

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH

im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

AUDIOFORMY

**Cykl malarski inspirowany własnymi kompozycjami muzycznymi,
wykonany w mieszanych technikach malarskich**

Promotor

prof. Tomasz Chojnacki

Autor

Andrzej Fydrych

30.04.2017

I Wstęp	3
II Podstawy teoretyczne	4
Synteza sztuk – rys historyczny, wybrani reprezentanci	4
Zagadnienie synestezji – wybrani reprezentanci	9
Związki formalne, zagadnienie koloru	10
Problem czasu i przestrzeni – aspekt kinestetyki	11
Zagadnienie multimedialności	13
III Analiza i refleksje na temat własnej twórczości.....	16
Muzyka.....	16
Malarstwo	17
Podsumowanie	18
IV Zakończenie	22
Tłumaczenie na język angielski - Elżbieta Leśnikowska	
(English translation by Elżbieta Leśnikowska).....	24
Reprodukcje obrazów	46
Bibliografia	51
Spis ilustracji.....	53

**Załącznik – płyta DVD z reprodukcjami obrazów i utworami muzycznym
w formacie mp3**

I Wstęp

Tytułowe *Audioformy* to autorska nazwa problemu artystycznego, który stał się tematem niniejszej rozprawy. Jego główny sens bazuje na idei korespondencji sztuk oraz synkretyzmu w działaniach twórczych. Przedmiotem moich badań będzie poszukiwanie związków i wzajemnych oddziaływań między muzyką a malarstwem na przykładzie analizy własnej twórczości.

Zanim jednak przejdę do rozważań o własnych działaniach malarsko-muzycznych, chciałbym wcześniej przyrzeć się samej idei korespondencji sztuk oraz jej konkretnym przejawom i realizacjom. Niewątpliwie idea *correspondance des arts*, urzeczywistniana w ramach relacji między muzyką i malarstwem, obejmuje niezmiernie szeroki zakres artystycznej działalności na przestrzeni wieków, dlatego też w niniejszej pracy jedynie zasygnalizuję wybrane, moim zdaniem najistotniejsze, aspekty tego zagadnienia w historii sztuki.

Audioformy, czyli obrazy audialne (słyszalne) – to symboliczna i skrótowa nazwa określająca moje malarstwo zaprezentowane w pracy doktorskiej. Inspiracją do powstania cyklu malarskiego stała się skomponowana przeze mnie muzyka. Namalowane obrazy na podstawie własnych utworów muzycznych są świadomą decyzją twórczą, wynikającą z wcześniejszych doświadczeń i założeń artystycznych. Nie ukrywam, że muzyka jest dla mnie silnie inspirującym impulsem do tworzenia. Próba odnalezienia związków ideowych między malarstwem a muzyką może stać się niespełnionym marzeniem, ale wartym poszukiwań.

II Podstawy teoretyczne

Synteza sztuk – rys historyczny, wybrani reprezentanci

Praca ta stanowi kompozycję nie tylko spostrzeżeń malarsko-muzycznych, ale jest również zestawem zagadnień istotnych według mnie dla rozumienia danego tematu. Wstępny zarys naukowo-historyczny wydaje mi się niezbędny do opisanie moich własnych refleksji podczas pracy nad cyklem malarskim. Podobną problematykę podejmowało już wcześniej wielu artystów, tym bardziej czuję potrzebę wspomnienia kilku z nich, a w szczególności tych, których poglądy są mi bliskie. By rzeczowo opisać wybrany przeze mnie temat, koniecznym wydaje się wymienienie kilku ważnych pojęć.

W kolejnych rozdziałach spróbuję przeanalizować w sposób racjonalny przebieg i rezultat pracy malarskiej. W oparciu o fizyczne rozumienie formy malarskiej, jak i muzycznej spróbuję odpowiedzieć na pytanie: czy jest możliwy związek między kompozycjami muzycznymi a malarstwem w mojej twórczości? Istotnym dla strategii mojej pracy jest rozumienie muzyki jako inspiracji do działań malarskich, a nie dzieła *stricte* autotelicznego.

„Synteza sztuk – jak podaje słownik – jest ideą poszukiwań uniwersalnego języka sztuki. Tradycje takiego myślenia sięgają starożytności. Już wtedy panowało powszechne przekonanie o uniwersalności poszukiwań ludzkiego umysłu, dlatego starożytni nie dążyli do wydzielenia i klasyfikacji sztuk pięknych.”¹ Jak pisze Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*, w czasach antyku trudno było zauważyć granice między różnymi dziedzinami i wytworami ludzkiego umysłu.² Koncepcja syntezy sztuk wyraźnie zaistniała w dobie późnego oświecenia. Johann Wolfgang Goethe wcielił założenia synkretyzmu w swojej twórczości (*Faust*), lecz – co ciekawe – mimo tego w teorii ściśle rozgraniczał poszczególne dziedziny sztuki, przyznając każdej odpowiedni status i rangę.

¹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Synteza_sztuk [dostęp: 1.05.2017]

² Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975.

Spełnienie idei syntezy sztuk zaistniało w romantyzmie, który postulował stworzenie dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*). Był to okres redefinicji roli artysty, szczególnej afirmacji dla pracy twórczej, jak i samego twórcy. Zwrot w kierunku doznań estetycznych, poznaniu intuicyjnemu oraz twórczej roli wyobraźni był typowy dla romantyzmu. Malarze w tym okresie tytułowali swoje prace terminami muzycznymi i odwrotnie. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o Ryszardzie Wagnerze (1813-1883), który dokonał wielkiej reformy Teatru Operowego, angażując wszystkie sztuki pod batutą muzyki. Dramat Wagnerowski cieszył się ogromną popularnością i uznaniem wśród grona malarzy i pisarzy symbolistów. Jak stwierdza B. Marchal:

Był to już nie kult, lecz religia muzyki, wszyscy prześcigali się, aby nie uchodzić głuchych na muzykę.³

To, co łączyło malarstwo i muzykę romantyzmu, to niewątpliwie nastrojowość, którą artyści uzyskiwali, stosując umiejętnie odpowiednie środki wyrazu. Doskonale rozumiał to Eugene Delacroix, a szczególnie funkcję barw jako budulca formy. Uważał, że malarze powinni trenować tonację tak, jak czynią to muzycy.

Ciekawą postacią na firmamencie artystów skłaniających się ku syntezie sztuk i poszukiwań między różnymi formami był Aleksander Mikołajewicz Skriabin (1871-1915). Kompozytor swoją rolę artysty postrzegał w kategoriach mesjańskich, a twórczość za przygotowanie do zbawczego dla odbiorców aktu w postaci *L'Acte préalable* (fr. Akt przedwstępny), łączącego w sobie muzykę, śpiew i grę barwnych świateł. Utwór miała wykonać orkiestra, chór oraz specjalnie skonstruowany fortepian świetlny, którego klawisze służyły do wydobywania kolorów przyporządkowanych odpowiednim klawiszom.

Oddziaływanie na wiele zmysłów miało zwiększyć sugestywność muzyki. Teoretyczną podstawę tej koncepcji uświadamia spojrzenie na relację między kolorami i dźwiękiem, w którym koło barw i koło kwintowe pokrywają się, wskazując na to, że zostały ustalone w oparciu o znajomość tradycyjnej tonalności i zasad optyki.⁴

To wyjaśnia, dlaczego Skriabin nie był synestetą, choć początkowo w takim kluczu był czytany.

³ B. Marchal, *Jak czytać symbolizm*, przeł. A. Sadowska, Paryż 1993, s. 90.

⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Skriabin [dostęp: 20.04.2017]

Swoje rozważania chciałem jednak pokierować w stronę związków malarsko-muzycznych w ramach syntezy sztuk. Kompozytorem wartym wspomnienia w tym miejscu jest Modest Musorgski (1839-1881). W 1874 r., w ciągu zaledwie kilkunastu dni, skomponował cykl dziesięciu miniatur fortepianowych pt. *Obrazki z wystawy*. Inspiracją były szkice i akwarele zmarłego przyjaciela Wiktora Hartmana. Ten znany cykl artysta opisuje za pomocą środków muzycznych, gdzie pojawia się wyraźna przestrzenność, cecha typowa dla muzyki. Widać to szczególnie w łączącej miniatury *Promenadzie*, ilustrującej przechodzenie autora od jednego obrazu do drugiego, jego zdumienie i żal z powodu utraty przyjaciela. Kompozytor za pomocą środków muzycznych umiejętnie zilustrował np.: odgłosy dziecięcych zabaw, taniec kurcząt w skorupkach, dostojnie kroczący żyd itp. Trzeba jednak zauważyć, że – podobnie jak u Wagnera – dzieło Musorsgkiego opiera się na zasadzie narracji obrazowej. Jak pisze Jacek Szerszenowicz:

Programowość tej muzyki ma typowy dla romantyzmu charakter anegdotyczny i literacki: w prawdzie punktem wyjścia *Obrazków* są doznania plastyczne, ale efekty muzycznej transformacji świadczą, że wyobraźnia kompozytora konkretyzowała je w formie przedmiotów estetycznych, zdominowanych pierwiastkami treściowymi – zgodnie z zasadą malarstwa przedimpresjonistycznego, w którym treść przedstawienia była podstawowym czynnikiem kształtującym.⁵

Dlatego też twórczość Musorgskiego zakwalifikowałbym do ilustracyjnej formy muzycznej. Jest to zrozumiałe ze względu na czas, w jakim żył kompozytor, i naturalny rozwój i krystalizację zjawiska *corespondence des artes*. Osiągnięcia artystyczne poprzedników stały się inspiracją dla symbolistów oraz impresjonistów, przygotowały grunt dla nowych, jeszcze śmielszych poszukiwań artystycznych.

Niewątpliwym wizjonerem będącym pod wpływem twórczości Musorgskiego był francuski kompozytor Claude Debussy (1862-1918). Artysta związany był z nurtem impresjonistycznym. Stawiał sobie za cel odzwierciedlenie za pomocą muzyki ulotnych i subtelnych wrażeń powstających w kontakcie z naturą. W samym malarstwie tej epoki znamienna jest praca w plenerze, obserwacja zmian barw i światła. Ważną cechą poetyki muzycznej Debussy'ego jest wyczulenie na barwę dźwięku, walor

⁵ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, s. 188.

współbrzmienia, wysublimowanie nastroju. Zarówno dla impresjonistów, jak i dla kompozytora, typowym zabiegiem jest rozpad formy, jej charakterystyczne rozmycie i zatracenie granic między poszczególnymi kształtami.

