy jako jej część i metodę. Jerry Saltz charakteryzując umysł artysty, pisze: „*Ty sam jesteś metodą, a twoje życie – częścią pracy*”³⁹.

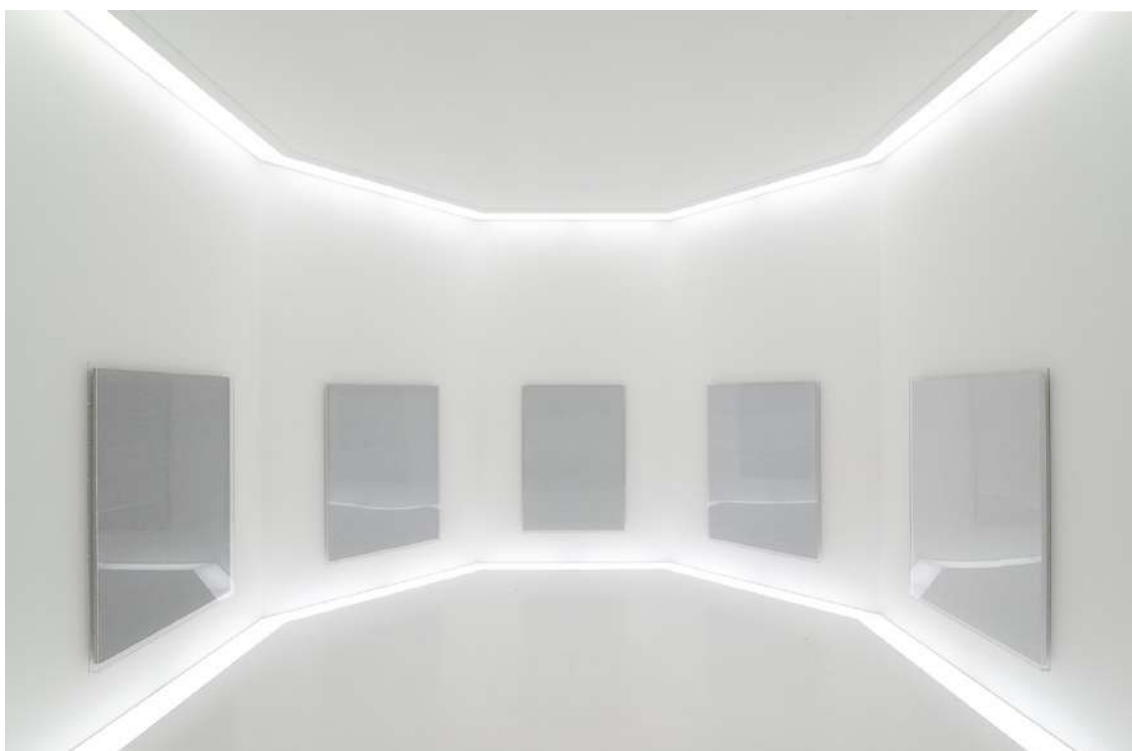
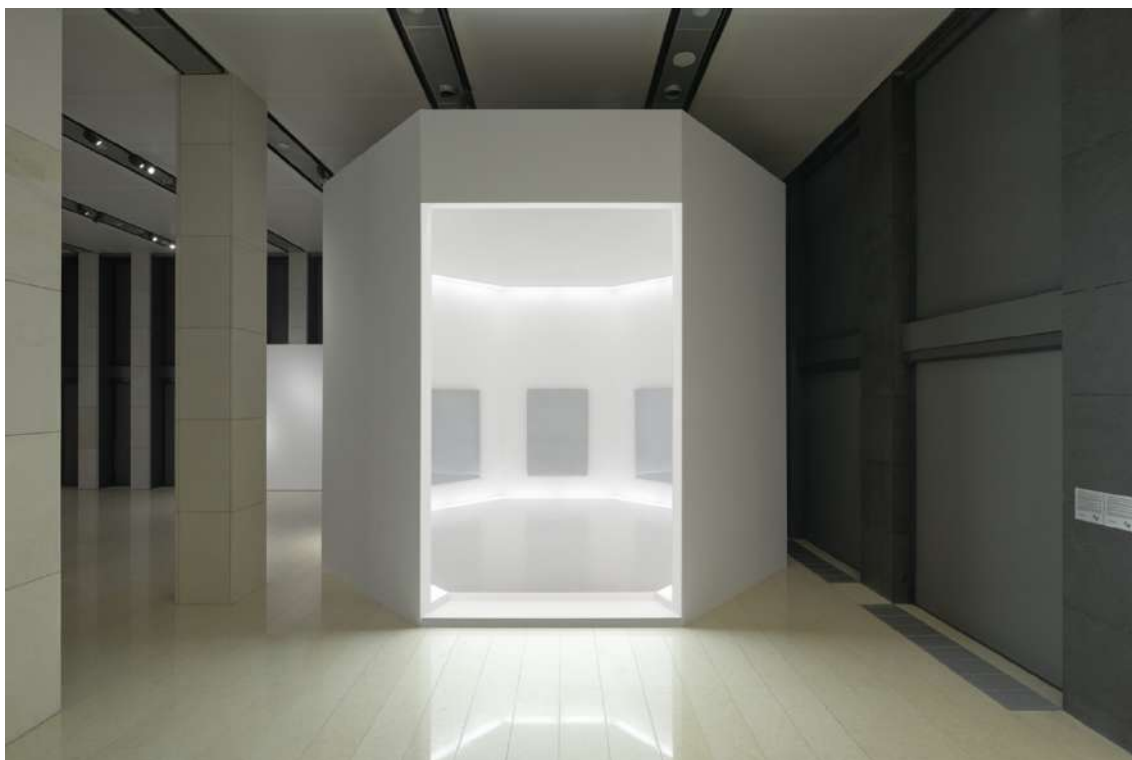
I tak też rozumiem, praktykę twórczą artysty-badacza.

³⁶ Krzysztof Lipka, *Abstrakcja i przestrzeń – Szkic o ekspansji myśli i sztuki*, Warszawa 2017, s. 24.

³⁷ Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008, s. 313.

³⁸ K. Lipka, *Abstrakcja i przestrzeń...* op. cit., s. 121.

³⁹ J. Saltz, *Jak zostać artystą*, op. cit., s. 51.



Roman Opalka „Oktagon”, widok ekspozycji w Spectra Art Space | Fundacja Rodziny Staraków, Warszawa, 2015–2016 r. Fot. M. Jędrzejewski. *„Jubileuszowy Oktagon jest pierwszym wystawianym po śmierci artysty. Rozpoczyna go pierwszy Detal - pisany bielą na czerni, kończy - jeden z ostatnich, zapisany już bielą na bieli”*⁴⁰.

⁴⁰ https://starakfoundation.org/pl/spectra/news/roman_opalka_spectra_art_space_masters (dostęp 1.07.2023)

W tym miejscu na szczególną uwagę i odnotowanie – jako przykład, który jest wizualną egzemplifikacją idei czasu w malarstwie – zasługuje twórczość Romana Opałki. To dzieło totalne, w którym liczone płótna zawierają się w malarskim kontinuum, które można by nazwać abstrakcją intelektualną. Kolejne obrazy pokryte liczbami stanowią zapis jednego procesu, tej samej struktury, których konsekwencja stanowi o jego istocie i celu. Roman Opałka: „Nazywam swoje obrazy detalami, bo tworzą jeden ciąg, są jedną ideą. Każdy detal jest związany z tym, co było i co będzie”⁴¹. Pracom malarskim towarzyszy rejestracja głosu oraz seria fotografii, które również dokumentują upływający czas. Opałka „przeliczył samego siebie na liczby i sam stał się nie tylko źródłem, ale i jądrem własnej abstrakcji”⁴². Wyabstrahował siebie z życia i przeniósł w ideę przemijającego czasu. To wielopoziomowe przedsięwzięcie jest kompleksem audio-wizualnym o artystyczno-filozoficznym potencjale. Jego prace wykraczają daleko poza matematyczną abstrakcję.

Niezwykle fascynującym pozostaje kwestia ostatniego obrazu malarza, która dopełnia koncepcję abstrakcyjnego kwantum na gruncie sztuki i filozofii.

„Jako ostatni powstanie kiedyś obraz nieskończony, który stanie się dowodem skończenia czegoś. Kiedy braknie mi już już sił fizycznych, a może nawet przestanę istnieć – on będzie trwał dalej jako nieskończony dowód skończoności”⁴³. Ta niebywała siła oraz głębia twórczości Romana Opałki pozostaje dla mnie niedoścignionym wzorem we własnych działaniach i rozważaniach.

Współczesna sztuka nieustannie ewoluuje, a jej rozwój jest ściśle powiązany z rozwojem technologii a obecnie i wykorzystaniem sztucznej inteligencji. Multimedia i technologia mogą stanowić narzędzie w procesie twórczym i praktyce artystycznej. Frapującym przykładem jest sztuka algorytmiczna. Charakteryzuje się maszynową powtarzalnością, jednocześnie niwelując obecność przypadku. Jej przewidywalna matematycznie struktura nawiązuje do mechanicznego lub komputerowego procesu wytwarzania obrazu, dźwięku, obiektu. Poszczególne punkty ściśle odpowiadają danym wartościom, jednak zaprojektowanie algorytmu należy do zadań artysty. Punktem wspólnym

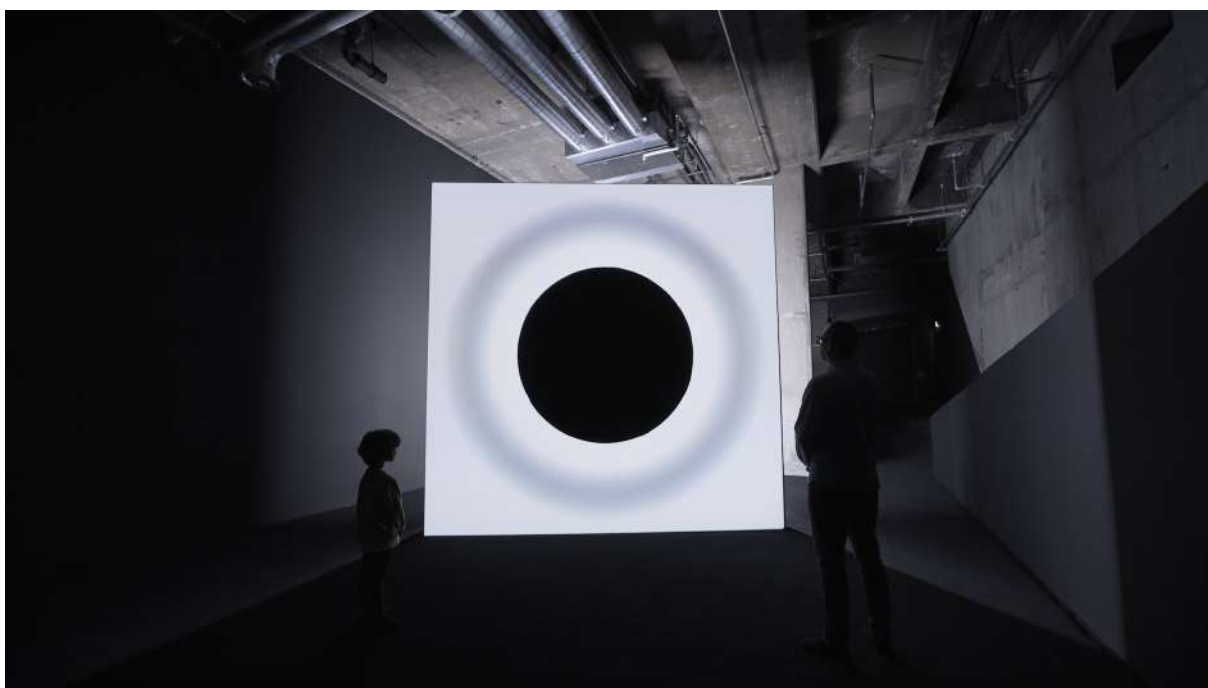
⁴¹ Roman Opałka, *Spotkanie z rozstaniem*, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 172.

⁴² K. Lipka, *Abstrakcja i przestrzeń...* op. cit., s. 228.

⁴³ R. Opałka, *Spotkanie z rozstaniem*, op. cit. s. 172.

wobec mojej praktyki artystycznej jest tutaj powtarzalna formuła i niejako posługiwanie się wzorem-matrycą. Należy jednak zwrócić uwagę, że wielokrotne stosowanie algorytmu skutkowałoby powstawaniem tych samych dzieł sztuki, stąd potrzebny jest czynnik zewnętrzny i zróżnicowanie danych funkcji.

W kontekście przekładania struktur muzycznych na język sztuk wizualnych ciekawym przypadkiem jest twórczość Ryoji Ikedy, który porusza się zarówno w obszarze sztuk wizualnych jak i dźwięku, nierzadko wykorzystując wizualizacje generowane algorytmicznie. Jego podejście nawiązuje również do czystego odczuwania i recepcji dzieła, przy wykorzystaniu nowych technologii. Aranżuje sytuacje dźwiękowe i wizualne, instalacje i koncerty. Posługując się pojęciami matematycznymi opowiada o samych zjawiskach fizycznych. Na temat swojej wystawy w 180 The Strand w Londynie, gdzie zaprezentował pracę „Point of no return” mówi: „System jest bardzo prosty i jest mnóstwo przestrzeni do zabawy, trochę jak jazz”⁴⁴. Na instalację składa się minimalistyczna pulsująca projekcja białego tła i czarnego koła-portalu, której towarzyszy ambientowa muzyka i stroboskopowe światło. Ikeda przyjmuje rolę swego rodzaju kompozytora przestrzennego jazzu.



Ryoji Ikeda „Point of no return”⁴⁵, 180 The Strand, London 2018 r. Fot. P. S. Küster & L. Leyton.

⁴⁴ Ryoji Ikeda, <https://www.factmag.com/2021/05/05/ryoji-ikeda-presents-point-of-no-return/> (dostęp 3.07.2023).

⁴⁵ *Ryoji Ikeda Presents: point of no return* – <https://www.youtube.com/watch?v=cT6llBCtY3Y> (dostęp 3.07.2023).

„Lubię grać zarówno fizycznie, jak i koncepcyjnie, ale jeśli po prostu forsujesz koncepcję, nie będziesz mógł cieszyć się rzeczywistą fizyczną formą. (...) Ostatecznie, jak zawsze powtarzam, moje podejście jest bardzo podobne do podejścia kompozytora muzycznego. Jeśli mam wystawę, naprawdę lubię komponować w czasie i przestrzeni”⁴⁶.

Postawa Ikedy względem pracy z materiałą jest mi bliska, również pod kątem jazzowej charakterystyki. To połączenie muzyki, matematyki i technologii, które otwiera przed artystami nowe horyzonty twórcze.

Udział sztucznej inteligencji jeszcze rozszerza możliwości w procesie artystycznym. Zagadnienie to również niesie ze sobą nowe wyzwania czasów współczesnych. Biorąc pod uwagę intensywny rozwój tego działu w ostatnich latach⁴⁷, sztuka mierzy się z nowymi problemami, a użycie AI (Artificial Intelligence – Sztuczna Inteligencja) generuje szereg pytań. Tym, co mnie najbardziej interesuje w kontekście własnych działań twórczych – to moment gdzie kończy się automatyzacja, a gdzie kreatywność; gdzie przebiega granica między twórczością ludzką a generatywną twórczością AI. Należy także zwrócić uwagę na istotną rolę dwóch przeciwstawnych kategorii: autonomii i kontroli. Sztuczna inteligencja często przestaje być jedynie narzędziem wspomagającym artystę i tworzy rozwiązania przez niego nieprzewidziane⁴⁸. To, co zaplanowane łączy się z tym, co początkowo niezamierzone – fakt ten, pozostaje niezwykle fascynującą kwestią. Sama cenię sobie możliwość bezpośredniej pracy z materiałą, jej namacalną substancją. Obserwuję jednak rozwój w tej dziedzinie i artystów, takich jak Janek Simon, którzy potrafią w niezwykle sposób wykorzystać jej zasoby.

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Dość choćby wspomnieć o udziale Ai-Dy w 59. Biennale Sztuki w Wenecji w 2022 r. Ai-Da to humanoidny robot o postaci kobiety, wyposażony w sztuczną inteligencję. Na Biennale zaprezentowano wystawę prac Ai-Dy pt. „Leaping Into The Metaverse”.

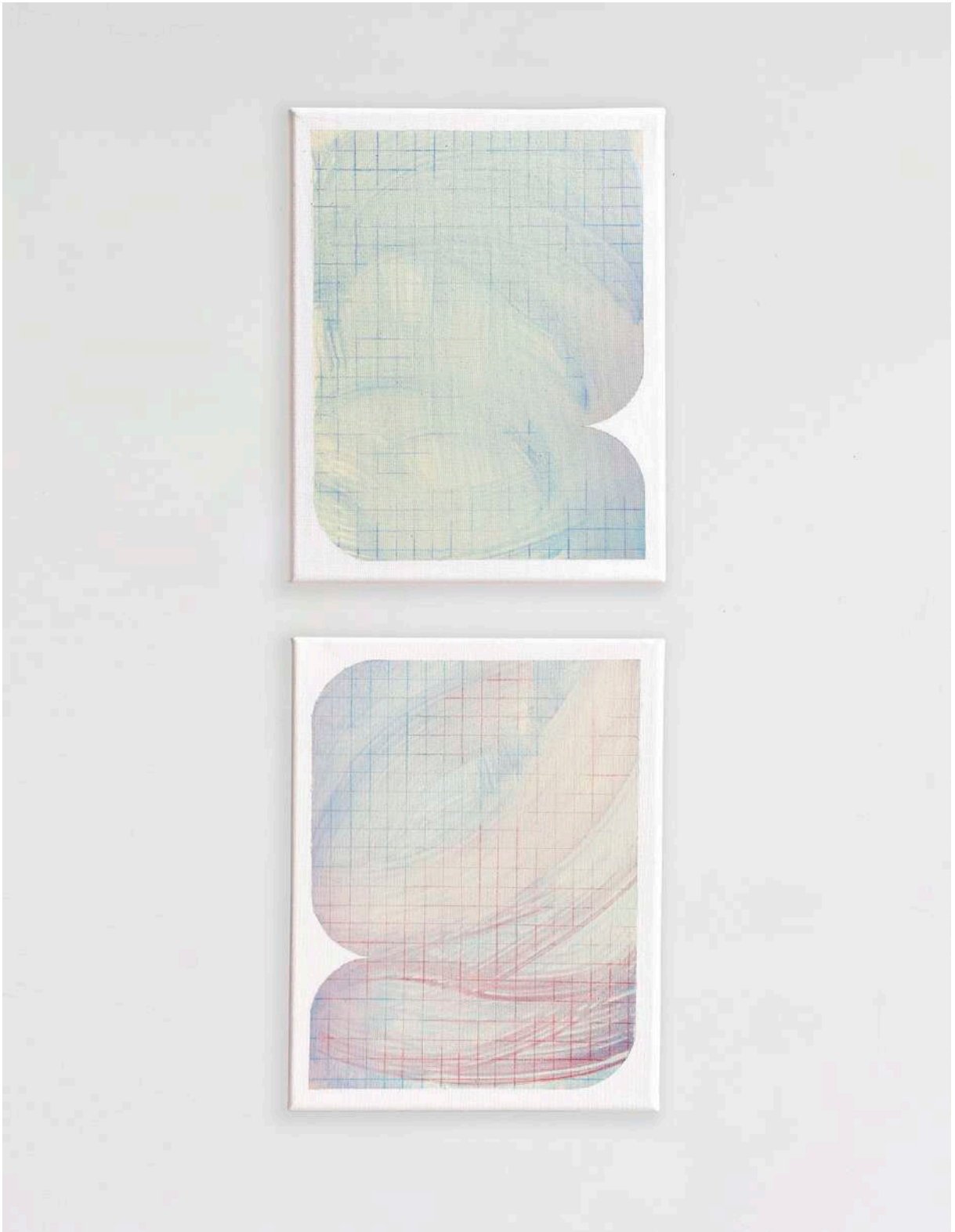
⁴⁸ Radosław Bomba, *Sztuka algorytmów – Algorytmy w sztuce*, [w:] *Kultura Współczesna* 1(104)/2019, s. 154–158.

Przetworzenie

/Najbardziej swobodny pod względem budowy odcinek formy sonatowej. Następuje tu przetwarzanie tematów pod względem melodycznym, rytmicznym, harmonicznym i fakturalnym. Przetworzenie może wykorzystywać materiały muzyczne obu tematów (w całości lub we fragmentach), tylko jednego tematu, łączników, epilogu, cody lub wprowadzać nowe myśli./

Akcja – czyli praca w toku

Praca nad obrazami ma charakter kontemplacyjny. Powtarzalne motywy wymagają skupienia. Rysuję linię, później jeszcze jedną i kolejną. Precyzyjnie stawiam kolejne kreski, budujące siatkę połączeń. Powielam. Gest na pierwszy rzut oka może wydać się nieco mechaniczny, jednak zbliżając się do obrazu, można dostrzec błędy. Pociągnięcie nie jest idealne. Linia czasem jest delikatna, innym razem ze zdecydowaniem manifestuje swoją obecność. Pomyłki w matematycznej strukturze również się zdarzają. Niejednokrotnie też, wyliczone nie przystaje do rzeczywistości określonej na płaszczyźnie obrazu. W takiej sytuacji należy: albo reagować na bieżąco i skorygować bieg linii (jeśli oczywiście pomyłka zostanie w porę zauważona), albo zignorować fakt błędu i utrwalić go na obrazie. Te drobne zmiany w perfekcji wykreślenia zdradzają czynnik ludzki. Można też uznać, że taka praktyka tym bardziej świadczy o autentyczności obrazu, mimo powielania jakiegoś określonego wzorca. Maszynowo zaplanowany rysunek kratki-siatki – spotyka się z działaniem przypadku, a repetycja ma tutaj zupełnie inne właściwości aniżeli kopiowanie. Ezoteryczna formuła powtarzania działa niczym mantra. Koncentrując się na rytmicznym ruchu, odcinam się od tego, co na zewnątrz. Jest to jakiś rodzaj porządkowania, które uspokaja i pozwala oczyścić umysł. Działanie to ma związek z duchowością i praktykami buddyjskich mnichów. Medytacja z założenia polega, na wprowadzaniu się w odmienny stan świadomości, który może umożliwić wgląd do wewnątrz. Ruch do wewnątrz jest ważny ze względu na esencjonalne pogłębianie refleksji i dochodzenie do prymarnych warstw w praktyce twórczej. Monotonne wykreślanie linii i znajomość gestu przypomina w swej istocie odprawiany rytuał. Powtarzane znajome sekwencje organizują przestrzeń obrazu. Wypełniam dane pole na płótnie i tym samym określam i wytyczam je. Wyrysowane na płaszczyźnie obrazu linie pulsują i migoczą. Czasem wzmacniają swój kolor w punkcie styku i przecięcia, innym razem – rysunek słabnie, nieco się unieważniając.



Katarzyna Jarzab – oba: bez tytułu, akryl na płótnie, 25 x 20 cm, 2021. Fot. K. Jarzab

Jest to gra na płaszczyźnie obrazu – brzmienie subtelne, ciepłe a zarazem głębokie, innym razem nieco cięższe. Powtarzalny ruch wypełnia następane wyznaczone pole obrazu. Z jednej strony wyciszenie i porządek, z drugiej natomiast – migotanie i wibracja. Siatka na płaszczyźnie „wchodzi w reakcję” z wyznaczoną przestrzenią. Niekiedy podkreśla zmiany w obrębie wytyczonego pola i pojawia się jedynie na krawędzi koloru. Kolejnym razem – pełni funkcję prawie milczącej materii, która nawiązuje do pustej karty, gdzie uzyskujemy miejsce możliwego zapisu. Kratka-siatka w określonej sytuacji stwarza wrażenie „pustej” przestrzeni, zdolnej przyjąć jakieś wyrazy. Formą swą przywodzi na myśl wyrwaną albo wyciętą kartkę z zeszytu o nieregularnych krawędziach. Linie te jednak pozbawione są funkcji porządkowania pisma i zaczynają istnieć same dla siebie. Znużone oczekiwaniem na znak, przejęły jego znaczenie. Niedokończone wcięcia i półokrągłe obramowania wytyczonych układów jawią się jako niewykształcone litery i znaki na granicy wymówienia. Jest tu język, mimo że nie ma słów. Pole pozbawione treści samo stało się jego pełnią i ideą o swoistym wydźwięku. Warstwy znaczeń zamieniły się miejscami. System służący organizacji sensu nabrał wymownego ciężaru, a nieugłośnione słowa przestały nieść swoje myśli.

Ale siatka konstruuje wciąż przestrzeń obrazu. Oprócz niej, formują się specyficzne pola poprzez nakreślone figury i ich wcięcia. Regularne wielkości i fragmenty koła, mówią coś o naturze tych obrazów, jako całości. Powtarzalne elementy wyodrębniają dane obszary na płaszczyźnie obrazu. Wycinają je ze swojego wnętrza, niejednokrotnie przyjmując funkcję „ramy”. Obramowanie to próbuje nawiązać kontakt z przestrzenią miejsca, w którym się znajduje. Biel gruntu podkreśla wyodrębnienie tych dwóch płaszczyzn. Działanie to sugeruje, że to, co namalowane znajduje się w nieco innym wymiarze znaczeniowym niż przestrzeń, która nie została wypełniona farbą. Tym samym dzieląc obraz na sferę zewnętrzną i wewnętrzną. Zatem można tu rozróżnić przynajmniej dwie przestrzenie. Jest to swoista gra z przestrzenią namalowaną i realną. Podczas gdy „rama” w postaci symbolicznej bieli gruntu, czyli niejako pustej, niezapełnionej, niezamalowanej przestrzeni odwołuje się – z jednej strony – do innej przestrzeni abstrakcyjnej obrazu, z drugiej – do przestrzeni realnej, która mogłaby realizować swoją obecność w symbolicznym „white cubic” to płaszczyzna wyodrębniona na obrazie przyjmuje właściwą sobie postawę przywoływania znaczeń i ukonkretnia się w warstwie malarskiej oraz barwnej. Zabieg ten kreuje sytuację umieszczania czegoś na czymś, jednej przestrzeni w drugiej i doprowadza do wyizolowania

się tych dwóch wymiarów. Następuje repetycja rysunku oraz wyciętych kształtów w obrębie danej płaszczyzny, tym samym sytuując kolejne „obrazy w obrazie”. Powtarzalność i reduplikacja działa tu niejako na kilku poziomach. Repetycja związana z wykreślaniem siatki łączy się z powtarzalną formułą pracy i koncepcyjnym rozszerzaniem tworzonej struktury oraz umieszczaniem danej przestrzeni w innej, tym samym pogłębiając ideę przestrzenną obrazu, analogicznie do utworu muzycznego, który rozwija się w czasie. Działanie to rozumiem jako próbę wchodzenia w głąb i eksplorowania wnętrza oraz istoty tego, co można uzyskać przy pomocy ograniczonych środków wyrazu.

Viaggio al centro del suono

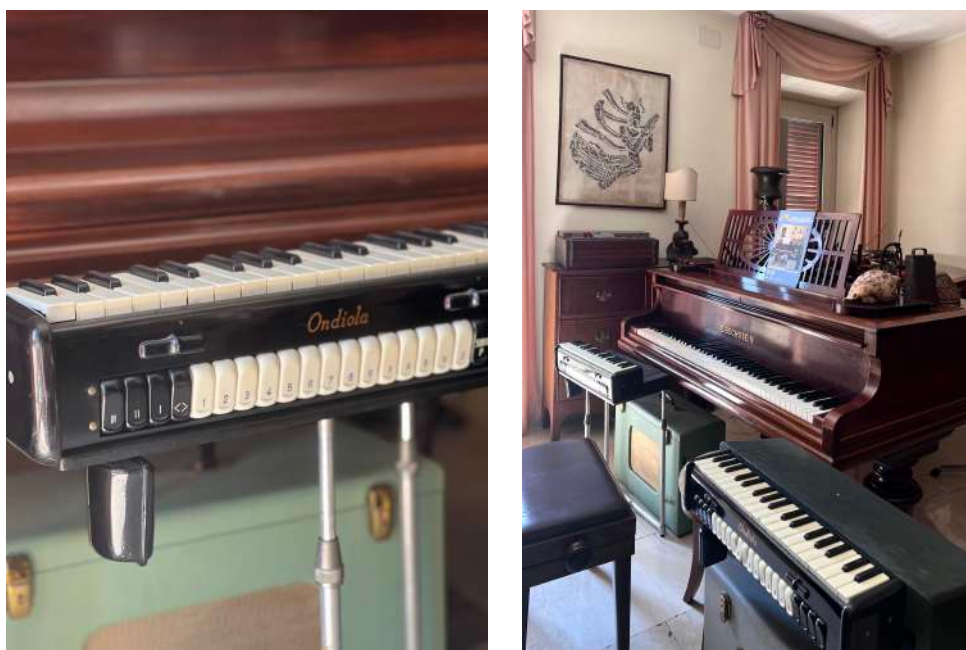
Tworząc kolejne obrazy i obrazy-objekty nie myślę o nich pojedynczo. Obrazy wynikają z siebie nawzajem. To znaczy, malując jeden obraz, ten od razu pociąga za sobą kolejny. Stanowią one dla mnie część jednej większej całości, także jako zapis poszczególnych etapów i zmian w procesie twórczym nad tematem projektu doktorskiego. W pewnym sensie są urzeczywistnieniem podróży na Wschód. Kierunek ten jest również analogią wobec „podróży w głąb dźwięku”. Wyprawę tę rozumiem, jako możliwość badania i przyglądania się najmniejszym przemianom i modyfikacjom, które ujawniają się na drodze powziętych założeń. Powtarzam i obserwuję, odnotowuję napięcia. Działam na wzór sesji improwizacyjnych, które prowadził Giacinto Scelsi, pracując z żywym brzmieniem (najczęściej) na swojej Ondiolinie⁴⁹. Bezpośredniość jego muzyki wiązała się nie z aktem wykonawczym, lecz sięgała samego procesu twórczego.