Uwzględnienie przez mnie tego genialnego francuskiego kompozytora jest bardzo istotnym ze względu na świadomość artysty w doborze środków formalnych przy tworzeniu muzyki. Debussy, znając dorobek malarski impresjonistów, potrafił umiejętnie wprowadzić osiągnięcia malarzy do swojej twórczości muzycznej.

Nawiązania do malarstwa można również zauważyć w tytułach utworów, np. cykl fortepianowy *images (obrazy)* lub określenie tryptyku symfonicznego pt. *Może* dodatkowym określeniem *szkice*. Tytuły te oczywiście nie są silnym świadectwem związków malarsko-muzycznych, odsłaniają raczej programowość wyrażoną poetycko oraz wrażeniowość malarską.

Jego niekonwencjonalne skale muzyczne wywarły potężny wpływ na późniejszych kompozytorów, o których wspomnę w kolejnym rozdziale. Muzyk w istotny sposób przyczynił się do powolnego rozpadu systemu tonalnego i powstania harmoniki brzmieniowej.

Korespondencja między malarstwem i muzyką w wieku XX nabrała zupełnie nowego sensu. Przełom ten został wywołany m.in. przez odkrycia naukowe w dziedzinie nauk ścisłych, co radykalnie zmieniło spojrzenie na świat ówczesnych ludzi. Poszerzał się horyzont widzenia, pojawiła się chęć odkrywania nowego, niewidzialnego świata. Oczywistym wydaje się więc zwrócenie artystów ku muzyce jako sztuce niematerialnej, dziejącej się w czasie, a więc znacznie lepiej opisującą nową, dynamiczną rzeczywistość. Artystów powoli przestawała interesować praktyka translacji malarstwa na muzykę, dotychczasowe efekty zdawały się niewystarczające.

Warto także przywołać czeskiego malarza Frantiska Kupkę (1871-1957). W przypadku jego twórczości to prace malarskie interpretują zjawiska muzyczne. Artysta poszukiwał malarskiego odpowiednika muzycznych kompozycji. Szczególnie jest to zauważalne w doborze tytułów prac Kupki (*Amorpha – dwubarwna fuga, Nokturn, Fuga*). Charakterystycznymi dla jego malarstwa są wertykalne, barwne kompozycje, najczęściej o zawężonej palecie barwnej, bądź też bazujące na rysunku pulsującego

koła. Kupka jest według mnie jednym z pierwszych malarzy, który zbliżył się do czystej, formy malarskiej, niebędącej już ilustracją czy narracją muzyki, lecz abstrakcyjnym wyobrażeniem dźwiękowym. Malarz był świadomy swojej drogi, nazywał malarzy przedstawiających „naśladowcami”, podkreślając rolę kreacji artystycznej w swojej twórczości. Malarstwo Kupki jest pełne elementów typowych dla muzyki, jak np. rytm, symultanizm, czas, przestrzeń, iluzja ruchu. Wszystkie te cechy idealnie wpisują się w postulaty futuryzmu, gdzie już nie sam temat, a wewnętrzna struktura obrazu, wyzwolony czysty kolor i forma stają się wartością. Frantisek Kupka to istotny reprezentant idei syntezy sztuk, który w swoim rytmicznym i dynamicznym malarstwie dążył do autonomii koloru, nie wiążąc go z formami mimetycznymi. Kolejnym ważnym artystą, wpisującym się w ducha futuryzmu, jest Włoch Luigi Russolo (1885-1947). Artysta ten był wyraźnie świadomy zagadnienia ruchu, kinetyki i czasu. Chętnie podejmował tematy ilustrujące współczesne mu osiągnięcia technologii, jak np. pociąg w ruchu, czy pędzący automobil w nowej, typowej dla futuryzmu odświeżeniu. Jego malarstwo przemawia autentyczną fascynacją ruchem i dźwiękiem, jaki on tworzy.

Kompozycje Russolo są niczym poruszone elementy w pulsujących sekwencjach, nakładają do skojarzeń dźwiękowych i akustycznych. Malarz był jednocześnie prekursorem muzyki elektronicznej, skonstruował bowiem akustyczne generatory hałasu, które posiadały regulacje wysokości tonu kilku rodzajów hałasu. Russolo szerzej opisał swoje muzyczne teorie w traktacie *The art of noise (Sztuka hałasu)*. Był twórcą sięgającym znacznie dalej niż współcześni mu artyści. Otworzył drogę awangardowym kierunkom, zmieniając oblicze systemu tonalnego, opartego na harmonii dźwięków. Zainteresowanie hałasem, a ściślej mówiąc czystym brzmieniem, było narastającym zjawiskiem w XX w. Na przykładzie wyżej wymienionych artystów chciałem opisać zmiany, jakie zachodziły na przestrzeni XIX i XX w. w ramach syntezy sztuk. Jak pisze Jacek Szerszenowicz:

(...) Paradoksalnie – w tym czasie kompozytorzy pogłębili zdolności malarskiego i literackiego przedstawienia zjawisk, rezygnując z czystej muzyczności, która pobudzała wyobraźnię plastyków i poetów.⁶

⁶ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, s. 11.

Autor jasno opisuje zarys zjawiska syntezy malarstwa i muzyki, jego przebieg i zachodzące zmiany. Problem syntezy sztuk opierał się wstępnie na narracji ilustracyjnej, która wkrótce ustąpiła bardziej otwartym i intuicyjnym formom muzyczno-malarskich inicjacji.

Zagadnienie synestezji – wybrani reprezentanci

Rozdział ten rozpocznę od encyklopedycznej definicji terminu synestezji, dla bardziej obiektywnego wprowadzenia w tytułowe zagadnienie.

Synestezja⁷ – (gr. *synaisthesis* – równoczesne postrzeganie od *syn* – razem i *aisthesis* – poznanie przez zmysły). Stan lub zdolność, w której doświadczenia jednego zmysłu (np. wzroku) wywołują również doświadczenia charakterystyczne dla innych zmysłów, np. odbieranie niskich dźwięków wywołuje wrażenie miękkości, barwa niebieska odczuwalna jest jako chłodna, obraz litery lub cyfry budzi skojarzenia kolorystyczne itp.

Zjawisko synestezji jest niezmiernie istotnym zagadnieniem, niezbędnym dla późniejszych rozważań tej rozprawy. Zagadnienie jest o tyle trudne do obiektywnego omówienia, o ile odnosi się do sfery doznań zmysłowych, a te – jak sądzę – nie podlegają obiektywnej ocenie. Synestetyczna kreacja odbywa się bardziej na zasadzie działań intuicyjnych, budujących raczej nastrój niż dążenie do adekwatności elementów muzyczno-malarskich. Inaczej jest w przypadku tworzenia dzieła plastycznego o charakterze muzycznym, kiedy artysta w sposób świadomy dobiera środki wyrazu typowe dla zasad kompozycji muzycznej. Tak zrjonalizowany system nazywamy transpozycją, czyli dążeniem do przełożenia tego, co zostało wyrażone językiem np. sztuk plastycznych na język innej sztuki.

⁷ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Synestezja> [dostęp: 20.04.2017]

Związki formalne, zagadnienie koloru

Szczególne miejsce w moich rozważaniach zajmuje Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), uważany za pioniera i jednego z ojców psychologii koloru. Poeta wydał w 1810 r. jedno ze swoich najwybitniejszych dzieł *Farbenlehre (Teoria kolorów)*, w którym polemizuje z wieloma teoriami Newtona, choćby z poglądem, że światło białe powstaje z połączenia innych kolorów. Dziś trudno zgodzić się z tą polemiką, lecz teoria Goethego była rewolucyjna pod względem analizy psychologicznej koloru. Trzeba też dodać, że Goethe był silnie sceptyczny wobec eksperymentów z transkrypcją dźwięków na barwy (np. *clavier a lumieres* – barwny klawesyn), uważał je za bezwartościowe artystycznie. Istotniejszym od naukowych wywodów jest zainteresowanie Goethego pewnymi uniwersalnymi reakcjami człowieka na kolory. Poeta wyraża przekonanie, iż kolor, dźwięk, jak i wszystkie inne środki artystycznego wyrazu ostatecznie spotykają się w jednym miejscu. Jego teorie wywarły o wiele większy wpływ na malarzy niż teorie fizyków oparte na czysto naukowych pomiarach. Teksty tego wybitnego teoretyka i filozofa wywarły wpływ m.in. na P. Klee'a, Whistlera czy Delacroix.

Do spadkobierców idei syntezy sztuk według Goethego należał również Wasyl Kandyński, który wierzył w metafizyczną funkcję dzieła sztuki jako bramy do transcendencji. Marzeniem artysty było uczynienie zarówno z muzyki, jak i z malarstwa sztuki czystej, która przemawiałaby równie autonomicznymi środkami wyrazu, oderwanymi od rzeczywistości przedmiotowej. Kandyński widział paralele pomiędzy dźwiękiem a kolorem na poziomie czysto wrażeniowym i duchowym, wewnętrznym. Było to stanowisko bardzo dalekie od mechanicznej i logicznej próby przyporządkowania dźwięku do barwy i odwrotnie. Malarz do określenia zjawisk plastycznych często korzystał z terminologii muzycznej, czego najlepszym przykładem są fragmenty *Duchowości w sztuce*:

Muzycznie można by jasny błękit porównać do dźwięku fletu, a ciemny do altówki; jeszcze bardziej go ściemniając otrzymamy cudowne tony wiolonczeli; wspaniałe tony, głębokie odcienie błękitu przypominają niskie dźwięki organów.⁸

⁸ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 89.

Maria Rzepińska pisze:

(...) Analogię natomiast widział po między kolorem „jako takim” a barwą poszczególnych instrumentów, o czym pięknie mówi w *Über das Geistige in der Kunst*. Nie uważał jej jednak za coś niezmiennego i stale obowiązującego malarza.⁹

Problem czasu i przestrzeni – aspekt kinestetyki

Czas w sztukach plastycznych przejawia się głównie przez sugestię ruchu. Zachwianie podstawowego układu przestrzennego pion – poziom postrzegamy jako bodziec dynamiczny. Nie tylko ukośny układ kształtów inicjuje ruch, dzieje się tak również w przypadku takiego rozmieszczenia na płaszczyźnie elementów, które tworzą wrażenie przyspieszenia.