Przy czym, zainteresowanie Wschodem łączy się tutaj również z praktykami medytacyjnymi, wyciszenia i wglądu do wewnątrz, które utożsamiam z uzdrawiającymi rytuałami włoskiego kompozytora, zarówno w kontekście jego twórczości jak i zwykłej codziennej rzeczywistości. Istotnie, owe uzdrawianie miało miejsce i odegrało kluczową rolę w praktyce twórczej

⁴⁹ Ondiola – inaczej Clavioline, instrument. Nazwa „Ondiola” pochodzi od włoskiego producenta; składa się z 18 klawiszy i umożliwia płynne przejścia między poszczególnymi dźwiękami oraz osiągnięcie różnych stopni vibrata, barwy i artykulacji. Instrument ten jest uważany również za prekursora syntezatora.

<https://www.youtube.com/watch?v=USk6UrE8cuI> – *Giacinto Scelsi REVISITED* to projekt Klangforum Wien rozpoczęty w 2013 r., a zrealizowany w postaci 2-płytkowego albumu wydanego nakładem wytwórni Kairos w 2020 r., który jest koncepcyjnym muzycznym rozwinięciem metody Scelsiego, m.in. wykorzystując jego instrument Ondiolę – (dostęp 6.07.2023).

Scelsiego. Słowem wyjaśnienia – Giacinto Scelsi najpierw szkoląc się w Wiedniu w technikach dodekafonicznych, popadł w wieloletnią chorobę psychiczną. Kolejno, odbył hospitalizację w szwajcarskich klinikach, aż do momentu w którym wyzwolił się z ograniczających ram komponowania muzyki, odrzucając zachodni paradygmat jej rozumienia i oddając się jej naturalnym właściwościom poprzez uporczywe powtarzanie jednego dźwięku i eksplorowanie jego głębi. *„Zdaniem amerykańskiego muzykologa i kompozytora Anthony’ego Cornicella <<brzmienie i jego ewolucja stały się głównym celem dzieł Scelsiego>>. No właśnie, ewolucja. To pojęcie zdecydowanie lepiej oddaje sens Scelsiańskiego stosunku do dźwięku (nie utworu!); lepiej, gdyż kieruje naszą uwagę w stronę płynnej, wewnętrznie spójnej zmiany, która charakteryzuje najlepsze jego dzieła Scelsiego”⁵⁰.* Obcuje z muzyką włoskiego kompozytora można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z jednym rozwijającym się dźwiękiem przez cały utwór. Nie ma tu związków między poszczególnymi dźwiękami jak zwykle działo się to w praktyce kompozytorskiej.



Instrumenty Giacinta Scelsiego, m.in. wspomniana Ondiola w jego mieszkaniu przy Via di San Teodoro – Fondazione Isabella Scelsi, Rzym. Fot. K. Jarzab.

Ten rodzaj doświadczenia, można odnieść do rytuałów religijnych i magicznych, jak u chociażby wspomnianych na początku – tybetańskich mnichów czy wedyjskich braminów, gdzie wykorzystuje się dźwięk w określony sposób. Można też uznać, że w ustalonych

⁵⁰ R. Siedliński, *Scelsi i Roerich – artyści wyżyn*, op. cit., s. 76.

przypadkach sztuka może posiadać arteterapeutyczną, uzdrawiającą moc.

Taki sposób pojmowania i doświadczania świata, a przede wszystkim sztuki – pozwala mi na pogodzenie i łączenie abstrakcyjnego, duchowego wymiaru z jego odpowiednikiem w materialnym świecie. Pozwala też zharmonizować dwa obszary: emocjonalny i intelektualny w praktyce artystycznej i unikać dysonansu wobec tych dwóch dziedzin życia.

Realizacja prac zbiegła się z czasem pandemicznym. Przerażeni wobec nadciągającego niebezpieczeństwa o nieokreślonym jeszcze kształcie z Wuhan w Chinach, ograniczyliśmy kontakty i pozamykaliśmy się w domach. Z niepokojem przeglądaliśmy najnowsze doniesienia o stanie aktualnego świata, tym samym niejednokrotnie kwestionując swoje dotychczasowe zachowania i weryfikując rutynę życia. Tamten okres okazał się swojego rodzaju eksperymentem na ogromnym organizmie. Restrykcje nałożone przez rządy dla jednych okazały się fatalne w skutkach, a dla innych przyniosły nieoczywiste następstwa. Bieg życia zwolnił, zredukowaliśmy bodźce i skupiliśmy się na swoich codziennych egzystencjach.

W tamtym czasie rozwijałam między innymi samą płaszczyznę wytyczoną na obrazie, którą roboczo nazwałam „trzecią warstwą” i która działa w obrębie przestrzeni barwnej. Mówiąc o „trzeciej warstwie”, mam na myśli jej trzeci wymiar znaczeniowy w odniesieniu do wspomnianych w poprzednim podrozdziale dwóch – pierwszy związany z przestrzenią realną, drugi – z przestrzenią namalowaną. Trzeci znajduje się gdzieś pomiędzy, ze względu na obecność siatki i jej balansowanie na granicy materializmu i duchowości. Warstwa kolorystyczna i jej kształt najsilniej łączą się z improwizacyjnymi technikami w odróżnieniu do systematycznie stosowanych procedur i zaplanowanych działań.

Stonowane płaszczyzny koloru w jakimś stopniu nawiązujące jeszcze do koloru zeszytowej kartki, zaczęły przybierać na intensywności. Minimalistyczną, ograniczoną w środkach warstwę kolorystyczną otwierałam na bardziej zróżnicowane przedstawienia. Początkowo kombinacja kolorów sprawiała wrażenie pulsującej pod spodem materii. Były to obrazy utrzymane raczej w jasnej paletce barw, w której to „świetliste” fragmenty określały wytyczoną na nich płaszczyznę. Z czasem kolor się ożywił a płaszczyzna barwna przyjęła wyraźniejsze i konkretniejsze kształty, gdzie uwidocznił się gest malarski i dukt pędzla. Zamknięcie w domach, a w moim przypadku – w pracowni, poskutkowało skupieniem na aktywności artystycznej oraz eksplorowaniu i sprawdzaniu kolejnych rozwiązań. Krata na

obrazach również sukcesywnie zmieniała swój charakter. Przybierała różnorakie formy, które ujawniały się na płaszczyźnie obrazu. Począwszy od płaskiej manifestującej swoją obecność siatki – stopniowo ingerowała i nawiązywała kontakt z materią barwną, nierzadko współgrając w jednej tonacji. Czasem krata działała jak wibrująca tkanka, w której znaczenie miała wielkość wyrysowanych pól. Czym drobniejsze „oczka” kraty, tym bardziej migotliwy można było uzyskać efekt. Innym razem stąpała się z przestrzenią obrazu, słabnąc i niknąc w niektórych jej miejscach. Warstwa kolorystyczna zmieniała się we fluktuujące linie, kształty i figury, tym samym wzbogacając język, którym posługuję się w praktyce artystycznej i budowanej narracji. Pociągnięcia pędzla znaczyły płótna w nieregularny sposób, przy jednoczesnym stosowaniu powtarzalnej formuły pracy.

Eksperymentowałam również z obiektami, które wywodziły się z płaszczyzny malarskiej. Wykonałam próby, które stanowiły rozwinięcia powziętej metody pracy. Malowane fragmenty linoleum wyginałam i wywijałam na wzór wycinków z papieru. Zdałam sobie sprawę, że nawiązuję do zabiegów, które stosowałam na studiach. Technika ta jednak okazała się niewystarczająca, a zastosowane środki niejako spłaszczyły problem. Obiekty te nie angażowały przestrzeni, w której się znajdowały. Nie próbowały z nią grać czy wchodzić w interakcję. Wobec powyższego porzuciłam ten rodzaj podejścia i skoncentrowałam się na rozszerzaniu warstwy znaczeniowej obrazów i pogłębianiu idei obrazów-obiektów, które wystoczyły się w toku pracy.

Obrazy powstałe w czasie pierwszego ogólnopolskiego lockdownu w swoim tytule zawierają literę Q od angielskiego słowa quarantine, oznaczającego kwarantannę. W tamtym momencie towarzyszyło mi uczucie nadciągającego końca świata. (Przeżycie to również powtórzyło się w chwili inwazji Rosji na Ukrainę dnia 24 lutego 2022 r.) W pierwszym odruchu nastąpił paraliż i podważanie sensu pracy nad tematem niniejszego projektu. Po chwili jednak otrząsnęłam się i stopniowo powróciłam do działania. Powtarzalne rytmy wykreślanych linii pozwalały na wyciszenie i odcięcie się od zewnątrz. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że był to moment, w którym urzeczywistniła się arteterapeutyczna siła sztuki, w której szczególną rolę pełniło rysowanie siatki. Jej wymiar duchowy i terapeutyczny potwierdził się w powtarzanych rytuałach praktyki artystycznej i pracy nad kolejnymi realizacjami. Medytacyjne czynności stanowiły niezbywalny element w procesie odzyskiwania równowagi.

Repryza

/Repryza, zwana też *reekspozycją* lub *rekapitulacją* – występują w niej z reguły te same fazy, co w ekspozycji. Są one jednak ujednoczone tonalnie; następuje rozwiązanie konfliktów wyrazowych występujących w ekspozycji i przetworzeniu./

Eksploracja – inspiracja

Podejmowane wątki w niniejszej pracy wywodzą z różnych dziedzin i dyscyplin. Mając na uwadze, konstrukcję owej rozprawy oraz charakterystykę *Repryzy*, która stanowi powtórzenie zagadnień z *Przetworzenia* – w tej części przedstawię jeszcze jeden przykład postawy, która była moim źródłem inspiracji i towarzyszyła mi w toku pracy.

Katharina Grosse tworząc swoje monumentalne kolorystyczne instalacje umożliwia niemal fizyczne spotkanie z kolorem. Eksperymentuje z jego formą działając na pograniczu malarstwa, rzeźby i architektury. Zastosowany kolor anektuje różne powierzchnie i dokonuje barwnej ekspansji miejsca, w którym się znajduje. Nierzadko manipuluje przedmiotami i ich recepcją, włączając je w instalacje. „*(Kolor) (...) może zmienić twoje postrzeganie materiałów, na które patrzysz. Kawalek drewna robi z kolorem różowym coś, czego na przykład nie robi beton*”⁵¹. Zmysłowe odczuwanie pozwala na szczególny rodzaj obcowania z pracami Grosse. Przestrzeń ucieleśniona ujawnia się w doświadczaniu niemalże ruchu mas barwnych.

W czasie pandemii jeszcze bardziej zwróciłam uwagę na twórczość tej niemieckiej artystki. Być może ograniczenie bodźców poskutkowało chęcią zrekompensowania sobie tej wartości w obrębie eksperymentów kolorystycznych we własnej praktyce artystycznej. Nie ulega jednak wątpliwości, że Grosse redefiniuje pojęcie obrazu w malarstwie i rozszerza działanie oraz rozumienie malarstwa jako procesu.

Bezpośrednim odniesieniem w moich poszukiwaniach twórczych do postawy Kathariny Grosse i jej stosunku wobec koloru jest obraz „KG field”, który potraktowałam jako ten, który przenosi w ten sam obszar zagadnień mnie nurtujących. Wytyczone pole na obrazie jest wycinkiem, który zawiera w sobie połączenie barwne „wyrwane” z jednej z instalacji Grosse.

⁵¹ <https://news.artnet.com/art-world/interview-katharina-grosse-1900828> (dostęp 10.08.2023).



Katarzyna Jarzab „KG field”, olej na płótnie, 160 x 110 cm, 2021 r. Fot. A. Gut.

Katharina Grosse w wywiadzie *Painting is a Time Cluster*⁵² (*Malarstwo jest klasterem czasu*) z okazji indywidualnej wystawy „Studio Paintings: 1988–2022” w Kunstmuseum Bern w 2023 r., która stanowi niezwykle przegląd dorobku artystki – mówi, że: „*Interesuje ją ciągle aktualizowanie każdej chwili obecnej w procesie malowania*”⁵³. Postawę tą utożsamiam z badaniem dyscypliny malarstwa jako medium i jej wizualizacją czasowo-przestrzenną. Grosse angażuje wiele zmysłów w odbieraniu jej prac, tworząc swoistą iluzję.

*"Iluzję rozumiem jako pole możliwości. Nie ma różnicy pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią. Malowanie daje mi możliwość uchwycenia małego punktu ulotnych myśli, które krążą po mojej głowie. Malarstwo jest zatem systemem otwartym. Dla mnie jest to coś, co rozwija się w mieszaninie ruchu i relacji przestrzennych, a następnie materializuje się, przybywając spoza i lądując na określonym obszarze – czy to na zewnątrz, czy na naciągniętym płótnie, czy na materiałach, które znalazłam w danej sytuacji”*⁵⁴.

Moja praktyka artystyczna traktuje przestrzeń w odmienny sposób, choć założenia Grosse są mi bliskie. W swoich pracach starałam się ująć i „zamknąć” owe zagadnienia w cyklu obrazów, które traktują przestrzeń w metafizyczny sposób i otwierają się na kolejne warstwy znaczeniowe. Jej fizyczny aspekt zrealizuje się w prezentacji prac, która uokuje je w określonej sytuacji przestrzennej i stanowić będzie o kolejnym polu możliwości.

⁵² https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/26683-painting_is_a_time_cluster/ (dostęp 10.08.2023).