Problem czasu w sztukach plastycznych, jak i w muzyce jest zagadnieniem złożonym. Swoje rozważania na ten temat oprę o model filozoficzno-psychologiczny, zgoła odmienny od propozycji naukowców. Kategorie czasu i przestrzeni wpisane w tradycyjnie pojmowany utwór muzyczny czy też plastyczny, mają charakter psychologiczny (postrzeżeniowy). Jak twierdzi Roman Ingarden, dzieło sztuki posiada zapis jedynie *quasi*-czasowy, nie posiada ono samego czasu, a jedynie informację o czasowym charakterze składowych elementów. Tak więc obraz czy utwór muzyczny rozumiany jest jako tekst, a nie jako przedmiot fizyczny podlegający kategoriom czasu rzeczywistego. Nie chodzi tu o kategorię czasu wynikającego z przestrzeni fizycznej, akustycznej (którą często kojarzymy z przestrzenią wzrokową), lecz z formą czasu w postaci intencjonalno-wyobrażeniowej. Ciekawie opisuje to J. Szerszenowicz:

(...) postrzeżenie formy architektonicznej lub rzeźbiarskiej wymaga czasu – jako środowiska niezbędnego do objawienia się wszystkich wymiarów bryły – tak też dla percepcji muzyki niezbędny jest wymiar przestrzenny – zarówno w postaci środowiska akustycznego (przestrzeni wykonawczej), jak i wymiaru wewnętrznego muzyki. Proces ‘czasowania’ form wizualnych (przestrzennych) jest szczególnie ważny dla recepcji traktowanej jako moment inspiracji kompozytora dziełem plastycznym. Wyjaśnia tryb transkrypcji obrazu na utwór – dokonujący się

⁹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 588.

poprzez jego lekturę, podążając za jego wskazówkami zawartymi w obrazie. Tok takiej lektury może wyznaczać późniejszy porządek prezentacji poszczególnych momentów obrazu w toku muzycznym. Odwrotną sytuację tworzy percepcyjne uprzestrzennianie operacji dźwiękowych i formy muzycznej – wyobrażenie jej w postaci architektonicznego układu części; taka wizualizacja niekiedy bywa przedstawiana w formie malarskiej.¹⁰

Istotny zatem jest podział psychologicznego czasu percepcji na fazę fizykalnego oglądu dzieła oraz fazę kontemplacji nad uzyskanymi informacjami. Czas tak zwanej refleksji nad obrazem malarskim i muzyką polega na szeregowaniu części jako sumę elementów tworzącą uformowaną całość. Podobne relacje między czasem muzycznym a przestrzenią malarską zachodzą w przypadku twórczości M. K. Ciurlionisa. Jego malarstwo można porównać do muzycznego sposobu organizacji procesów czasowych. W jego malarskich kompozycjach można zauważyć sekwencje, strefy i zestawy barwne, złożone z różnych elementów. Proces kształtowania w całość tych części zachodzi w czasie percepcji formy i treści, na zasadzie szeregowania elementów w czasie:

Zrewolucjonizował przestrzeń malarską, rzucając ideę przestrzeni rozwijającej się w czasie. Budowa przestrzeni swych obrazów na zasadzie kadencji muzycznych, tworzy coś, co można by nazwać liniami melodycznymi przestrzeni i przenoszeniem z czasu w przestrzeń wariacji motywu muzycznego.¹¹

Aspekt kinestetyki

Zagadnienie kinestetyki, zarówno w muzyce, jak i w sztukach plastycznych, zostaje przyporządkowane aspektom energetycznym dzieł, przejawiając się przez wprowadzenie potencjału ruchu. Istotnym jest podkreślenie aspektu wraźniowego ruchu, czyli kinetyki – zgodnie z tłumaczeniem z greckiego wyrażenia *aisthetikos* (odczuwający). Oznacza to, iż nie jest ważna sama obecność ruchu, co środki wraźniowe artystycznej organizacji dzieła. Takie zabiegi mogą odbywać się na zasadzie symulacji procesów ruchowych, w postaci rozwiązań formalnych generujących bodźce energetyczne. Według W. Kandynskiego wartości energetyczne barw

¹⁰ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, s. 97.

¹¹ A. Zieliński, *Ciurlionis i jego wizja czasoprzestrzeni*, Warszawa 1975, s. 23-24.

i kształtów wynikają bezpośrednio z energii duchowej (działań pobudzających bądź uspokajających). Malarz przypisywał barwie żółtej najwyższą przenikliwość, zaś niebieskiej wartość wycofującą. Możliwość modyfikacji wartości kinestetycznych podlegają również figury geometryczne (wzmacniając lub minimalizując działanie koloru). Podobnie w muzyce intensywność poszczególnych elementów składowych utworu może nadać dźwiękom wartości energetyczne lub przeciwnie – wprowadzić pasywność i skłonność do ujednolicenia. Oczywiście takie działanie uzależnione jest od specyficznych właściwości poszczególnych instrumentów.

Pozwolę sobie w tym momencie powtórnie odnieść się do *Obrazków z wystawy* Musorgskiego, gdzie taniec zawarty jest w dynamicznym ruchu (*Taniec piskląt*), oddając to wrażenie dzięki powtarzającym się sekwencją wysokich i ostrych, szybko zanikających dźwięków. Podobnie jest w przypadku transkrypcji muzycznej Guntera Schullera według *Ćwierkającej maszyny – Die zwitscher Machine* Poula Klee, gdzie kompozycja muzyczna jest dosyć dynamiczna i zdominowana przez punktualistyczne dźwięki fletów i klarnetów. Analogicznie w rysunku P. Klee występuje brak logicznej relacji między poszczególnymi elementami.

Zagadnienie multimedialności

Multimedia (łac. *multum + medium*) – media, stanowiące połączenie kilku różnych form przekazu informacji (np. tekstu, dźwięku, grafiki, animacji, wideo) w celu dostarczania odbiorcom informacji. (...) Prezentacje multimedialne mogą być odbierane na żywo, wyświetlane, transmitowane lub odtwarzane w dowolnym miejscu (...). Różne rodzaje technicznych i cyfrowych multimediiów mogą służyć poprawie jakości odbioru, na przykład łatwiejszemu i szybszemu przekazowi informacji.¹²

Zagadnienie multimedialności w kontekście mojej rozprawy jest nieodłączne. Niewątpliwie to, co charakteryzuje moją prezentację malarsko-muzyczną, to wielość form wyrazu. Poczynając od malarstwa, które wychodzi z tradycyjnego pojęcia tego gatunku, dzięki zastosowaniu rozwiązań *quasi-przestrzennych*, reliefowych, skończywszy na muzyce elektronicznej, która może funkcjonować wyłącznie

¹² <https://pl.wikipedia.org/wiki/Multimedia> [dostęp: 24.04.2017]

(synchronicznie) z prezentowanym cyklem malarskim. Finalną prezentację wyobrażam sobie jako wystawę malarskiego cyklu, któremu jednocześnie towarzyszy prezentacja multimedialna. Na ścianie galerii za pomocą rzutnika prezentowany jest zapętłony *slideshow* zmieniających się reprodukcji obrazów. Jednocześnie w parze z wyświetlaną pracą malarską są odtwarzane odpowiednie utwory muzyczne przyporządkowane każdemu z obrazów. Prezentacja audiowizualna ma jedynie pomóc w identyfikacji obrazów względem odpowiednich ścieżek muzycznych. Nie pełni ona roli kolejnego artystycznego środka wyrazu.

Przy okazji tego rozdziału warto wspomnieć kilku artystów, którzy wpisują się w problematykę multimedialności. Nie będę rozwijał szerokiego tematu barwnych instrumentów grających światłem, których budowy podejmowali się m.in. Luis-Bertrand Castel, Adrian Bernard Klein, Ludwig Hirschfeld-Mack, Aleksander Laszlo czy Zdenek Pesanek. Wielkie trudności związane z prezentacją świetlnych koncertów sprawiły, że częściej prezentowano owe instrumenty w muzeach niż na salach koncertowych. Historia lepiej wspomina same instrumenty niż spektakle, w których brały udział.

Bardziej adekwatne w kontekście tego podrozdziału zdają się zmagania twórców łączących muzykę z obrazem ruchomym. Należą do nich Hans Richter czy Viking Eggeling. Ci artyści za pomocą animacji eksplorują formalne możliwości relacji sfery dźwiękowej i wizualnej. Ich prace opierają się w prawdzie na relacji obrazu ruchomego ze zmianami, jakie w nim zachodzą w czasie względem muzyki (która *notabene* w przypadku Vikinga Eggelina zaginęła). Czarno-białe animacje artystów zbudowane są na prostych, graficznych rozwiązaniach kompozycyjnych i formalnych. W tym sensie możemy szukać analogii ze sztukami plastycznymi, takimi jak rysunek czy grafika. Pojedyncze stopklatki lub szkice do animacji pozwalają doszukać się asocjacji ze sztukami plastycznymi. Istotą tych krótkich filmów jest ich przebieg w czasie, adekwatne zmiany względem deklarowanej muzyki. Warto wspomnieć o tych pionierskich pod względem artystycznym dziełach, dla nakreślenia późniejszych działań artystów multimedialnych. Jak podaje słownikowa definicja wspomniana we wstępie rozdziału, działania artystów multimedialnych często mają przybliżyć, ułatwić czy wzbogacić odbiór ich dzieł. W tym kontekście malarstwo jako obraz nieruchomy można

by potraktować jako środek bardzo ograniczony w wyrażaniu muzyki dziejącej się w czasie. Zagadnienie to szerzej omówiłem w rozdziale o kinestetyce.

Wydaje mi się, że ograniczenia obrazu nieruchomego sprzyjają głębszemu, bardziej symbolicznemu niż ilustrującemu obrazowaniu strefy dźwiękowej. Nasuwają się skojarzenia z naśladowczym charakterem malarstwa odnoszącego się do mimetycznego wyrazu rzeczywistości. W tym kontekście ograniczone środki malarstwa uważam za sprzyjające pewnej powadze artystycznego wyrazu. Język malarstwa jest niezmiernie bogaty, obfitujący w szereg rozwiązań formalnych, które istotnie wyrażają lub pomagają wyróżnić przestrzeń i czasoprzestrzeń jakże charakterystyczna dla muzyki. Uważam, że problem, który podejmuję nie jest związany z zagadnieniem audiowizualnym, jest natomiast bliższy malarskiej metaforze zjawisk dźwiękowych. Jedynie forma prezentacji malarsko-muzycznych cykli może posiadać audiowizualne związki.

III Analiza i refleksje na temat własnej twórczości

Muzyka

Punktem wyjścia rozprawy doktorskiej było skomponowanie i nagranie za pomocą programu komputerowego dziesięciu utworów muzycznych. Każda z kompozycji, trwających nie dłużej niż trzy minuty, oparta jest na kompilacji maksymalnie trzech ścieżek dźwiękowych.

Zanim przejdę do analizy konkretnych realizacji, chciałbym oprzeć się na słownikowej definicji muzyki ambient, do której nawiązuje moja muzyka.

Ambient – gatunek eksperymentalnej muzyki elektronicznej, cechujący się odejściem od linearnie rozwijanej linii melodycznej, charakterystycznej dla muzyki klasycznej elektronicznej, na rzecz luźnej kompozycji plam dźwiękowych.¹³

Dobór muzyki typu ambient, jako pierwowzoru do działań malarskich, nie był przypadkowy. Dzięki nieskonkretyzowanej, niekontrastowej konstrukcji gatunek ten wydał mi się odpowiedni do interpretacji malarskiej. Jego minimalistyczna i otwarta forma nie ogranicza malarskiej egzemplifikacji. Każdy ze skomponowanych utworów oparty jest maksymalnie na trzech lub czterech ścieżkach dźwiękowych, z których dwie pełnią funkcję tła, czyli niskich, linearnych tonów i jednej ścieżki melodycznej.

Nie ukrywam, że bliska mi jest muzyka o charakterze doniosłym, patetycznym, dlatego chętnie korzystałem ze ścieżek zwielokrotnionych, odzwierciedlających głosy chóralne bądź grupę tych samych instrumentów. W zachowaniu pewnej atmosfery powagi sprzyjała skala molowa oraz użycie niskich tonów, zarówno w partii tła, jak i części melodycznej. Charakterystyczną cechą tej muzyki jest jej miękkość – zarówno samej zawartości, jak i sposób rozpoczynania i kończenia się utworów. Brak kontrastów i silnych impulsów utrzymuje liniową, statyczną konstrukcję. Celowe zatracenie poszczególnych instrumentów oraz jednoczesność wybrzmiewania sprawia, że możemy zakwalifikować tę muzykę do tonacji brzmieniowej, zunifikowanej

¹³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ambient> [dostęp: 1.05.2017]

i minimalistycznej. Podstawą staje się prostota materiału melodycznego oraz redukcja i odrzucenie skomplikowanych struktur melodycznych. Zaledwie kilka utworów zawiera bardziej agresywne brzmienie wywołane przez przesterowaną gitarę elektryczną.

Już w trakcie nagrywania wyobrażałem sobie sytuacje formalne, które ugruntowały wygląd późniejszych realizacji malarskich. Muszę zaznaczyć, iż nie uważam się za synestetę, odczuwam natomiast potrzebę zobrazowania pewnych związków brzmieniowo-malarskich.

Malarstwo

Malarski cykl *Audioformy* składa się z dziesięciu obrazów wykonanych w mieszanych technikach malarskich. Wszystkie prace wykonane są w formacie 80 x 150 cm. Podobrazim jest płyta MDF z zastosowaniem rzeźbiarskich reliefów, wykonanych z użyciem zaprawy klejowo-kredowej i farb akrylowych. Do niekonwencjonalnych materiałów należą barwione pigmentami żywice epoksydowe oraz dwuskładnikowe, chemoutwardzalne farby akrylowe.

Zestaw prac malarskich jest próbą odnalezienia związków, jakie zachodzą pomiędzy skomponowaną przeze mnie muzyką a moimi pracami malarskimi. Jak już wspomniałem we wstępie, obrazy audialne (słyszalne) nazwane przeze mnie *Audioformami* odnoszą się do niematerialnej, wraźniowej przestrzeni, której źródłem inspiracji jest muzyka. Potrzeba takiej wypowiedzi wynika z moich wcześniejszych fascynacji i poszukiwań inspiracji w muzyce. Można stwierdzić, iż takie podejście nie jest niczym nowym, muzyka pobudza wyobraźnię wielu malarzy, chociażby podczas aktu tworzenia. Dla mnie muzyka jednak nie jest jedynie tłem w procesie malarskim, a powodem do głębszej obserwacji i reakcji na nią. Myślę, że celnym porównaniem będzie odniesienie do tańca. Tak, jak muzyka wpływa na umysł i ciało tancerza, który dobrowolnie podporządkowany melodii, rysuje niejako w przestrzeni kompozycję w czasie, która jest formą improwizacji na temat słyszanych dźwięków. Dla mnie dźwięki rodzą jednak wyobrażenia różnych relacji i sytuacji formalnych, które wirują w wyobraźni, są w ciągłym ruchu. Próbuję je zatrzymać i poddać pewnej kontemplacji

i syntezie. Zauważam analogię między zjawiskami dźwiękowymi, formami plastycznymi bądź barwami. Malarze często korzystają ze słownictwa zarezerwowanego dla muzyki i odwrotnie, muzycy odnajdują w języku sztuk plastycznych ekwiwalenty brzmieniowe.

Specyficzne, rozciągnięte dźwięki, niczym pogłosy i echa prowokowały mnie do przestrzennych skojarzeń i stał się jasnym wybór podobrazia o horyzontalnej orientacji. Muzyka jest niewątpliwie materią dziejącą się w czasie, dlatego poziomy, nieco wydłużony kształt obrazów, był według mnie stosowny do liniowego, przestrzennego charakteru muzyki. Spotęgowaniu wrażenia przestrzenności posłużył dodatkowo zabieg umieszczenia na każdym z obrazów podziału poziomego, dzielącego obraz na dwie części, tworząc *quasi*-symboliczną linię horyzontu. Każda z prac zawiera takie rozwiązanie, które składa się z reliefowego motywu zalanego barwną żywicą. Górna część prac dominuje zaś powierzchniowo nad dolną, zawierając prawie w większości prac element reliefowy oraz barwny. Zasadniczo każdy obraz w części „żywiczne” jest nasycony w kolorze, gdzie górna strefa jest tej intensywności pozbawiona, przynajmniej miejscowo. Nie tylko linia *quasi*-horyzontu nadała dualistyczny wyraz malarskiemu cyklowi. Dolna „żywiczna” część prac jest niejako w dialogu z pozostałą częścią. Jest to rodzaj źródła, które wpływa i wyznacza sens sytuacji ponad nim. Formy perspektywicznych, geometryzujących reliefów zdają się wynurzać z barwnej cieczy, a ich kształt definiuje kompozycję oraz kolorystykę ponad „horyzontem”. Rzeźbiarskie, reliefowe części momentami przypominają organiczne lub geometryczne wnęki oraz wypukłości, będące niejako pod wpływem dźwięku.

Podsumowanie

Zagadnienie czasu, jego rozciągłość odczuwalna w kompozycjach muzycznych może przejawiać się poprzez horyzontalny format obrazów. Jednak to nie kierunek lewo – prawo, skłania do kolejności oglądu poszczególnych prac. Problem *czasowania* obrazu widoczny jest raczej w kierunku dół – góra. Charakterystyczny podział obrazu na dwie części działa na zasadzie sekwencji, które następują po sobie, na zasadzie dialogu. Dolna partia obrazu oddziałuje i wpływa na wygląd i sens partii górnej. Ten dualistyczny podział kompozycyjny nie jest odczuwalny w liniowej, zwartej formule

utworów muzycznych. Związek między partią dolną a górną obrazu istnieje niejako pomiędzy, w sferze symbolicznej, wyobraźniowej. Nie sam rzeczywisty czas oglądu poszczególnych części składowych obrazu wpływa na jego odbiór, a raczej ogólne, całościowe wrażenie pozwala go ocenić.

Podobnie traktuję odbiór utworów muzycznych. To nie obserwacja poszczególnych elementów składowych kompozycji muzycznej wpływa na jej przyjęcie. Jest raczej refleksją pojawiającą się tuż po ich wysłuchaniu. Być może takie rozumienie problemu paraleli muzyczno-malarskiej pozwala uniknąć dosłowności i narracyjności. W kwestii koloru zajmę stanowisko bliskie Kandyńskiemu. Relacje koloru i dźwięku zauważam w ich strukturze walorowej. Utwory bardziej stonowane pod względem wysokości tonu dźwięku sprzyjają barwom chłodnym i wycofanym (Il. 10), zaś te bardziej nasycone i ciepłe tonacje odpowiadają dźwiękom wyższym, odczuwalnym jako bliższe (Il. 9.). Nie widzę powiązań między konkretnym dźwiękiem a kolorem samym w sobie. Moje rozumienie zagadnienia kinestetyki jest również bliskie myśli Kandyńskiego. Wrażenie ruchu, pewne wartości energetyczne wynikają bardziej z energii duchowej. Zarówno forma muzyczna, jak i rozwiązania formalne na obrazach podlegają modyfikacjom. Potencjał ruchu może być odczuwalny w przybliżających lub oddalających się dźwiękach kompozycji muzycznych, jak i we wzmacniającym i minimalizującym działaniu koloru w obrazach. Wartości kinetyczne w moich pracach malarskich ujawniają się najsilniej w elementach reliefowych, gdzie zanikające i pasywne kształty odpowiadają stonowanym, liniowym utworom muzycznym (Il. 5.), zaś te bardziej aktywne kształty korespondują z aktywnym, wysokim brzmieniem (Il.8.).