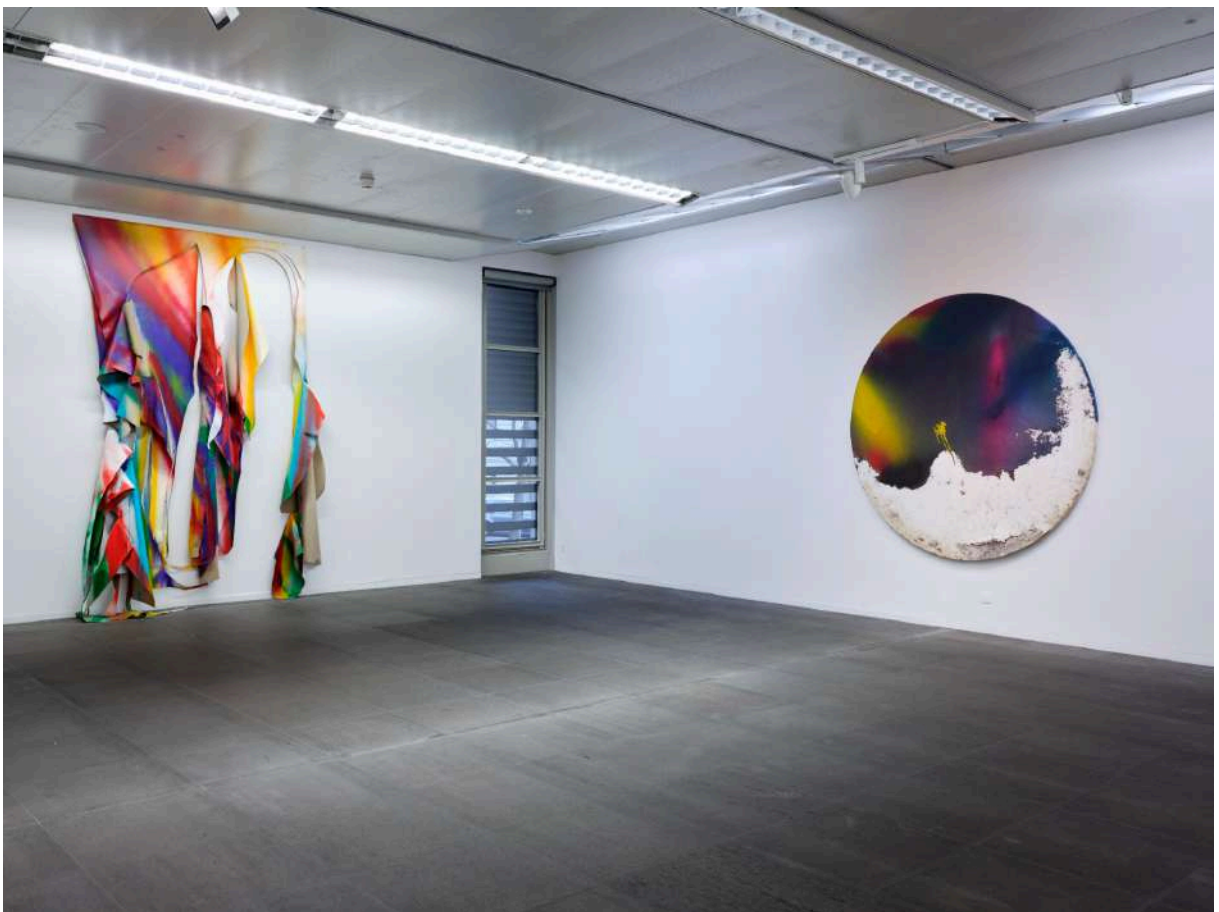
⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem. W oryginale:

„I understand illusion as a field of possibilities. There is no difference between reality and imagination. Painting gives me the possibility to grasp a small speck of the fleeting thoughts that travel through my mind. Therefore, painting is an open system. For me, it seems to develop in a mixture of movement and spatial relationships and then it materialises, coming from beyond and landing on a certain area – whether this is outdoors, or on a stretched canvas, or on materials that I have found in a given situation”.



Katharina Grosse „Wunderbild”, National Gallery, Praga, 2018 r. Fot. J. Ziehe.



Katharina Grosse, widok wystawy „Studio Paintings: 1988–2022”, Kunstmuseum Bern, 2023 r.
Fot. R. Siegenthaler.

Coda

/Wł. coda lub koda – końcowy fragment utworu, zwykle nawiązujący do materiału tematycznego dzieła; stanowi jego podsumowanie i zamknięcie./

Final

Podjęty temat zaprowadził mnie do kilku ważkich kwestii, których w momencie planowania prac nad projektem doktorskim nie przeczuwałam. Przede wszystkim projekt ten okazał się balansowaniem na krawędzi, badaniu granic, wskazywaniu tych obszarów, które są ujmowalne w dane określone systemy wiedzy, a które już nie. Posługując się zagadnieniami z zakresu muzyki współczesnej, ale też przy pomocy innej wrażliwości i zasobów kompetencji – mapowałam i wskazywałam miejsca, w których to spotykają się te dwie dziedziny. Przyglądałam się pojęciom, które wyistoczyły się w toku działań i rozważań nad tematem i problematyką niniejszej pracy doktorskiej. Jeśli mówić o podróży w głąb dźwięku, to ja taką odbyłam na polu sztuk wizualnych i jej reprezentacji w historii malarstwa. Badając dane wątki zyskałam niemało, tym samym zdobywając kolejne instrumenty do dzielenia się tą wiedzą poprzez twórczość artystyczną. Sam zestaw prac, którego dokumentację prezentuję jako część artystyczną projektu – stanowi namacalny efekt podjętej problematyki.

Zdaję sobie sprawę, że zdecydowałam się na temat, który być może brzmi bardzo ogólnie, zrobiłam to jednak świadomie. Tworzenie struktury wizualnej tożsamej z działaniami Giacinta Scelsiego posłużyło mi za punkt wyjścia i model, w którym zastosowałam poszczególne elementy do wskazywania konkretnych pojęć, tym samym odnosząc się do procesu twórczego i tradycji malarstwa w ogóle. Takie postawienie sprawy, spowodowało również określony ogląd na dzieła współczesne, pod kątem poszukiwania analogicznych rozwiązań dotyczących w szczególności zagadnień przestrzeni i czasu oraz ich relacji do dziedziny muzyki. Kontemplacyjny charakter improwizacyjnych sesji Giacinta Scelsiego przekulałam w metodę twórczą.

Wykonałam szereg prac, w których starałam się zakwestionować i rozszerzyć obecny dyskurs o wątki z teorii muzyki, a należy mieć na uwadze, że dyskusja pod tym kątem (poza oczywiście publikacjami branżowymi o muzyce współczesnej) w środowisku artystycznym

jest właściwie nieobecna, a delikatniej formułując – nie częsta, czego powodem jest niedostateczna edukacja artystyczna w Polsce w tym zakresie.

I tak jak płynna i niedokładna jest granica między tym, co określone i zamierzone a tym, co niespodziewane w twórczości artystycznej – takie pozostają odpowiedzi na pytania, które postawiłam rozpoczynając prace nad tematem niniejszego projektu. Nie oznacza to jednak, że powzięte działania nie miały sensu. Nie pozostaję w punkcie wyjścia, znajduję się jako artystka-badaczka znacznie dalej. Chcę jedynie podkreślić niejednoznaczny wymiar sformułowanych wniosków. Oczywiście są aspekty, które nie wytrzymały konfrontacji z rzeczywistością, dodatkowo sytuacja pandemiczna zweryfikowała techniczne możliwości i wymusiła stan wstrzymania.

Zaczynając od końca, czyli od pytania czy taka translacja zagadnień z teorii muzyki w obszar sztuk wizualnych jest w ogóle możliwa – można odpowiedzieć, że owszem, natomiast należy uwzględnić szereg precyzyjnych wytycznych, które kształtują reprezentację wizualną. Można oczywiście przeprowadzić w pełni algorytmiczny eksperyment, w którym poszczególne punkty precyzyjnie będą odpowiadać danym wartościom, jednak w takim przypadku umyka sedno sprawy, z jego duchowym i kontemplacyjnym wymiarem, które ujawnia się w procesie twórczym i zawarciem pierwiastka spontaniczności artystycznej i szaleństwa. Podejście do tematu wymagało szczególnej postawy oraz uważności i wsłuchiwania się w najmniejsze zmiany, które definiowały wschodni medytacyjny charakter owego przedsięwzięcia. Czyniłam starania, aby maksymalnie zbliżyć się do formuły pracy Giacinta Scelsiego a swoje dążenia utrwaliłam w postaci prac malarskich. Zastosowane procedury dają się rozpoznawać i funkcjonują jako spójna całość, o ile podejmiemy próbę rozpoznania i zgłębiania istoty poprzez powtarzalne rytuały. Ponadto, przez cały czas starałam się utrzymać esencjonalny rys rozprawy, nawiązując do idei *viaggio al centro del suono*. Najtrudniejszą kwestią pozostaje pytanie o to, co może oznaczać „do czegoś dochodzi się przez negację”. Rozumiem to zagadnienie dwojako. Dla mnie jest to postawa, która idzie niejako pod prąd, odrzuca przyjęte normy i mody. Z drugiej jednak strony, wykorzystując nowe wątki dochodzi do uniwersalnych prawd, które stanowią o istocie. Wskazuje jednak inny sposób myślenia o sztuce, świecie, co samo w sobie stanowi niezbywalną wartość.

Tematyka przekładania muzyki na język sztuk wizualnych nie jest nowa, jednak w obliczu aktualnych wyzwań i dostępnych środków stawia nowe pytania i kwestionuje poprzednie postawy. Z drugiej jednak strony malarstwo – jako reprezentant sztuk wizualnych ma się dobrze, a jego siła nie słabnie. Potencjał, który generuje wciąż nie traci na znaczeniu, dostosowując się do obecnych czasów. Dyscyplina ta wciąż ma możliwości do redefiniowania wątków, które zapisały się w historii sztuki.

Na koniec pozwolę sobie przytoczyć słowa Małgorzaty Szymankiewicz, które stanowią także o sensie mojej postawy i powodzie powziętych działań:

„Malarstwo posiada własne ograniczenia (...). Do tego cały czas musi się mierzyć ze swoją własną tradycją. Choć być może w tym tkwi jego szansa. Ponowne przepracowanie porzuconych lub urwanych wątków w zupełnie nowych kontekstach, mieszanie stylów, podważanie konwencji, redefiniowanie ożywia to medium”⁵⁵.

Celem niniejszej pracy jest subiektywne „ożywianie” malarstwa poprzez wprowadzanie tej dyscypliny w nowe obszary kontekstów, poprzez wiedzę z zakresu teorii muzyki i przy pomocy wątków muzycznych.

⁵⁵ <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/malgorzata-szymankiewicz> (dostęp: 15.08.2023).

Bibliografia:

Alloway L., *Systemic Painting*, New York, 1966 – katalog do wystawy *Systemic Painting* w The Guggenheim Museum, New York 1966.

Belza I., *Skriabin*, Kraków 2004.

Bomba R., *Sztuka algorytmów – Algorytmy w sztuce*, [w:] *Kultura Współczesna* 1(104)/2019, s. 154–158.

Bundler D., *Interview with Gerard Grisey*, [w:] *20th-Century Music*, nr 3 1996, www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html.

Dzikowska E., *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011

Elderfield J., *Grids*, [w:] *Artforum* vol. 10, no. 9 (1972), <https://www.artforum.com/features/grids-210060/>

Galeyev B., Vanechkina I., *Was Scriabin a Synaesthete?*, [w:] *Leonardo* (2001) nr 34 (4), s. 357–361, http://prometheus.kai.ru/skriab_e.htm.

Grisey G., *Les Espaces acoustiques*, [w:] *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, red. Guy Lelong, Éditions MF, Paris 2008, s. 134–141, tłum. Jan Topolski.

Grisey G., *Powiedziałeś spektralny?*, tłum.: M. Mendyk i M. Mroziewicz, [w:] *Glissando* nr 1, 2004, s. 2–3.

Hejmej A., *Wokół Schöfferskich partytur*, [w:] *Teksty drugie* 2006, nr 4, s. 31–46.

Jung C. G., *Typy psychologiczne*, Warszawa 1921/2015.

Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.

Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2022.

Klekot E., *Mētis – wiedza asystemowa*, w: *Teksty drugie* 2018, nr 1, s. 79–90.

Krauss R. E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.

Kurtz M., *Stockhausen: A Biography*, tłum. R. Topp, London 1992

Leavy P., *Metoda spotyka sztukę*, tłum. J. Kucharska, K. Stanisław, Warszawa 2018.

Lipka K., *Abstrakcja i przestrzeń – Szkic o ekspansji myśli i sztuki*, Warszawa 2017.

Malevich K., *The Non-objective World*, Baden 2021.

Nosal C. S., *Inteligencja i intuicja. Komplementarność w strukturze zdolności umysłowych*, [w:] *Zdrowie i choroba: problemy teorii, diagnozy i praktyki*, J.M. Brzeziński, L. Cierpiałkowska (red.), Sopot – Gdańsk 2008, s. 439–455.

Pasiecznik M., *Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche*, Warszawa 2011.

Saltz J., *Jak zostać artystą*, tłum. G. Skoczylas, Poznań 2020.

Scelsi G., *Nie jestem kompozytorem*, tłum. A. Pyzik, [w:] *Glissando* 2005, nr 5–6, s. 68–70, <http://glissando.pl/tekst/nie-jestem-kompozytorem-ostatni-wywiad-z-giacinto-scelsim-2>.

Siedliński R., *Scelsi i Roerich – artyści wyżyn*, [w:] *Glissando* 2005, nr 5–6, s. 74–79, <https://glissando.pl/tekst/scelsi-i-roerich-artysci-wyzyn-2/>.

Skupin R., *Poetyka muzyki orkiestrowej Giacinto Scelsiego*, Kraków 2008.

Sloboda J. A., *Umysł muzyczny – Poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002.

Słownik pojęć filozoficznych, red. Władysław Krajewski, Warszawa 1996.

Topolski J., *Czwarty wymiar dźwięku*, [w:] *Witryna* 2004, nr 26 (108), <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1012/1042/1063/>

Topolski J., *Widma i czasy – Muzyka Gerarda Griseya*, Warszawa 2012.

Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008

źródła internetowe:

<https://ruchmuzyczny.pl/article/695> (dostęp 5.05.2021).

<https://warszawska-jesien.art.pl/2022/program/utwory/les-espaces-acoustiques> – komentarz programowy do *Les Espaces acoustiques* na Festiwalu Warszawska Jesień autorstwa Jana Topolskiego (dostęp 14.04.2023).

Artist Agnes Martin – 'Beauty is in Your Mind' – <https://www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk> (dostęp 10.05.2023).

<https://www.aci-iac.ca/art-books/agnes-martin/key-works/the-tree/> (dostęp 15.05.2023).

<https://dziennikelblaski.pl/307094,quotLost-and-foundquot-Malgorzaty-Szymankiewicz-w-Galerii-EL.html> – o wystawie Małgorzaty Szymankiewicz pt. *Lost and found* w Galerii EL, Elbląg, 2015 r. (dostęp 10.06.2023).

<https://canvas.saatchiart.com/art/art-history-101/the-flying-colors-of-david-hockney> (dostęp 21.06.2023).

Billie Eilish Talks Happier Than Ever, Directing Music Videos and Her Synesthesia | The Tonight Show – https://www.youtube.com/watch?v=bRfgF_tXsGE (dostęp 21.06.2023).

https://starakfoundation.org/pl/spectra/news/roman_opalka_spectra_art_space_masters (dostęp 1.07.2023).

<https://www.factmag.com/2021/05/05/ryoji-ikeda-presents-point-of-no-return/> (dostęp 3.07.2023).

Ryoji Ikeda Presents: point of no return – <https://www.youtube.com/watch?v=cT6lIBCtY3Y> (dostęp 3.07.2023).

Giacinto Scelsi REVISITED – <https://www.youtube.com/watch?v=USk6UrE8cuI> (dostęp 6.07.2023).

<https://news.artnet.com/art-world/interview-katharina-grosse-1900828> (dostęp 10.08.2023).

https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/26683-painting_is_a_time_cluster/ (dostęp 10.08.2023).

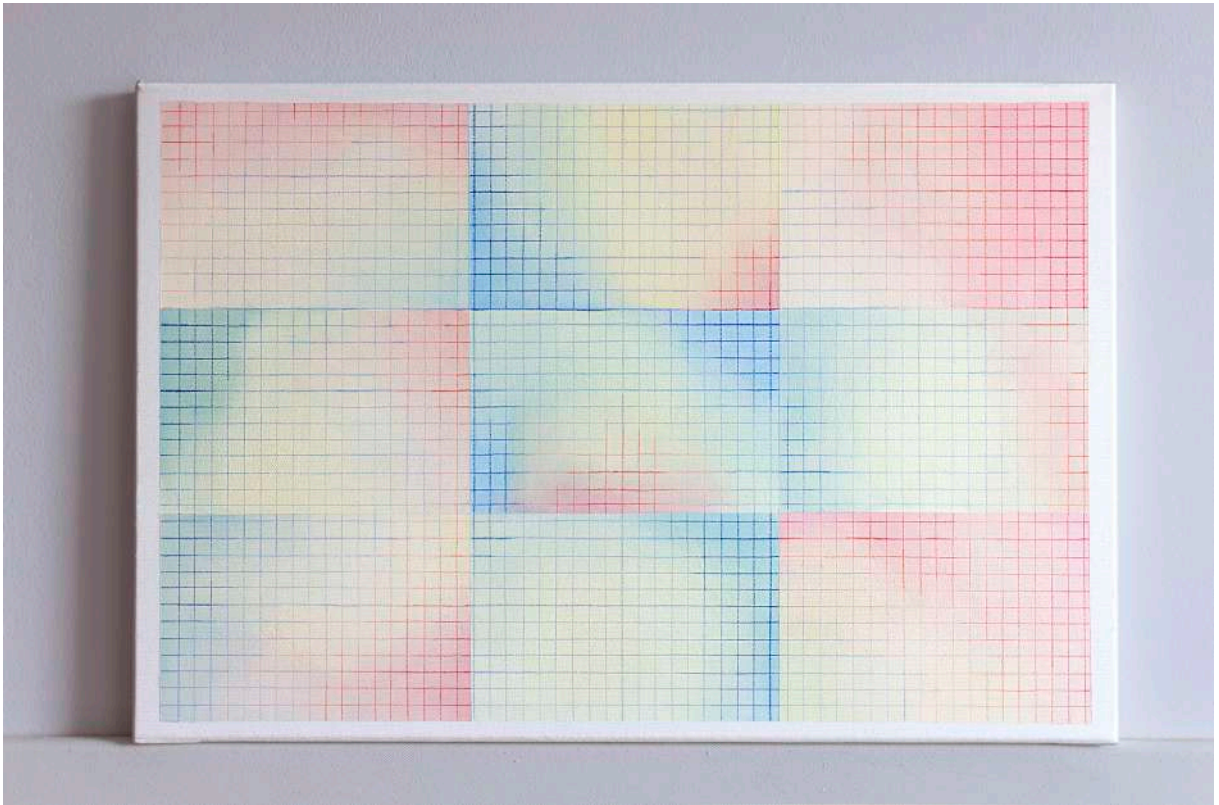
<https://u-jazdowski.pl/program/project-room/malgorzata-szymankiewicz> (dostęp: 15.08.2023).

<https://www.documenta-platform6.de/bildergalerie-platform-5/> (dostęp 29.08.2023).

<https://culture.pl/pl/artykul/maly-slownik-sztuki-technologicznej> (dostęp 30.08.2023).

<https://www.rosas.be/fr/news/651-iviolin-phasei-au-national-museum-of-modern-and-contemporary-art-a-seoul-coree> (dostęp 2.09.2023).

DOKUMENTACJA CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ



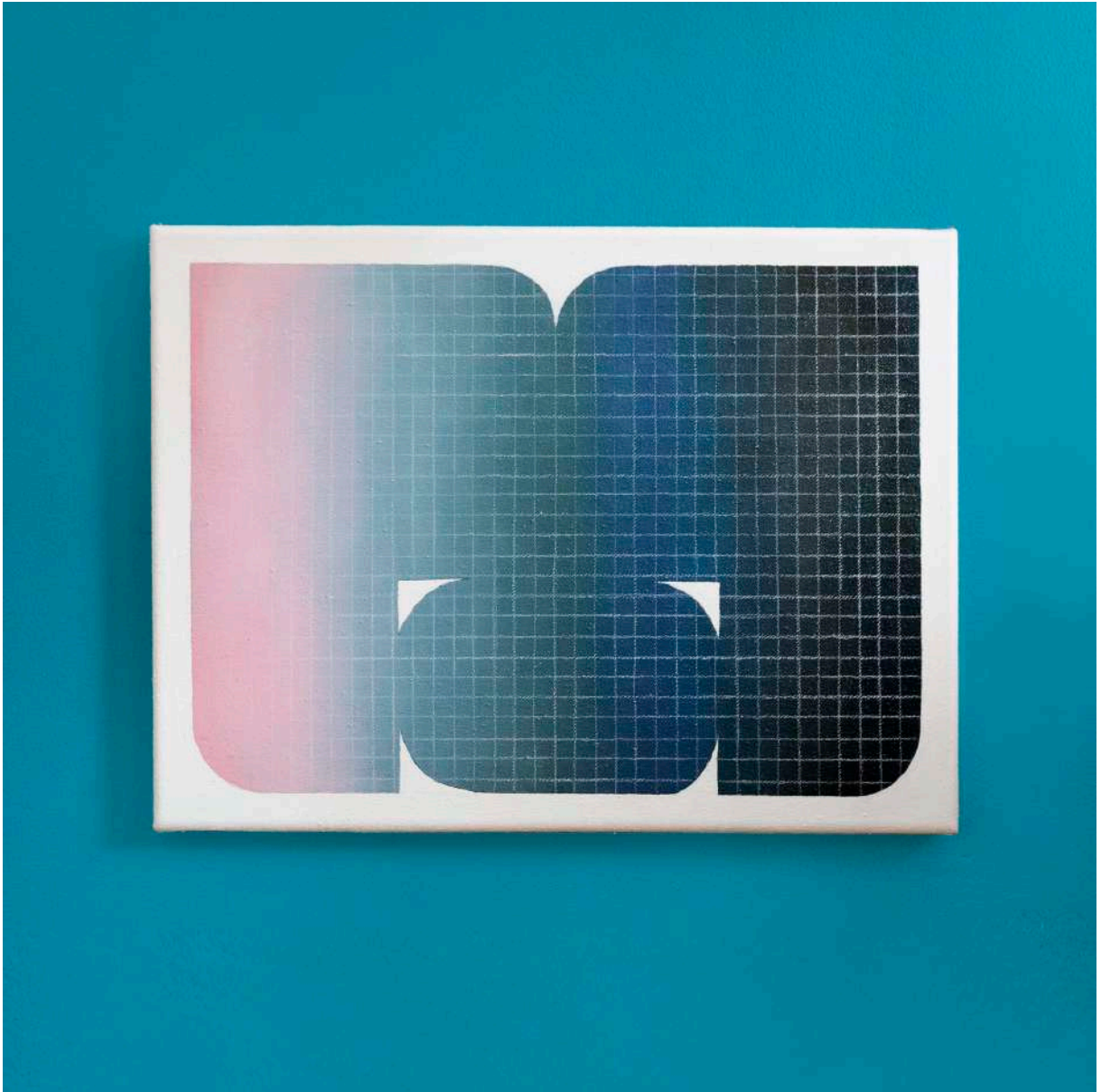
„Fields”, 40 x 60 cm, akryl na płótnie, 2020, fot. K.Jarzab



Bez tytułu, 24 x 18 cm, akryl na płótnie, 2020, fot. K. Jarząb



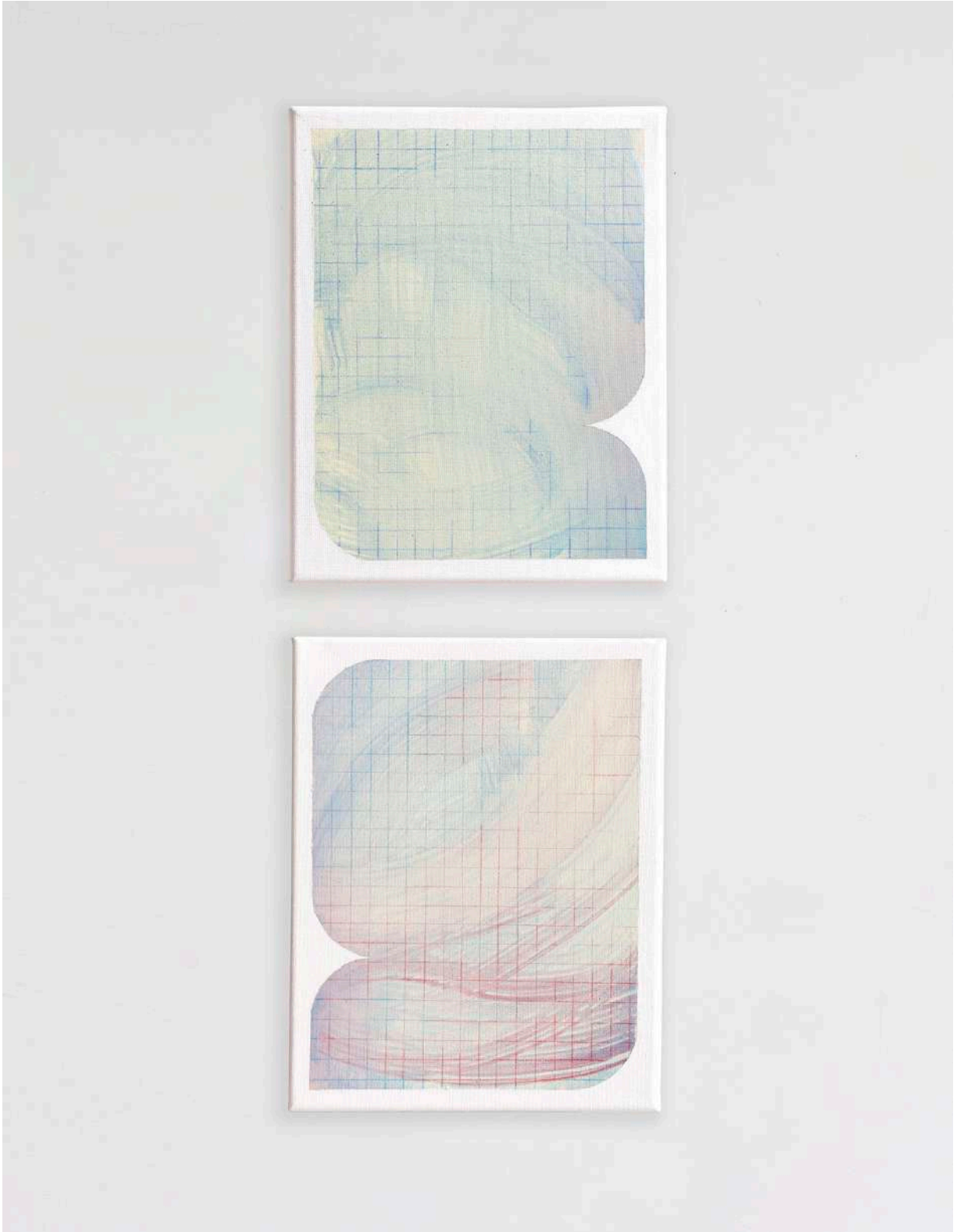
„Blue skies Q”, 24 x 18 cm, akryl na płótnie, 2020, fot. K. Jarząb