Rozprawa doktorska jest próbą wejścia głębiej w naturę zjawisk dźwiękowych i zobrazować to, co istnieje w sferze mojej intuicji i wyobrażeń. Nie chciałbym jednak oprzeć się jedynie na zimnej kalkulacji i analogiach czysto racjonalnych. Wydaje mi się, że malarstwo jako wytwór ludzkiej wrażliwości, nie może podlegać w pełni zintelektualizowanym regułom. Daleki jestem jednocześnie od plastycznej ilustracji audialnego pierwowzoru, raczej skłaniałbym się do wizualizacji refleksji na temat muzyki. Zarówno w malarstwie, jak i w muzyce poszukuję pewnego porządku, harmonii, przekonującej konstrukcji.

Moje kompozycje muzyczne opierają się na zasadzie tonalności, czyli tradycyjnej i logicznej formie porządkowania dźwięku. Dariusz Leśnikowski we wstępie do katalogu mojej wystawy *Formy słyszalne* pisze:

W teorii sztuk plastycznych i w obrębie większości dziedzin, którym przypisywano własności estetyczne, ośrodek definicji wielu podstawowych pojęć (choćby takich jak harmonia czy dysonans) stanowi zespół czysto intelektualnych, abstrakcyjnych relacji. Takie rozumienie piękna znalazło zastosowanie także, a może przede wszystkim, w teorii muzyki, najbardziej wyraziście w antycznej koncepcji muzyki sfer. Harmonia sfer nie było tylko literacką czy filozoficzną przenośnią. Wierzano, że struktura Universum odpowiada w istocie strukturze dzieła muzycznego, że świat został stworzony z chaosu przez dźwięk i harmonię, a więc zgodnie z zasadami muzycznych proporcji. Kiedy dusza doświadcza harmonii, rozpoznaje równocześnie cały kosmos, który oznacza porządek.¹⁴

Takie stanowisko charakteryzowało najwcześniejsze koncepcje harmonii i racjonalności. Już pitagorejczykom bliskim odpowiednikiem *arche* w jońskiej filozofii przyrody była liczba – zasada miała więc charakter formalny. Muzyka, jak wiadomo, opiera się na regułach, wręcz matematycznym szkieletcie formalnym, jest więc możliwa do opisania. Tym bardziej jej przestrzeń może być interpretowana w języku innej sztuki. Rozumienie rzeczywistości jest dla mnie dostrzeganiem tego, co wspólne w różnorodności jej przejawów. Moje stanowisko jest bliskie Platonowi, który uważał, iż:

(...) poznawanie świata zmysłowo jest aktem w dużej mierze intuicyjnym, pewnego rodzaju „wzlotem duszy” – poznawanie idei bytów matematycznych zawiera w sobie według filozofa podobnie ekstazy i boskie pierwiastki, co działalność plastyczna.¹⁵

Opisany wcześniej charakter muzyki wyznaczył niejako i zdeterminował moje myślenie o formie malarskiej. Odstuch muzyki nastrojał i pobudzał moją wyobraźnię, pozwalając wejść głębiej w naturę dźwięku. Ważnym dla mnie było oddanie nie tyle narracyjnej formy, ile ogólnej aury poszczególnych utworów, którym był przyporządkowany jeden

¹⁴ D. Leśnikowski, *O brzmieniu plastycznych słów* (wstęp do katalogu *Andrzej Fydrych – formy słyszalne*), Łódź 2014, s. 5.

¹⁵ https://pl.wikipedia.org/wiki/Matematyka_a_estetyka [dostęp: 19.04.2017]

obraz. Nie sposób wyodrębnić z niemal jednolitej masy dźwiękowej poszczególnych elementów składowych. Chciałem również uniknąć dosłowności i ilustracji muzyki. Dlatego też bardziej od struktury utworów, interesował mnie ich nastrój. Pobudzał on wyobraźnię, która miała szansę wyzwolić moje osobiste projekcje obrazu.

IV Zakończenie

Jak wspomniałem już we wstępie, zagadnienie jakiego się podjąłem, dotyczy eksploracji formalnych możliwości budowania relacji dźwiękowej i wizualnej. Nawiązanie do kilku problemów z zakresu psychologii koloru czy filozofii miało na celu w skrócie nakreślić problematykę paraleli dźwiękowo-wizualnej. Również odniesienia do twórczości artystów z różnych okresów historii sztuki służy bardziej próbie zobiektywizowania tego zagadnienia i odpowiedzi na pytanie, czy w ogóle jest możliwe w malarstwie multisensoryczne doświadczenie.

Przyznaję, że w dużej mierze romantyczna wizja korespondencji sztuk, a raczej jej malarskie realizacje nie są do końca przekonujące. Z jednej strony mamy niejednokrotnie do czynienia z ilustracyjną dosłownością, z drugiej zaś z zimną, naukową kalkulacją. Niekiedy da się odczuć próbę przypisania związków dźwięków z obrazem jakby pod przymusem, nie sposób jednak nie wspomnieć tych głosów, by oddać prawdę historyczną.

Skłaniałbym się jednak do asocjacji. To, co charakteryzuje akt twórczy, to działanie w pewnej wolności, niezależnej od czynników zewnętrznych. Wypowiedź artystyczna jest tym bardziej autentyczna, jeśli nie jest oparta na sztywnych założeniach i racjonalnych przesłankach.

Audioformy, czyli muzyczne obrazy postrzegam w kategorii metaforycznej interpretacji. Związki moich obrazów z kompozycjami muzycznymi istnieją na poziomie silnie symbolicznym. W dużej mierze intuicja definiowała i decydowała o ostatecznym wyrazie prac. Nie mogę natomiast negować pewnego empirycznego dorobku i wzrokowego doświadczenia, które wraz z głosem intuicji dało ostateczny wizualny rezultat. Należy zauważyć, że cała idea *Audioform* ma charakter osobisty i subiektywny. Stwierdzam, że moje prace malarskie są w pewnym sensie umownym wyobrażeniem moich kompozycji muzycznych. Jednak ze względu na jednego autora zarówno muzyki, jak i malarstwa istnieje pewna naturalna spójność. Korelacje zauważam na poziomie formalnym, nie zaś barwnym. Nie odczuwam potrzeby i sensu przypisywania dźwiękom konkretnych odniesień kolorystycznych, odcieni. Przychylam się raczej do tez wspomnianego wcześniej P. Klee, W. Kandyńskiego, Feliksa Wrobla, którzy widzieli

w muzyce wartości fakturowo-walorowe aniżeli barwne. Walor, tonacja (gama), rytm, kompozycja jest o wiele bardziej przekładalna i zobiektywizowaną formą analogii niż poszukiwania stałych wartości między barwą a dźwiękiem. Wrobel mówi *explicite*:

W muzyce prawa barw są podobne do malarskich lecz skutkiem innego rodzaju tworzyw, to jest innego zakresu fal, siłą rzeczy szczegóły i efekty projektują się inaczej.¹⁶

Odbiór konotacji między barwą a dźwiękiem wydaje się właściwością indywidualną, silnie subiektywną.

Moje kompozycje muzyczne wpisują się w ogólną tendencję w muzyce elektronicznej. Unikanie rytmu i konkretnej linii melodycznej nie jest oczywiście niczym nowym, te zmiany zaczęły zachodzić w muzyce już na początku XX w. Harmonika tonalna, pewna unifikacja dźwięków jest zarówno skłonnością dzisiejszej muzyki elektronicznej, jak i cechą typową dla moich kompozycji muzycznych. Jednak to nie czynniki zewnętrzne decydują o doborze formy muzycznej, a raczej wewnętrzne przekonanie o jej słuszności. Być może dobór takiej muzyki, a w konsekwencji finalny wygląd prac malarskich, jest obrazem wewnętrznego stanu duchowego. Nie ukrywam, że potrzeba operowania patetyczną formą może skłaniać do skojarzeń z dekadencją stylistyką muzyczną. Jest to jednak wynikiem intuicyjnej i szczerej improwizacji podczas tworzenia części muzycznej.

Uważam jednak, że równie trudna do namalowania jest myśl ludzka, jak odczucie muzyczne. Zarówno jedno i drugie ma prawo zaistnieć jedynie, jeśli oparte jest na autentycznym, wewnętrznym imperatywie.

¹⁶ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 591.

Tłumaczenie na język angielski

Elżbieta Leśnikowska

English translation by Elżbieta Leśnikowska

**THE STRZEMIŃSKI ACADEMY OF FINE ARTS
IN LODZ**

AUDIOFORMS

**A painting series inspired by the author's own musical compositions,
made in mixed painting techniques**

Promoter
Professor Tomasz Chojnacki

Author
Andrzej [Fydrych](#)

30.04.2017

I Introduction.....	27
II Theoretical basics.....	27
The synthesis of arts – a historical outline, selected representatives.....	27
The issue of synesthesia – selected representatives.....	32
Formal relations, the issue of colour.....	33
The issue of time and space, the aspect of kinesthetics.....	34
The issue of multimediality.....	37
II An analysis and reflections on the author’s artwork.....	38
Music.....	38
Painting.....	40
Summary.....	41
III Conclusion.....	44
Reproductions of paintings.....	46
Bibliography.....	51
Index of illustrations.....	54

Enclosure – a DVD with reproductions of paintings and music in mp3 format

I Introduction

The title *Audioforms* is the authorial name of an artistic issue which has become a subject of this study. It is based on the idea of correspondence of arts and syncretism in creative activities. The subject of my research will be a search for relationships and mutual interactions between music and painting based on the example of the analysis of my own creativity.

Before I move to discussing my own painting and music activities, I would like to take into consideration the very idea of correspondence of arts, its specific understanding and examples. Undoubtedly, it is an extremely broad range of artistic activity in the history of art. The diversity and complexity of the issue of *correspondance des arts* in music and painting makes me limit my reflections to some selected, most relevant in my opinion aspects of this subject in the history of art.

Audioforms, or audio images (audible) – that is a symbolic and brief name describing my paintings aspiring to fulfil the requirements of the doctoral thesis. Music that I composed by myself was an inspiration for the series of paintings. It is a conscious decision to paint images based on my own music. This decision is a result of previous experiences and artistic assumptions. I must admit that music is for me a very inspiring stimulus. An attempt to find the formal relations between painting and music might become a dream that would never come true, but it is worth doing.