„One shot Q”, 30 x 40 cm, olej na płótnie, 2020, fot. K. Jarzab



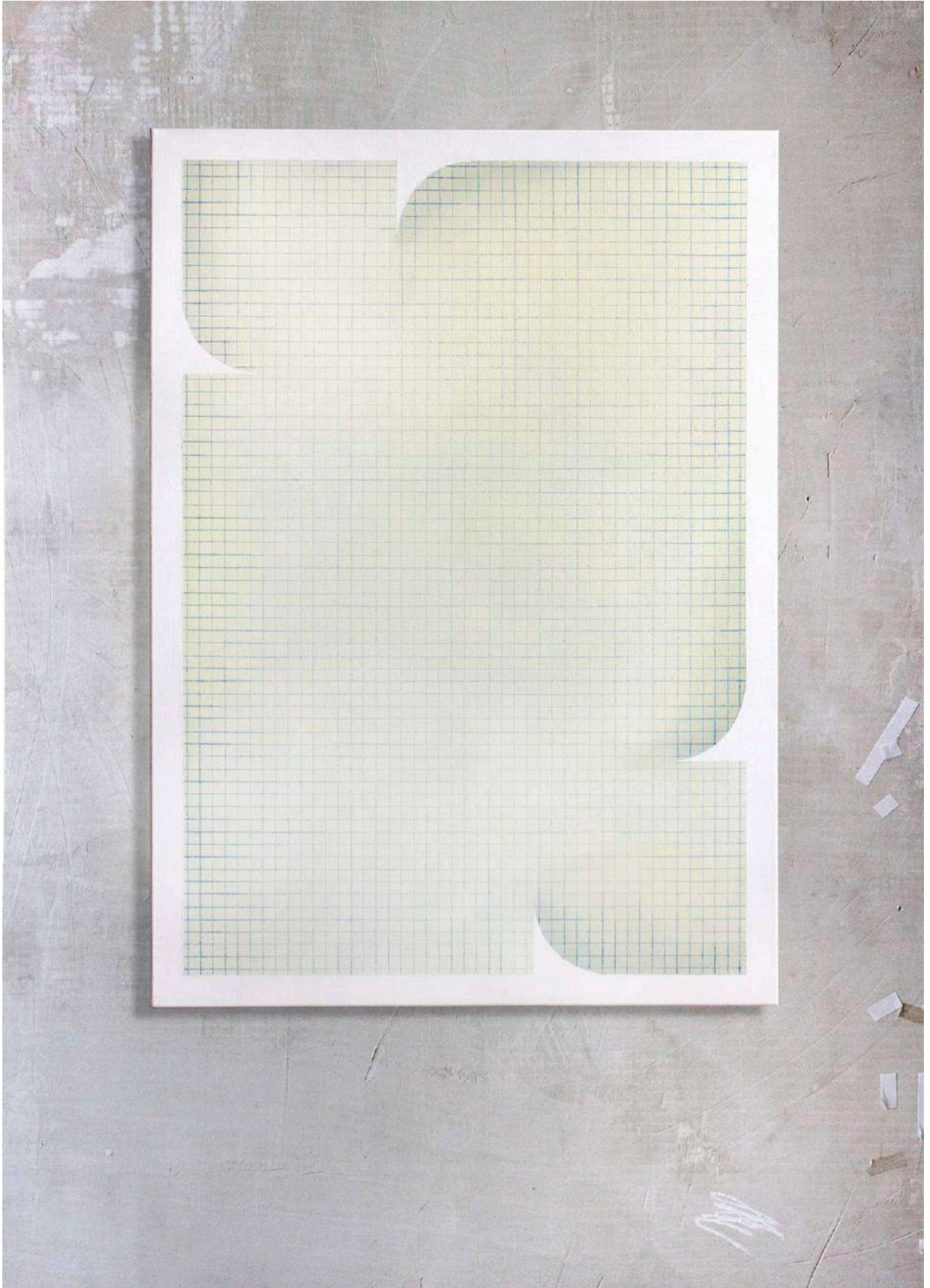
„Big blck”, 80 x 60 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



dwa razy: Bez tytułu, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarząb



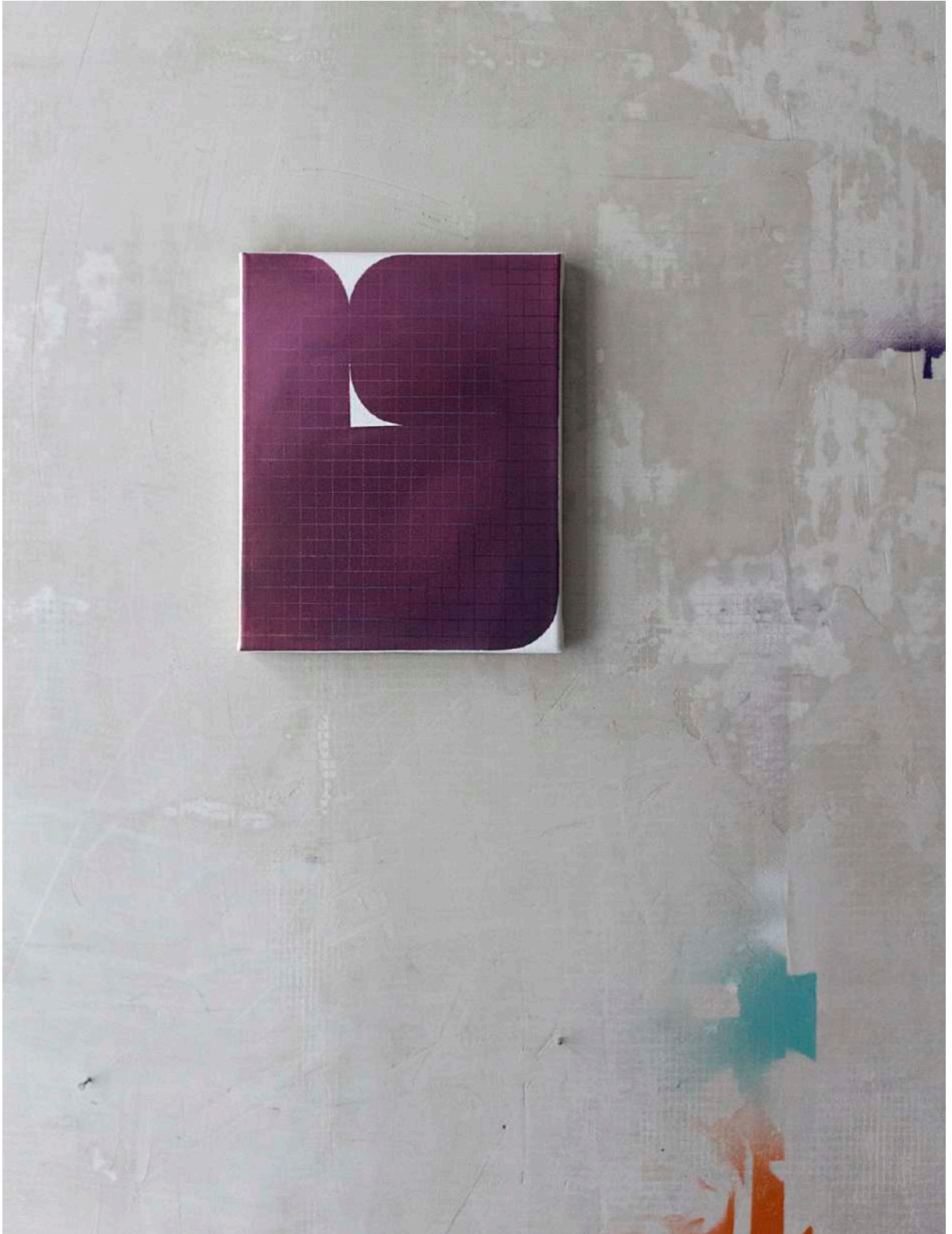
„KG field”, 160 x 110 cm, olej na płótnie, 2021, fot. A. Gut



„Over and over”, 70 x 50 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



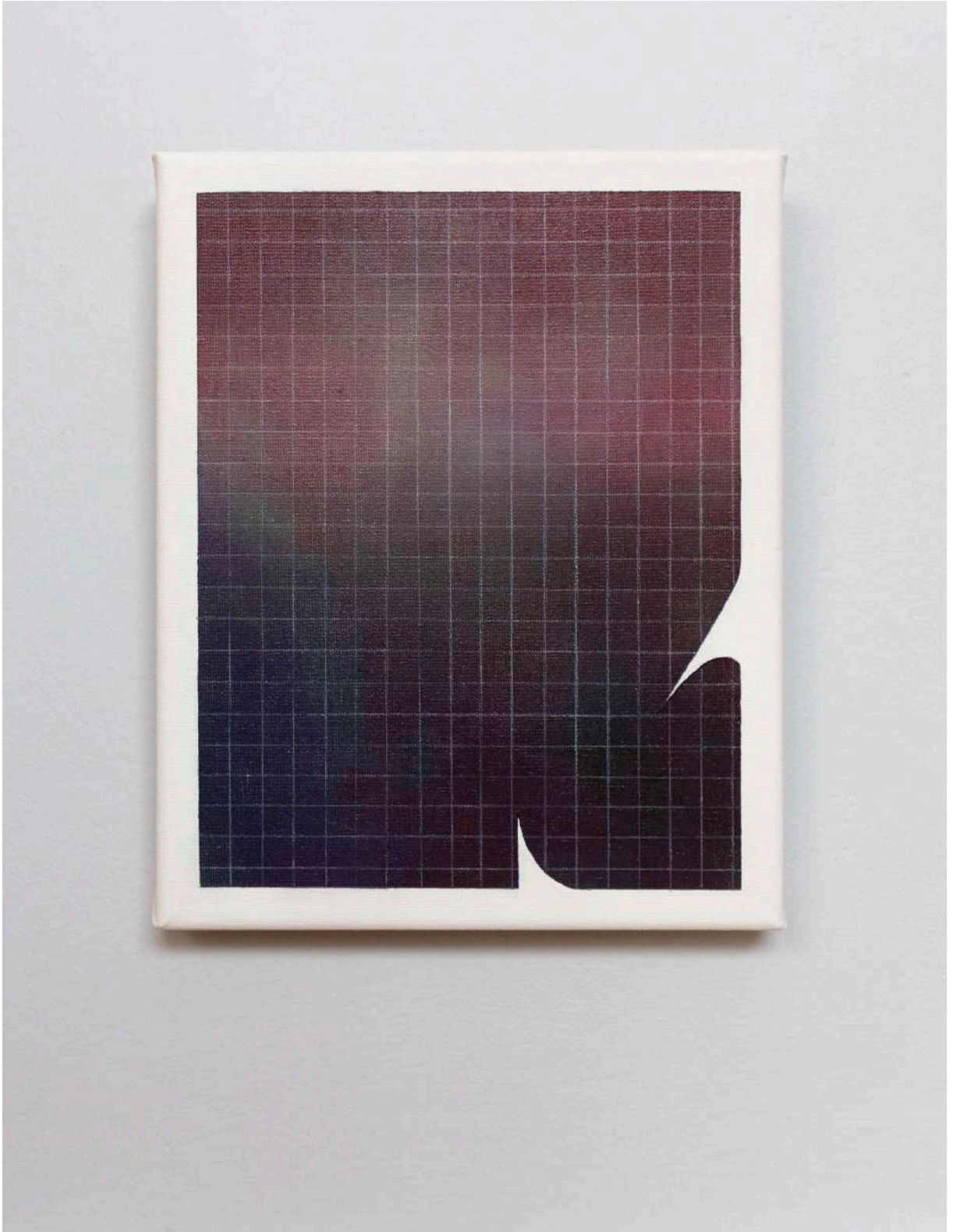
„Rnbw field”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. A. Gut



Bez tytułu, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



Bez tytułu, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



„Following the circle”, 25 x 20 cm, olej na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



„Breathing”, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



„Curves”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



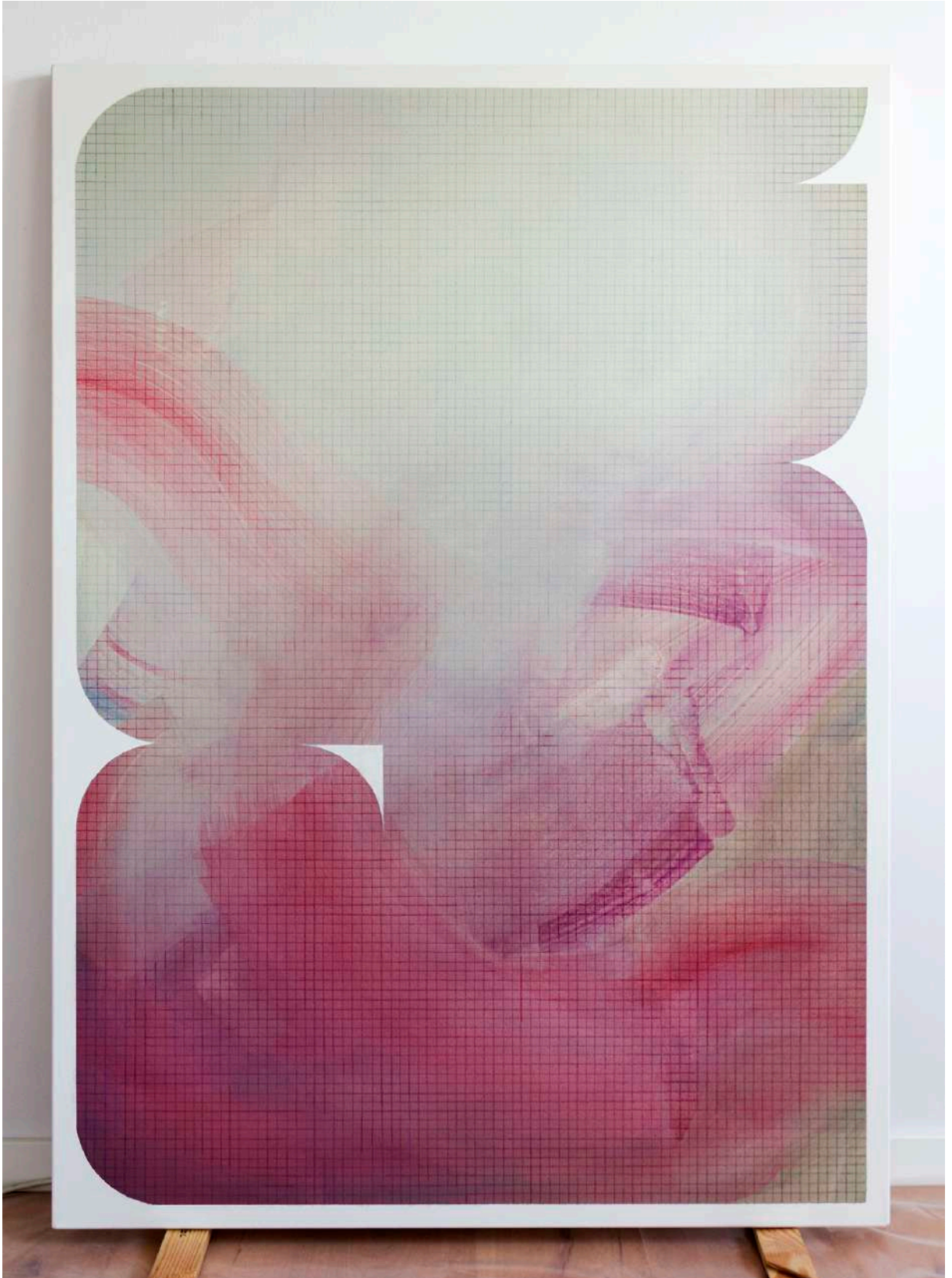
„a”, 18 x 14 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



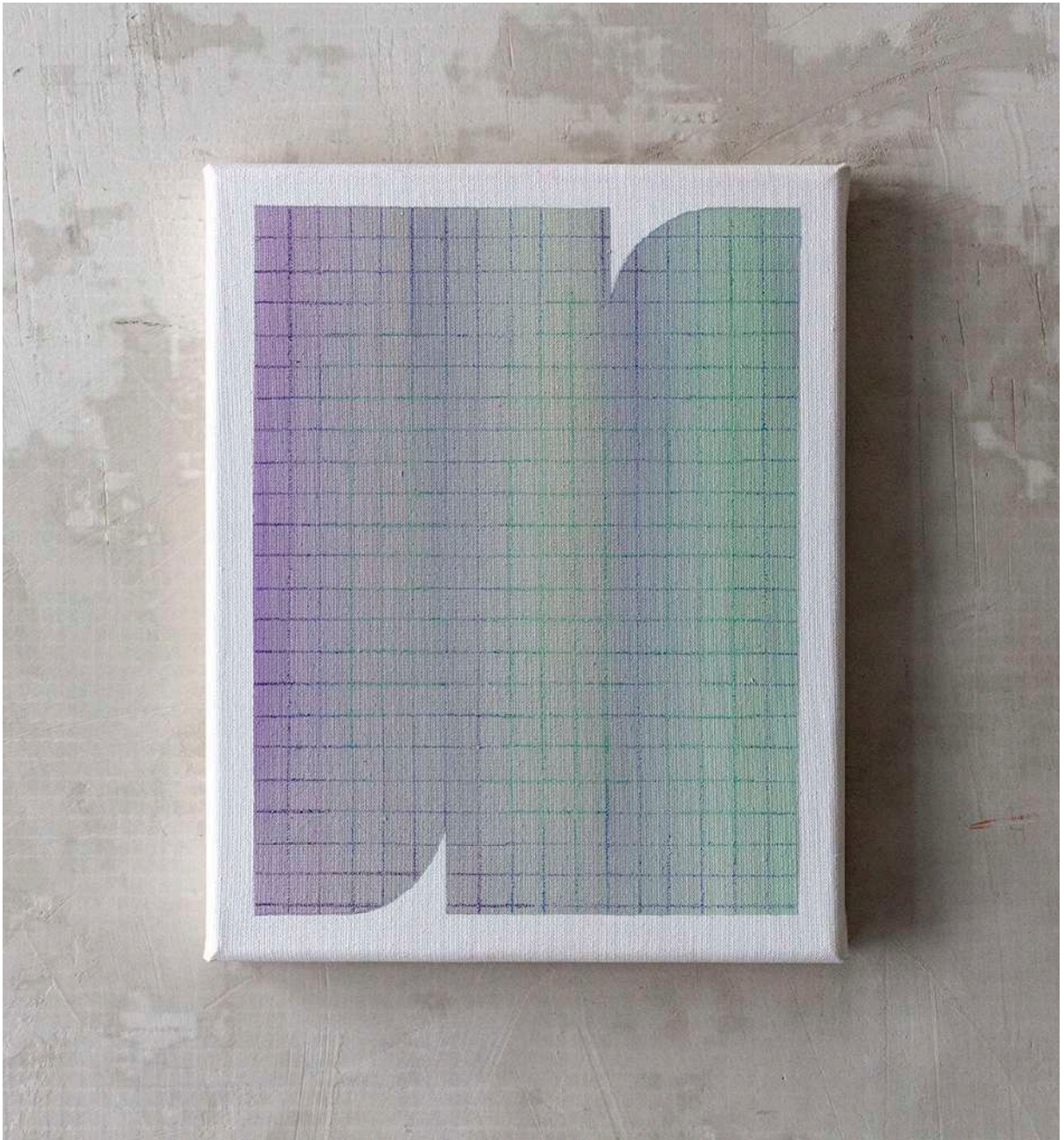
„Melting”, 70 x 60 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



Bez tytułu, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2021,
„Triangle”. 45 x 45 x 48 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



„Rising”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



„Cover”, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2021, fot. K. Jarzab



„Green eye”, 80 x 60 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



Bez tytułu, 40 x 30 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



„Causa Aprilis”, 40 x 30 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarząb



„Variability”, 160 x 110 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



„Mirror II”, 40 x 30 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



„DE”, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



„Tangled”, 80 x 60 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



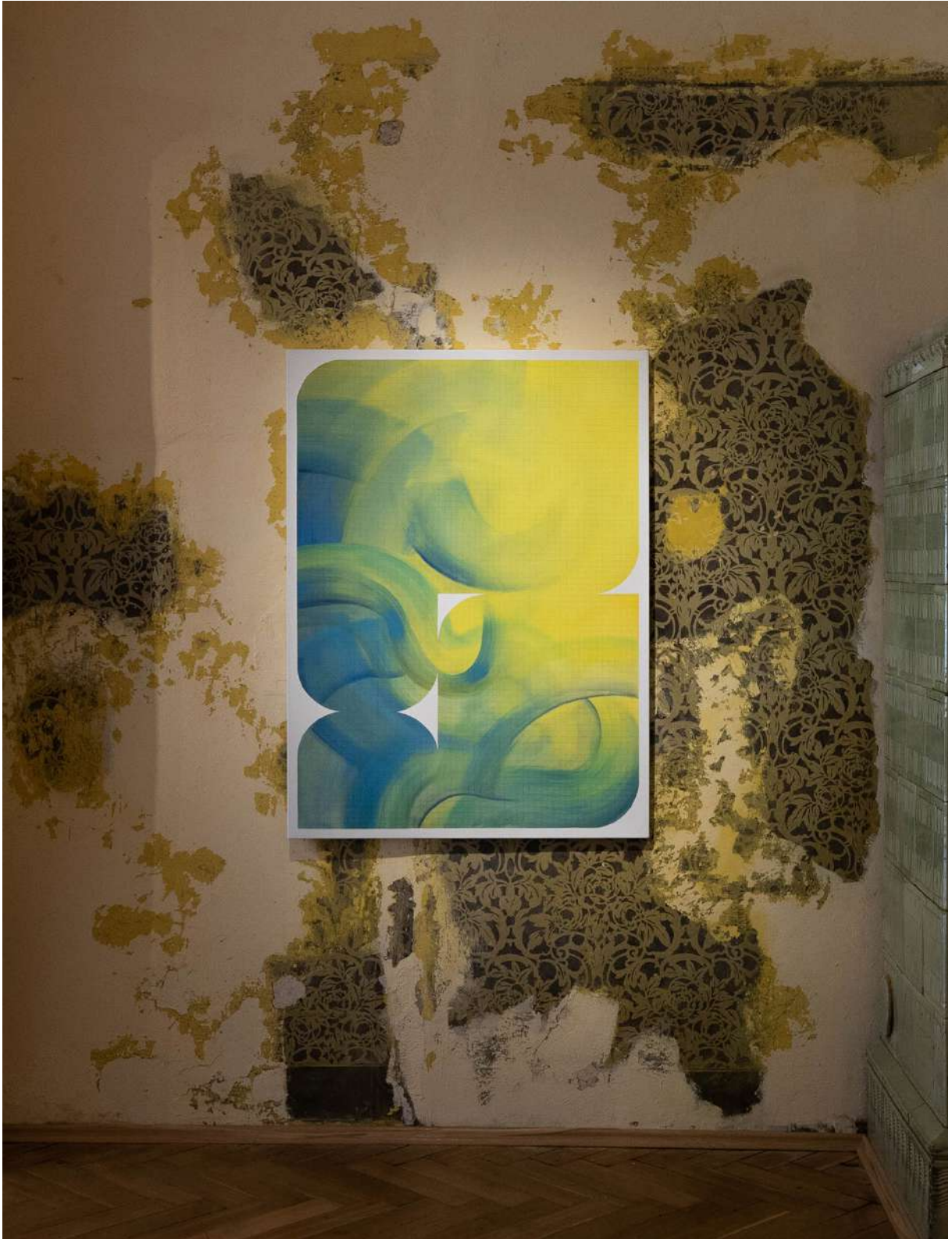
„Writhing”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. A. Gołyźniak



„The bigger black”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. A. Gołyźniak



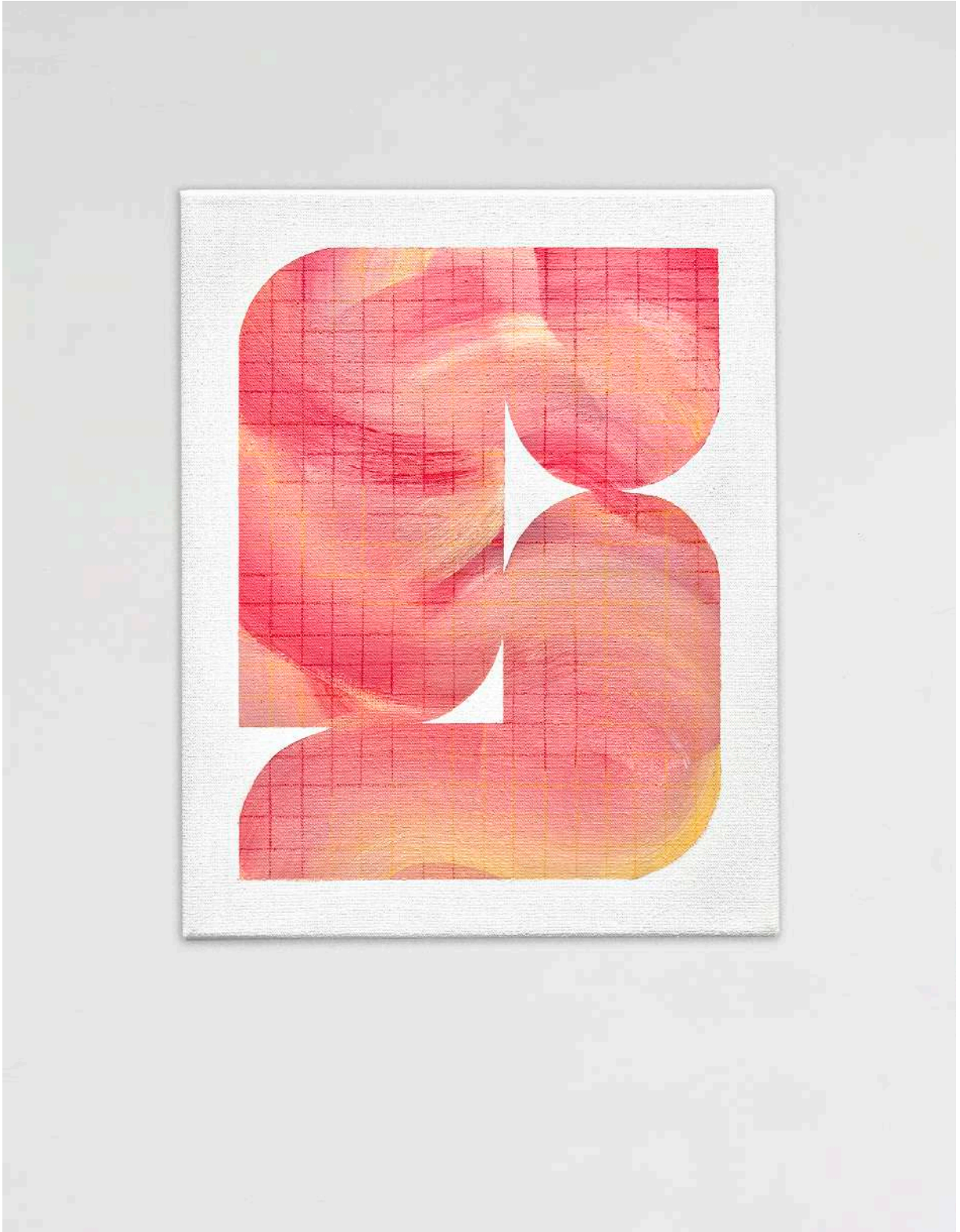
Bez tytułu, 80 x 60 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



„Baryaktar”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



„Paper sheet”, 25 x 10 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarzab



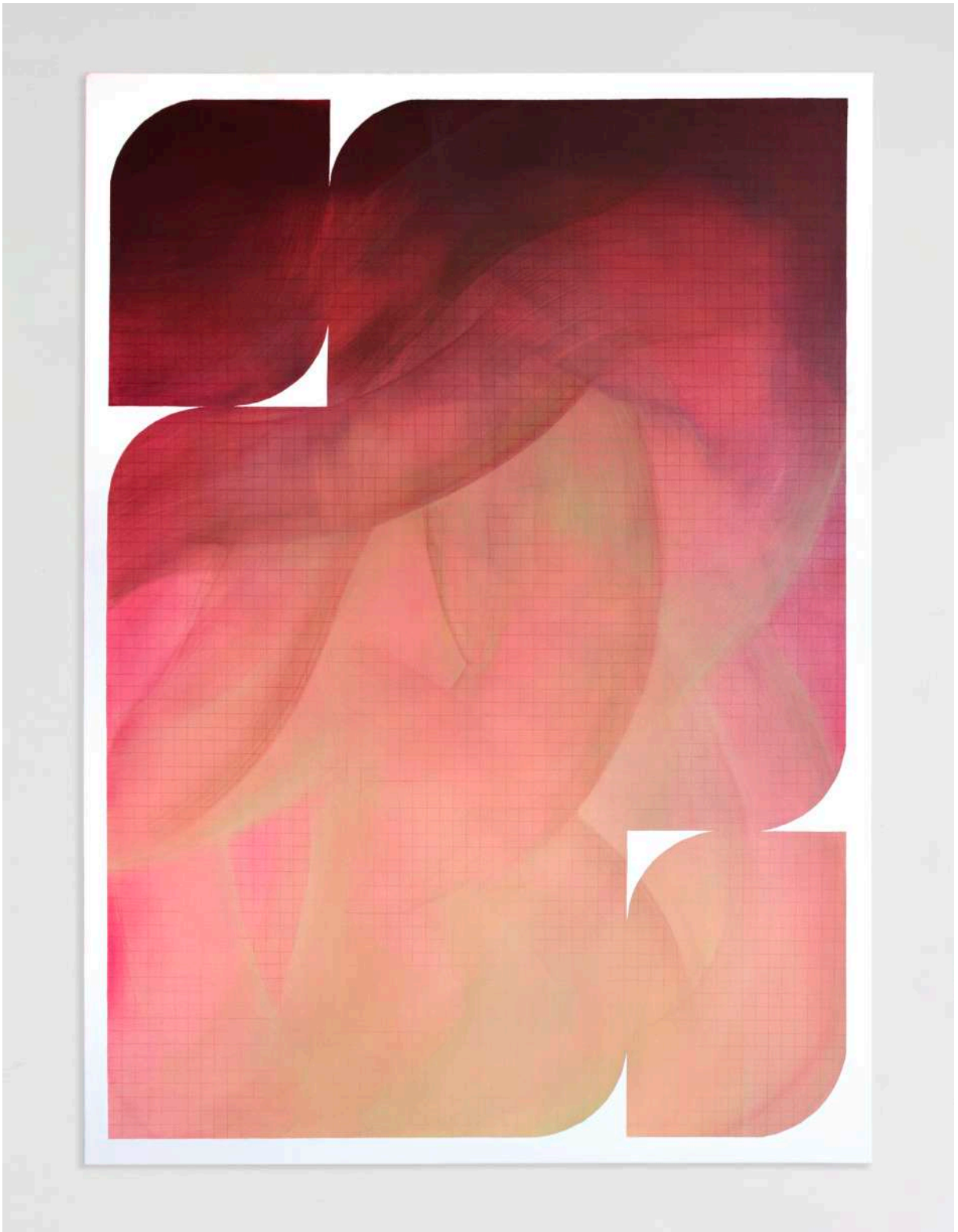
„Red”, 25 x 20 cm, akryl na płótnie, 2022, fot. K. Jarząb