II Theoretical basics

The synthesis of arts – a historical outline, selected representatives

This study is not only based on my reflections concerning painting and music, but it is also a presentation of issues which in my view are crucial to understand the subject. The preliminary scientific and historical outline seems to me necessary to describe my own considerations when I was working on the painting series. There were many

artists who addressed similar issues before. The more I feel the need to recall a few of them, and especially those whose views are close to mine. In order to relevantly describe the subject I have chosen, it seems necessary to list several important notions.

In successive chapters I will try to analyse in a rational way the course and the result of my painting work. Based on the physical understanding of the painting form as well as the musical form, I will try to answer the question: is there any possible connection between musical compositions and painting in my artwork? It is essential for the strategy of my work to understand music as an inspiration for paintings, not as a *stricte* autotelic work of art.

The synthesis of arts – as the dictionary says – is an idea of a search for a universal language of art. The tradition of such thinking goes back to antiquity. Even then, there was a widespread belief in the universality of the search of the human mind, therefore the ancients did not strive to separate and classify fine arts. As Władysław Tatarkiewicz writes in *Dzieje sześciu pojęć (A History of Six Ideas)*, in the days of antiquity it was hard to notice the boundaries between various disciplines and products of human mind. The concept of the synthesis of arts clearly emerged at the time of the late Enlightenment. Johann Wolfgang Goethe embodied the foundations of syncretism in his work (*Faust*), but, interestingly, in theory he strictly differentiated the various fields of art, granting the appropriate status and rank to each of them.

The idea of the synthesis of arts was fulfilled in Romanticism, which postulated the creation of a total work (*Gesamtkunstwerk*). It was a period of redefinition of the role of the artist, a special affirmation for both creative work and the artist himself. The turn to aesthetic sensations, to the intuitive cognition and the role of creative imagination was typical of Romanticism. In this period painters titled their works using musical terms and vice versa. We have to mention here Richard Wagner (1813-1883) who made a great reform of the Opera, engaging all arts under the guidance of music. Wagner's drama gained enormous popularity among painters and symbolists.

It was not just a cult, but the religion of music; everybody excelled themselves not to be seen as unresponsive to music.¹⁷

What linked painting and music of Romanticism is undoubtedly the mood which artists achieved consciously using proper means of expression. Eugene Delacroix understood it perfectly well, especially the function of colours as a tool to build the form. He thought painters should practise the colour scheme the same way as musicians practise tonality.

A prominent figure who was interesting in the artistic firmament, working towards the synthesis of arts and the exploration of various fields of art was Alexander Nikolayevich Scriabin (1871-1915). The composer considered himself a messiah, and his works the preparation for a total masterpiece in the form of his *Symphony no. 5*, titled *Prometheus, the Poem of Fire*, combining music, singing and a play of colourful lights. The composition was to be performed by an orchestra, a choir and a specially designed light piano, whose keys were used to produce colours associated with the corresponding keys.

The impact on many senses was to increase the suggestiveness of music. The theoretical basis for this concept is reflected by the insight into the relationship between colours and sound in which the circle of colours and the circle of fifths coincide, indicating that they were established according to the knowledge of traditional tonality and the principles of optics.¹⁸

That explains why Scriabin was not a synesthete, which he had been suspected of for many years. It was proved in the research carried out by B. Galejev and J. Vanechkina. However, I wanted to direct my reflections to the music-painting relationships as part of the synthesis of arts. The composer who is worth remembering is Modest Mussorgsky (1839-1881). In 1874, in just a dozen or so days, he composed a series of ten piano miniatures titled *Pictures at an Exhibition*. He was inspired by sketches and watercolours by his deceased friend Wiktor Hartman. The artist describes this famous series using musical means of expression of clear spatial nature, a feature characteristic of music. This is particularly visible in the piece called *Promenade*, linking the miniatures, illustrating the author viewing one painting after another, expressing his amazement and regret over the loss of his friend. By musical means of expression

¹⁷ B. Marchal, *Jak czytać symbolizm*, transl. A. Sadowska, Paryż 1993, p. 90.

¹⁸ https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Skriabin [access: 20.04.2017]

the composer skillfully illustrated, for example, the sounds of children's play, unhatched chickens' dance, a Jew walking in a dignified manner, etc. It must be noted, however, that – similarly to Wagner – Mussorgsky's work is based on the principle of image narration. As Jacek Szerszenowicz writes:

The programme character of this music has an anecdotal and literary character typical of Romanticism: although the starting point of *Pictures* is the visual experience, but the effects of musical transformation show that the composer's imagination conceived them in the form of aesthetic objects dominated by the content elements – according to the principle of pre-impressionist painting, where the fundamental shaping factor was the content.¹⁹

I would, therefore, classify Mussorgsky's work as the illustrative musical form. This is obvious, given the time when the composer lived, and the natural development and crystallization of the phenomenon of *correspondence des artes*. The artistic accomplishments of predecessors became the inspiration for Symbolists and Impressionists, and they prepared the ground for new, even bolder artistic pursuits.

An unquestionable visionary, being under the influence of Mussorgsky's works, was the French composer Claude Debussy (1862-1918). The artist was associated with the Impressionist movement. His goal was to use music to reflect transient and subtle sensations evoked by contact with nature. What is significant for painting of that time is the artists' work outdoors, observation of colour and light changes. The important feature of Debussy's musical poetics is sensitivity to the tone, harmony, sublimation of mood. Both for Impressionists and for the composer, the factor that is typical is decomposition of form, its characteristic blur, and disappearance of the boundaries between individual shapes.

The fact that I mentioned this brilliant French composer is essential in terms of the artist's awareness of a choice of formal means of expression when he composed music. Debussy, knowing the Impressionists' paintings, was able to skilfully implement the painters' achievements into his musical creation.

References to painting can also be seen in the titles of musical compositions, such as the piano series *images* (paintings) or complementing the symphonic triptych, *La mer* with an additional word *sketches*. These titles are not, of course, strong evidence of

¹⁹ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, p. 188.

the painting-musical relations; they rather reveal the programme character expressed in a poetic way and the artist's painting sensuality.

His unconventional musical scales exerted a powerful influence on later composers, to be mentioned in the next chapter. The musician significantly contributed to the slow decline of the tonal system and to the creation of sound harmonics.

In the twentieth century the correspondence between painting and music gained a totally new meaning. The breakthrough was triggered among others by scientific discoveries in the field of the exact sciences, which radically changed the worldview of contemporary people. The horizons of vision broadened, and there was a desire to discover a new, invisible world. It seems obvious that artists turned to music as the intangible art, which takes place in time, so it much better describes the new, dynamic reality. Gradually artists ceased to be interested in translating painting into music; the foregoing effects appeared insufficient.

The Czech painter Frantisek Kupka (1871-1957) is also worth mentioning. In the case of his artwork, his painting works are a tool to interpret musical phenomena. The artist sought a painting equivalent of musical compositions. It is particularly visible in the selection of titles of Kupka's works *Amorpha – a Dichromatic Fugue*, *Notturmo*, *Fugue*. Characteristic features of his painting are vertical, colourful compositions, mostly with a limited palette of colours or pulsating circles based on drawing. In my view Kupka is one of the first painters who were close to the pure painterly form that is no longer an illustration or a narration of music, but an abstract representation of sounds. The painter was aware of his path, he called figurative painters "imitators", emphasizing the role of artistic creation in his work. Kupka's painting is full of elements typical of music, such as rhythm, simultaneity, time, space, the illusion of motion. All these qualities perfectly match the postulates of Futurism, where the essential value is no longer the subject itself, but rather the inner structure of the image, liberated pure colour and form. Frantisek Kupka is an important representative of the idea of synthesis of arts, who in his rhythmic and dynamic painting sought colour autonomy, not associating it with mimetic forms. The Italian artist, Luigi Russolo (1885-1947) is another important artist close to the spirit of Futurism. This artist was clearly aware of the issues of motion, kinetics and time. He was keen on topics that illustrate modern technology achievements, such as a moving train or a speeding car in a new futuristic

style. His painting appeals to us with the authentic fascination with motion and sound that it makes. Russolo's compositions are like elements in pulsating sequences, they evoke sound and acoustic associations. The painter was at the same time a precursor of electronic music, because he constructed acoustic noise generators that had modifiers of pitch of several types of noise. Russolo described his musical theories more broadly in *The Art of Noises*. He was a creator who was ahead of his time. He opened the way for avant-garde movements, changing the face of the tonal system, based on the harmony of sounds. His interest in noise, or rather pure tone, was a growing phenomenon in the twentieth century. Giving the example of the aforementioned artists, I wanted to describe changes that took place at the turn of the nineteenth and twentieth centuries as far as the synthesis of arts was concerned. As Jacek Szerszenowicz writes:

(...)Paradoxically, at that time, composers developed the ability of painting and literary representation of phenomena, abandoning pure musicality, which stimulated the imagination of artists and poets.²⁰

The author clearly describes the origin of the phenomenon of synthesis of painting and music, its course and the ongoing changes. The problem of the synthesis of arts was initially based on an illustrative narration that soon gave way to more open and intuitive forms of music and painting initiations.

The issue of synesthesia – selected representatives

This chapter will start with an encyclopaedic definition to make the introduction to the title issue more objective.

Synesthesia²¹ – (gr. *synaisthesis* – simultaneous perception from *syn* – together and *aisthesis* – cognition by the senses). The condition or ability where the experiences of one of the senses (e.g. vision) stimulate the sensations characteristic of other senses,

²⁰ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, p. 11.

²¹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Synestezja> [access: 20.04.2017]

for example the perception of low sounds evokes the sensation of softness, the blue colour is perceived as cool, the image of a letter or a digit brings colour associations, etc.

The phenomenon of synesthesia is an extremely important issue that is crucial for the subsequent reflections of this dissertation. The issue is difficult to discuss objectively, as it relates to the sphere of sensory experience, and – as it seems – it cannot be objectively assessed. Synesthetic creation takes place more as intuitive actions, building the atmosphere rather than as a pursuit of the adequacy of music and painting elements. The situation is different in the case of a visual work of art that bears musical features, when the artist consciously selects the means of expression typical of the principles of musical composition. Such a rationalized system is called transposition, whose aim is to translate what was expressed in the language of visual arts into a language of other area of art.

Formal relations, the issue of colour

Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), considered a pioneer and one of the fathers of colour psychology, holds a special position in my considerations. In 1810 the poet published one of his most outstanding works *Farbenlehre (Theory of Colours)*, in which he argued with many of Newton's theories, for example with the view that white light develops from a combination of other colours. Today it is difficult to agree with this polemic. Nevertheless, Goethe's theory is revolutionary in terms of the psychological analysis of colour. It must also be added that Goethe was strongly sceptical about experiments with transcription of colour tones (e.g. *clavier a lumieres* – harpsichord with lights). He considered them artistically worthless. What is more important than scientific arguments is Goethe's interest in certain universal human reactions to colours. The poet was convinced that colour, sound, as well as all other means of artistic expression eventually come together at one point. His theories had a far greater impact on painters than theories of physicists based on purely scientific

measurements. The texts of this prominent theorist and philosopher influenced, among others, P. Klee, Whistler, Delacroix.

Wassily Kandinsky, who believed in the metaphysical function of a work of art as a gateway to transcendence, also belonged to the successors of Goethe's idea of synthesis of arts. The artist's dream was to make both music and painting pure art, which would convey ideas by equally autonomous means of expression, separate from the material reality. Kandinsky saw parallels between sound and colour on a purely sensual and spiritual inner level. It was an attitude very different from the mechanical and logical attempt to match the sound with the tone of colour and vice versa. To describe artistic phenomena the painter often used musical terminology, the best example of which are the fragments of *Concerning the Spiritual in Art*:

In term of music light blue could be compared to the sound of a flute, and dark blue to the sound of a viola. Making it even darker, we will get wonderful tones of a cello; the gorgeous tones, deep shades of blue resemble low sounds of organs.²²

Maria Rzepińska writes:

(...) On the other hand, he saw analogy between the colour "as such" and the tone of particular instruments, which he beautifully described in *Über das Geistige in der Kunst*. However, he did not regard it as something unchangeable that the painter is constantly obliged to obey.²³

The issue of time and space – the aspect of kinesthetics

Time in fine arts is mainly manifested by the suggestion of motion. When the basic spatial vertical-horizontal layout is undermined, we see it as a dynamic stimulus. The motion is not only initiated by the diagonal layout of shapes, but it also happens in the case of such positioning of elements on the plane that creates the impression of acceleration.

²² W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, p. 89.

²³ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, p. 588.

The problem of time is complex both in visual arts and in music. I will base my reflections on this subject on a philosophical-psychological model, quite different from the proposals of scientists. Categories of time and space incorporated in a traditionally understood musical or visual composition are psychological in nature (perceptive). According to Roman Ingarden, the work of art has only a quasi-time record, it does not have time itself but only the information about the temporal character of its components. Thus a painting or a piece of music is perceived as a text and not as a physical object which is classified in terms of real time categories. This is not a category of time that originates from the physical or acoustic space (which we often associate with the visual space), but the form of time which is intentional, rooted in imagination. J. Szerszenowicz describes it in an interesting way:

(...) perception of an architectural or sculptural form requires time, which is an environment necessary to reveal all dimensions of a solid. Similarly the perception of music needs the spatial dimension, both in terms of the acoustic environment (the space for performance) and the inner dimension of music. The process of 'attributing time' to visual (spatial) forms is particularly important for the perception comprehended as a moment of the composer's inspiration by a visual work of art. It explains the mode of transcription of a painting into a piece of music – performed through its interpretation that follows the clues included in the picture. The course of such interpretation can indicate the later order of presentation of individual moments of the picture in the musical process. The reverse situation is created by attributing space perceptive to sound operations and the musical form – imagining it as an architectural arrangement of some parts. Such visualization is sometimes presented in the form of a painting.²⁴

It is therefore important to divide the psychological time of perception into the phase of the physical examination of a work and the stage of contemplation of the information obtained. The time of the so-called reflection on a painting and music consists in scheduling particles as a sum of elements that create the formed whole. Similar relations between the musical time and the painting space occur in the case of M. K. Ciurlionis' work. His painting can be compared to the musical way of organizing time processes. In his painting compositions, you can see sequences, spheres and colour combinations composed of different elements. The process of shaping all these

²⁴J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, p. 97.

parts takes place at the time of perception of the form and the content, based on ordering the elements in time:

He revolutionized the painting space, abandoning the idea of space developing in time. When he built the space of his painting according to musical cadences, he created something that could be called melodic lines of space and moving from the space of time to the space of musical theme variation.²⁵

The issue of kinesthetics, both in music and in visual arts, is dominated by energetic aspects of works of art, manifested by the introduction of the potential of motion. It is important to emphasize the sensory aspect of motion, i.e. kinetics – in accordance with the translation of the Greek expression *aisthetikos* (sensory-emotional). It means that the mere presence of motion is not as much important as the sensory means of the artistic organization of the work of art. Such experiments can be based on the simulation of kinesthetic processes, in the form of formal solutions that generate energy stimuli. According to W. Kandinsky, the energetic values of colours and shapes derive directly from the spiritual energy (stimulating or calming activities). In the painter's opinion yellow had the highest permeation, whereas blue stood for the retreating value. Geometric figures can also be subject to modifications of kinesthetic values (enhancing or minimizing colour). Similarly, in music, the intensity of individual components of a work can endow sounds with energy, or vice versa – make them passive and homogenous. Of course, that kind of action depends on the specific characteristics of each instrument.

At this point let me relate again to *Pictures at an Exhibition* by Mussorgsky, where the dance is expressed in dynamic movements (*Chicken Dance*), giving that impression due to a repetitive sequence of high and sharp sounds that quickly fade out. Similarly, in the case of Gunter Schuller's musical transcription, based on *Twittering Machine* by Paul Klee, where the musical composition is quite vivid and dominated by point sounds of flutes and clarinets. Analogically, in the drawing by P. Klee there is no logical relation between the particular elements.

²⁵ A. Zieliński, *Ciurlionis i jego wizja czasoprzestrzeni*, Warszawa 1975, p. 23-24.

The issue of multimediality

Multimedia (from Latin *multum* + *medium*) – media which are a combination of different forms of communication (e.g. a text, sound, graphics, animation, video) in order to provide the users with information (...) Multimedia presentations can be watched live, displayed, broadcast or recreated in any place.(...) There is a variety of technical and digital multimedia which can enhance the quality of reception, for example the easier and faster conveyance of information.²⁶

The issue of multimediality is significant in the context of my dissertation. Undoubtedly, what characterizes my painting and music presentation is a variety of forms of expression. They are paintings that originate from the traditional understanding of this genre, the use of quasi-spatial, relief solutions, and electronic music which can function only (simultaneously) with a presented painting series. I imagine the final show as an exhibition of the painting series accompanied by a multimedia presentation. On the wall of a gallery an intricate slideshow of painting reproductions is presented by a projector. At the same time, each painting is accompanied by a corresponding piece of music associated with each image. The audiovisual presentation is only meant to help identify the paintings with regard to the respective musical tracks. It does not play the role of an individual artistic means of expression.

In this chapter it is worth mentioning several artists who are involved in the area of multimediality. I will not broadly develop the theme of light-colour instruments, which were constructed among other artists by Luis-Bertrand Castel, Adrian Bernard Klein, Ludwig Hirschfeld-Mack, Alexander Laszlo or Zdenek Pesanek. The great difficulties associated with the presentation of light concerts were the reason why they were more often presented in museums than in concert halls. History treated the instruments more favourably than the concerts they were involved in.

What seems to be more relevant to the issues discussed in this chapter are the efforts of artists combining music with moving pictures, namely Hans Richter or Viking Eggeling. The artists used animation to explore formal possibilities of the relation between the sound and visual sphere. Their works are actually based on the relation of

²⁶ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Multimedia> [access: 20.04.2017]

the moving picture with changes that take place in time with respect to music (which *nota bene* went missing in the case of Viking Eggeling). The artists' black and white animations are based on simple, graphic composition and formal solutions. In this sense we can look for analogies to fine arts such as drawing or graphics. Individual still frames or sketches for animation allow us to find associations with visual arts. The essence of these short films is their progress in time, adequate changes in relation to the declared music. It is worth mentioning these pioneering artistic works to outline the later activities of multimedia artists. According to the dictionary definition mentioned in the introduction to the chapter, the activities of multimedia artists are often to present, facilitate or enrich the perception of their works. In this context painting as a still image could be treated as a very limited means to express music that progresses in time. This issue is discussed in more detail in the chapter on kinesthetics.

It seems to me that these limitations of the still image favour a more profound, more symbolic than illustrative imaging of the sound sphere. There are associations with the imitative character of painting referring to the mimetic expression of reality. In this context I find the limited means of painting favourable to certain significance of artistic expression. The language of painting is immensely rich, abounding in a number of formal solutions that truly express or help distinguish space and time-space so characteristic of music. I believe that the problem I am tackling is not related to the audiovisual issue, but it is closer to the painting metaphor of sound phenomena. Only a form of presentation of painting-musical series can have audiovisual relations.

II An analysis and reflections on the author's artwork

Music

The starting point of the doctoral dissertation was composing and recording with a computer software ten pieces of music. Each composition, lasting not longer than three minutes, is based on a compilation of up to three soundtracks.

Before I go on to the description of my own musical compositions, I would like to cite the dictionary definition of *ambient* music, which my music refers to.

Ambient – is a genre of electronic music that resigns from the linearly melodic line characteristic of the classic electronic music in favour of open-ended composition of sound sequences.

The choice of ambient music as a motif for painting was not accidental. Thanks to the unconstrained, unconventional construction, the genre seemed to me suitable for painting interpretations. Its minimalist and open form does not limit the painting exemplification. Each of the composed pieces of music is based on a maximum of three or four soundtracks, two of which perform a background function, namely low, linear tones and one is a melodic line.

I must admit I am keen on sublime, pathetic music, so I am eager to use multiplied tracks, reflecting choral voices or a group of the same instruments. The minor scale and the use of low tones, both in the background and in the melodic line, help maintain the atmosphere of solemnity. The characteristic feature of this music is its softness – both of the content itself and the way compositions start and finish. The linear, static structure is maintained by the lack of contrasts and strong impulses. The deliberate uniformity of particular instruments and simultaneity of sounding makes it possible to classify this music into sound, unified and minimalist key. The simplicity of the melodic material and reduction and rejection of complex melodic structures are essential here. Only a few compositions contain more aggressive sounds produced by an overdriven electric guitar.