Bez tytułu, 40 x 60 cm, olej na płótnie, 2023, fot. K. Jarząb



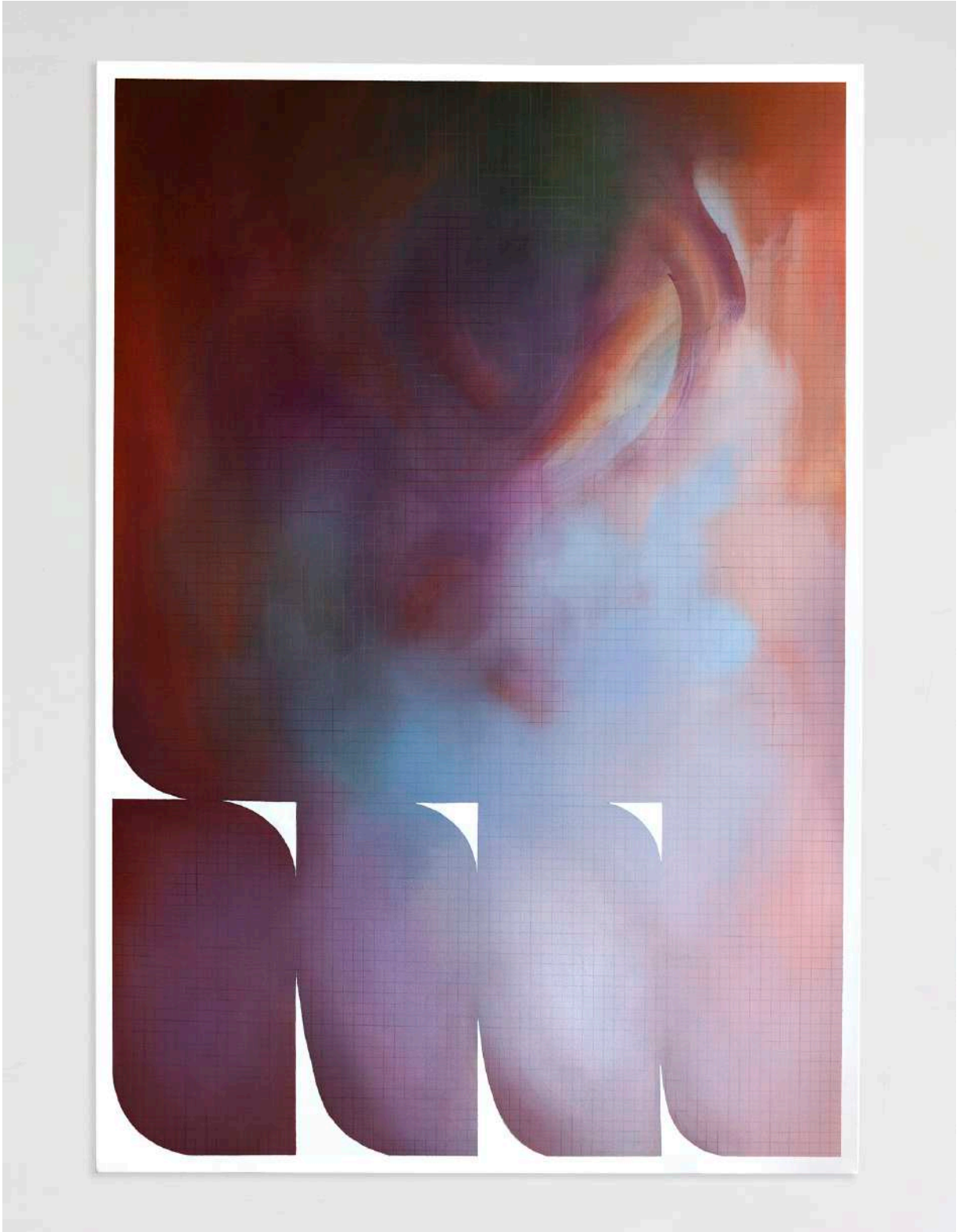
„B”, 80 x 60 cm, akryl na płótnie, 2023, fot. K. Jarzab



„In”, 125 x 90 cm, akryl na płótnie, 2023, fot. K. Jarzab



„Framed”, 40 x 30 cm, olej na płótnie, 2023, fot. K. Jarzab



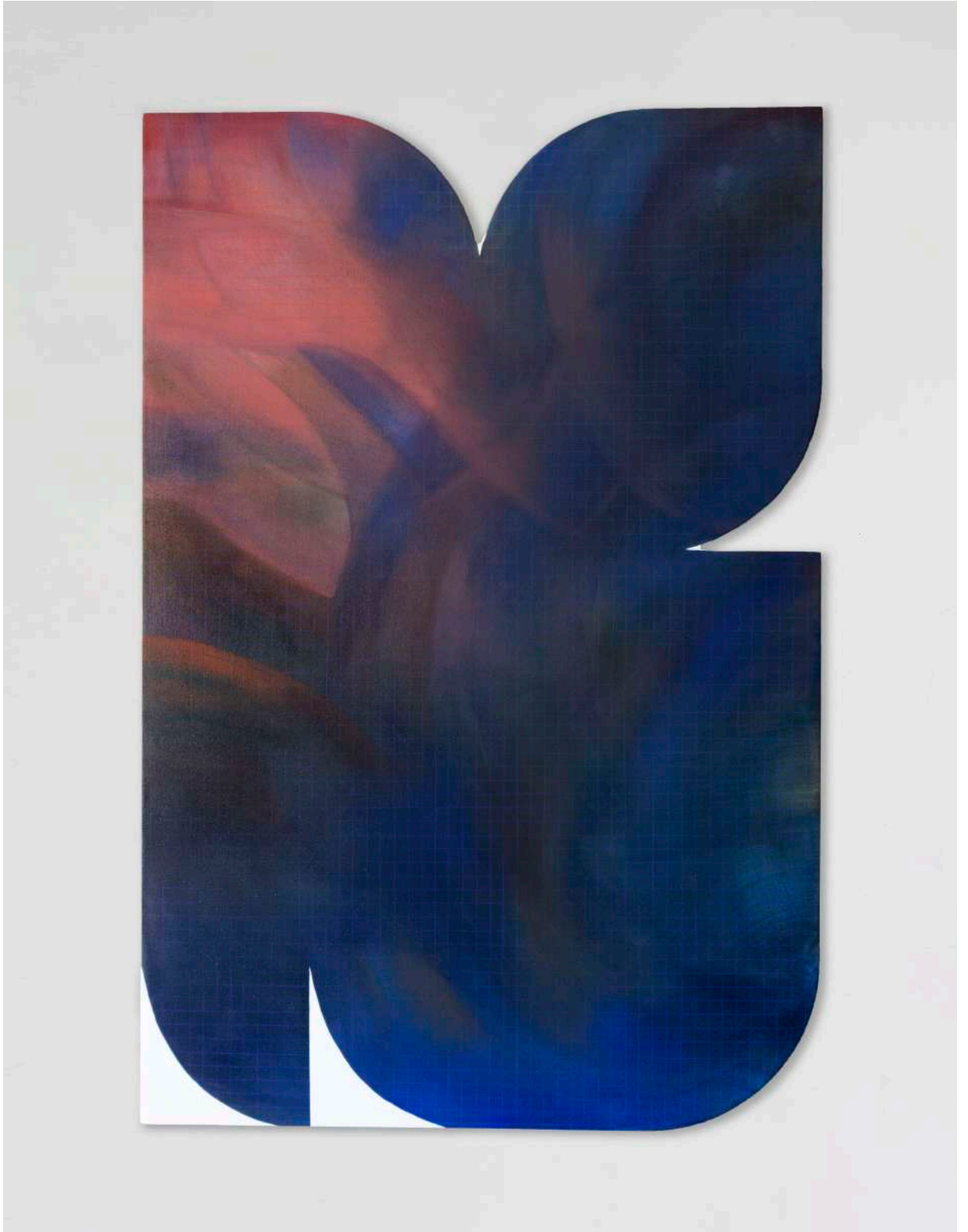
Bez tytułu, 160 x 110 cm, olej na płótnie, 2023, fot. K. Jarzab



„Space I”, 150 x 100 cm, olej na płótnie, 2021–2023, fot. K. Jarzab



„Space II”, 150 x 100 cm, olej na płótnie, 2021–2023, fot. K. Jarzab



„Space III”, 150 x 100 cm, olej na płótnie, 2021–2023, fot. K. Jarzab

Rozprawa doktorska – streszczenie

Realizowany przeze mnie projekt doktorski pt. *„Componere. Wprowadzanie zagadnień stosowanych w muzyce nowej, teorii muzyki w obszar sztuk wizualnych. Możliwa / niemożliwa translacja. Działania z pogranicza sztuk.”* dotyczy zagadnień związanych z przekładalnością konstruktów obecnego w komponowaniu muzyki w obszar sztuk wizualnych na przykładzie myśli i postawy włoskiego kompozytora Giacinta Scelsiego, która zawiera się w słowach: *„Być kompozytorem oznacza «componere», dodawać jedną rzecz do drugiej. Ja tego nie robię. Do czegoś dochodzi się przez negację”*. Przywołany cytat odnosi się do tradycyjnego – zachodniego myślenia o kompozycji i stanowi dla mnie punkt wyjścia. Scelsi zaprzecza przyjętemu sposobowi organizacji przestrzeni dźwiękowej, poszukując istoty dźwięku, tym samym stając się protoplastą muzyki spektralnej. Ta kontestacja rodzi pytania o możliwość czy też niemożliwość wprowadzenia tych samych zagadnień w obszar sztuk wizualnych. W swojej pracy próbuję rozstrzygnąć następujące kwestie: Czy wzorując się na teorii muzyki współczesnej, sposobach komponowania muzyki nowej możliwe jest stworzenie dzieła (sztuka wizualna), koncepcji artystycznej o podobnej strukturze? Czy zastosowane metody dadzą się rozpoznawać, odczytywać jako spójna całość? Co może oznaczać „do czegoś dochodzi się przez negację” (odrzućenie tradycyjnego sposobu komponowania muzyki) w sztukach wizualnych? Czy taka translacja jest w ogóle możliwa?

Za cel postawiłam sobie wytworzenie struktury wizualnej tożsamej z powyższymi zagadnieniami. Jako praca w procesie na zasadzie kombinatoryki dążyłam do odpowiedzi na stawiane pytania poprzez dzieło/dzieła i język sztuki wizualnej. Na podstawie wybranych kryteriów definiujących twórczość Scelsiego oraz punktów charakterystycznych dla muzyki spektralnej zrealizowałam prace malarskie, obrazy-objekty ustosunkowujące się wobec wskazanej problematyki. Determinuję swój sposób pracy posługując się pojęciami: repetycja/powtórzenie, kombinatoryka, moduł/matryca, wyliczenie, zależność/przynależność, relacyjność. Jednocześnie, wykorzystując powtarzalność i drobne zmiany, w myśl rozwijanych mikrotonowych wychyleń w utworach włoskiego kompozytora – podjęłam eksperyment artystyczny z ciekawością jak daleko to doświadczenie może mnie zaprowadzić. Celem niniejszego projektu jest również przywołanie wątków, które zaistniały w historii malarstwa i jego tradycji. Decydując się na to medium we własnej pracy, skupiłam swoją

uwagę na formach, które można odnieść do zagadnień muzycznych. Mapowałam i wskazywałam miejsca, w których to spotykają się te dwie dziedziny. Przyglądałam się pojęciom, które wyistoczyły się w toku działań i rozważań nad tematem i problematyką niniejszej pracy doktorskiej.

Na projekt doktorski nierozzerwalnie składają się: część artystyczna oraz rozprawa, która stanowi swoisty autokomentarz i narrację teoretyczną wobec podjętego tematu w poszukiwaniach twórczych i procesie artystycznym dotyczących filozofii praktyki kompozytorskiej Giacinta Scelsiego. Całość badań została utrzymana w duchu *Art-based research*. Sam przebieg prac i proces twórczy włączam w rozważania, a ich opis wykorzystuję jako jedno z narzędzi metodologicznych.

Jeśli porównuję obraz z utworem muzycznym, to przede wszystkim robię to na poziomie osi czas – przestrzeń. Przyjmując, że w pierwszej kolejności wizualność dotyczy komponowania, tj. układania – w przestrzeni, to utwór muzyczny – rozwija się i konstytuuje w czasie. Interesują mnie przykłady w sztuce, gdzie przestrzeń bezpośrednio odnosi się do czasu i odwrotnie.

Doctoral Dissertation – summary

Doctoral project titled: *“Componere. Entering issues used in contemporary music, music theory into the field of visual arts. Possible / impossible translation. Actions from the border of arts.”* concerns issues related to the translatability of the construct present in composing music into the field of visual arts on the example of the thoughts and attitude of the Italian composer Giacinto Scelsi, which is contained in the words: *“To be a composer means ,componere’, add one thing to another. I do not do that. You get to something by negation.”* The quote refers to traditional – Western way of thinking about composition and it is a starting point for me. Scelsi contradicts the adopted method of organizing sound space, searching for the essence of sound, thus becoming the progenitor of spectral music. This contestation raises questions about the possibility or impossibility of entering the same issues into the field of visual arts. In my work, I try to resolve the following issues: Is it possible to create pieces of art (visual art), an artistic concept with a similar structure, based on the theory of contemporary music and methods of composing music? Can the applied methods be recognized and read as a coherent whole? What can it mean “something is reached by negation” (rejection of the traditional way of composing music) in the visual arts? Is such a translation possible at all? My purpose was to create a visual structure faithful to origin thought. As a process of work based on combinatorics, I aimed to answer the questions through pieces of art and the language of visual art. Based on selected criteria defining Scelsi's work and characteristic values of spectral music, I created paintings-objects responding to the indicated issues. I determine my method of work by using the terms: repetition, combinatorics, module/matrix, enumeration, dependency/belonging, relationality. At the same time, using repetition and small modifications, in line with the microtonal changes in the Italian composer's works, I undertook an artistic experiment out of curiosity about how far this experience could take me. The aim of this project is also to recall threads that occurred in the history of painting and its tradition. When choosing this as a medium in my own work, I focused my attention on forms that could be related to musical issues. I mapped and indicated the areas where these two fields meet. I looked at the concepts that emerged in the course of activities and reflections on the topic and issues of this doctoral thesis.

The doctoral project inextricably consists of: an artistic part and a dissertation, which is a self-commentary and theoretical narrative on the topic undertaken in the creative exploration and artistic process regarding the philosophy of Giacinto Scelsi's compositional practice. The entire research was maintained in the spirit of *Art-based research*. I include the course of work and the creative process in my considerations, and I use their description as one of the methodological tools. If I compare a painting with a piece of music, I do it primarily at the level of the time-space axis. Assuming that visuality is primarily concerned with composing, i.e. arranging – in space, music – develops and is constituted in time. I am interested in examples in art where space directly relates to time and inversely.