Already during the recording sessions I imagined formal situations that gave rise to the shape of later paintings. I have to point out that I do not consider myself a synesthete, but I feel the need to depict certain sound and painting relations.

Painting

The painting series *Audioforms* consists of ten paintings made in mixed painting techniques. All works are made in 80 x 150 cm format. The painting support is a medium-density fibreboard (MDF) where I applied sculptural reliefs, made with the use of glue-chalk mortar and acrylic paints. The unconventional materials include pigmented epoxy resins and bi-component, chemically hardened acrylic paints.

The series of paintings is an attempt to find the relation between the music I composed and my paintings.

It is important to me to find the relations between the music I compose and my paintings. As I mentioned in the introduction, the audible paintings which I called *audioforms* refer to the non-material, sensory space that is inspired by music. The need for such expression results from my earlier fascination and my quest for inspiration in music. One could say that this approach is nothing new. Music stimulates imagination of many painters, even in the act of creation. For me, however, music is not only a background in the painting process, but rather a reason for more profound observation and a reaction to it. I think that an apt comparison will be a reference to dance. It is music that influences the mind and the body of a dancer, who voluntarily subordinates to the melody, "draws" the composition in time and in space, and this form of improvisation is based on the sounds he hears. For me sounds translate into images of different formal relations and situations which whirl in my imagination, are in constant motion. I try to stop them and subject them to contemplation and synthesis. I notice the analogy between sound phenomena, visual forms or colours. Painters often use the vocabulary reserved for music, and vice versa, musicians find sound equivalents in the language of visual arts.

Specific, prolonged sounds, like aftersounds and echoes, provoked me into spatial associations and the choice of a painting support with the horizontal orientation became clear. Music is undoubtedly the matter taking place in time, so the horizontal, slightly elongated shape of paintings was, in my opinion, appropriate for the linear, spatial character of music. Additionally, the impression of spatiality was intensified by the use of horizontal division in each image, dividing the picture into two parts, creating a quasi-symbolic line of the horizon. Each work contains that solution that is

based on a relief motif covered with coloured resin. The upper part of works dominates over the lower one as far as the surface goes, containing a relief and colour elements in most works. Basically, every painting is saturated with colour in the "resin" part, and the top area does not have such intensive colours, at least locally. The quasi-horizon line was not the only element that gave a dualistic expression to the painting series. The lower "resin" part of the work is in a way in a dialogue with the other part of the painting. It is a kind of source that influences and determines the sense of the situation above. The forms of perspective geometric reliefs seem to emerge from the coloured liquid, and their shape defines the composition and the colour scheme above the "horizon". Sculptural, relief parts sometimes resemble organic or geometrical recesses, and protrusions which appear to be under the influence of sounds.

Summary

The issue of time, its progressive character perceived in musical compositions can manifest itself through the horizontal format of paintings. However, it is not the left-right direction in which we look at successive works. The problem of time in paintings is seen in terms of the top-bottom direction. The characteristic division of the picture into two parts is based on the principle of sequences that follow one another, like in a dialogue. The lower part of the painting affects and influences the appearance and meaning of the upper part. This dualistic compositional division is not perceived in a linear, compact formula of musical compositions. The relationship between the lower and the upper part of the image exists somewhat between, in the symbolic and imaginary sphere. It is not the actual time of looking at the individual components of the painting that affects its reception, but rather the general, holistic impression that allows the viewer to evaluate it.

I treat the reception of music in a similar way. It is not the observation of particular components of a musical composition that influences its reception. It is rather a reflection that appears just after listening to it. Perhaps due to this way of understanding the problem of music and painting parallels we can avoid literality and narrativity. As far as colour is concerned, I would take a point of view close to

Kandinsky. I see the relation between colour and sound in their value structure. Pieces of music that are more neutral in pitch correspond with cool and "distant" colours (II. 10), while those which are more saturated and warm go with higher pitches perceived as "closer" (II. 9). I do not see the connection between the particular sound and colour. My comprehension of kinesthetics is also close to that of Kandinsky. The impression of motion, certain energy values originate more from the spiritual energy. Both the musical form and formal painting solutions are subject to modifications. The potential of motion can be perceived in closer and more distant sounds of musical compositions, like in the enhancing and minimizing effect of colour in paintings. In my paintings the kinetic values are strongest in the relief elements, where disappearing and passive shapes correspond with low-key, linear pieces of music (II. 5), and those more active shapes correspond with active, high-pitched sounds (II.8.).

The doctoral dissertation is an attempt to gain an insight of the nature of sound phenomena and to illustrate what exists in the sphere of my intuition and imagination. However, I would not like to rely only on cold calculations and purely rational analogies. It seems to me that painting as a product of human sensitivity cannot be fully subject to intellectualised rules. On the other hand, I am far from a visual illustration of the musical original, I would rather be tempted to visualize a reflection on music. Both in painting and music, I seek a certain order, harmony, a convincing construction.

My musical compositions are based on the principle of tonality, i.e. the traditional and logical form of sound ordering. Dariusz Leśnikowski in the introduction to the catalogue of my exhibition *Audioforms* writes:

(...) In the theory of visual arts and in most other fields which were associated with aesthetic properties, the core of definitions of many basic concepts (such as harmony or dissonance) is a set of abstract, purely intellectual relations. Such understanding of beauty was also or perhaps mainly applied in the theory of music, most clearly in the ancient concept of Music of the Spheres. Harmony of the Spheres was not just a literary or philosophical metaphor. It was believed that the structure of the Universe actually corresponds with the structure of a piece of music, *that the world was created from chaos with*

*the use of the sound and harmony, according to the rules of musical proportions. When the soul experiences harmony, it simultaneously recognizes the whole cosmos which stands for order.*²⁷

Such an approach was characteristic of the earliest concepts of harmony and rationality. For the Pythagorean philosophers a number was a close counterpart of *arche* in the Ionic philosophy of nature – so the principle had a formal character. As we know, music is based on rules, a truly mathematical formal scheme, and therefore it is possible to describe it. Then it is even more obvious that its space can be interpreted in the language of another art. For me to understand the reality means to perceive what is common in the diversity of its manifestations. My attitude is close to Plato who believed that:

(...) Sensual cognition of the world is to a large extent an intuitive act, some kind of "soul ecstasy" – getting to know the ideas of mathematical beings contains, according to a philosopher, similarly ecstatic and divine elements as the activity of visual artists.²⁸

The previously described character of music has determined my way of thinking about the painting form. Listening to music predisposed and stimulated my imagination, allowing me to go deeper into the nature of sound. It was important to me to render not so much the narrative form as the general aura of individual pieces of music corresponding with a given painting. It is impossible to isolate particular components from the almost uniform mass of sounds. I also wanted to avoid literalism and music illustration. I was therefore more interested in the mood of paintings than in the composition of works. It stimulated imagination which could conceive my personal projections of the image.

²⁷ D. Leśnikowski, *O brzmieniu plastycznych słów* (wstęp do katalogu - Andrzej Fydrych-formy słyszalne), Łódź 2014, p. 5.

²⁸ https://pl.wikipedia.org/wiki/Matematyka_a_estetyka [access: 19.04.2017]

III Conclusion

As I have already mentioned in the introduction, the issue I have taken into consideration concerns the exploration of formal possibilities of building the sound and visual relation. The reference to several problems concerning psychology of colour or philosophy was intended to briefly outline the issues of sound and visual parallels. Also references to artists from different periods of history of art were to be an attempt to objectify this issue and to answer the question whether a multi-sensory experience is possible in painting or not.

I admit that, to a large extent, the romantic vision of the correspondence of arts, or rather its painting projects, is not entirely convincing. On the one hand, we often deal with illustrative literality, and on the other hand, with cold, scientific calculations. Sometimes it is possible to notice an attempt to associate sounds with the image as if under constraint, so we should mention these examples to show the historical truth.

Nevertheless, I would be inclined to associations. What characterizes a creative act is acting within certain freedom, independent of external factors. Artistic expression is by far more authentic if it is not based on rigid assumptions and a rational premise. I see *Audioforms*, or musical images in the category of a metaphorical interpretation. The relations of my paintings with musical compositions are on a strongly symbolic level. It was my intuition which, to a large extent, defined and determined the final expression of works. However, I cannot deny a certain empirical input and visual experience which, along with the voice of intuition, gave the final visual result. It should be noted that the whole idea of *Audioforms* is really personal and subjective. I claim that my painting works are, in a sense, conventional images of my musical compositions. However, as there is one author of both music and paintings they are naturally consistent. I notice correlations on the formal, not colour level. I do not need and do not see any point in making sounds correspond with specific colour references. I would rather follow the previously mentioned P. Klee, W. Kandinsky, Feliks Wrobel, who saw texture-value qualities rather than colour in music. Value, tone (scale), rhythm, composition are a much better translated and objectivised form of analogy than the search for constant relations between colour and sound. Wrobel says *explicitite*:

In music the principles of tonality are similar to painting rules, but they are an effect of different types of materials, that is, different wavelengths, so details and results are inevitably different.

Perception of connotations between colour and sound seems to be individual, strongly subjective.

My music compositions comply with the general trends in electronic music. Avoiding the rhythm and a specific melodic line is certainly nothing new; these changes began in music already at the beginning of the twentieth century. Tonal harmonics, certain unification of sounds is both a tendency typical of today's electronic music and a characteristic feature of my musical compositions. However, it is not external factors that determine the choice of the musical form, but rather the inner conviction of its appropriateness. Perhaps the choice of such music, and consequently the final appearance of paintings is an image of the inner spiritual state. I must admit that the need to use a pathetic form can lead to associations with decadent musical stylistics. However, it is a result of intuitive and sincere improvisation when creating the musical part of the project.

I think that to paint a human thought is as difficult as to express musical emotions. Both phenomena can exist only if they are based on an authentic inner imperative.

Reprodukcje obrazów



II. 1. **AUDIOFORMA I**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2016



II. 2. **AUDIOFORMA II**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, akryl chemoutwardzalny, 2016



II. 3. **AUDIOFORMA III**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, akryl chemoutwardzalny, 2016



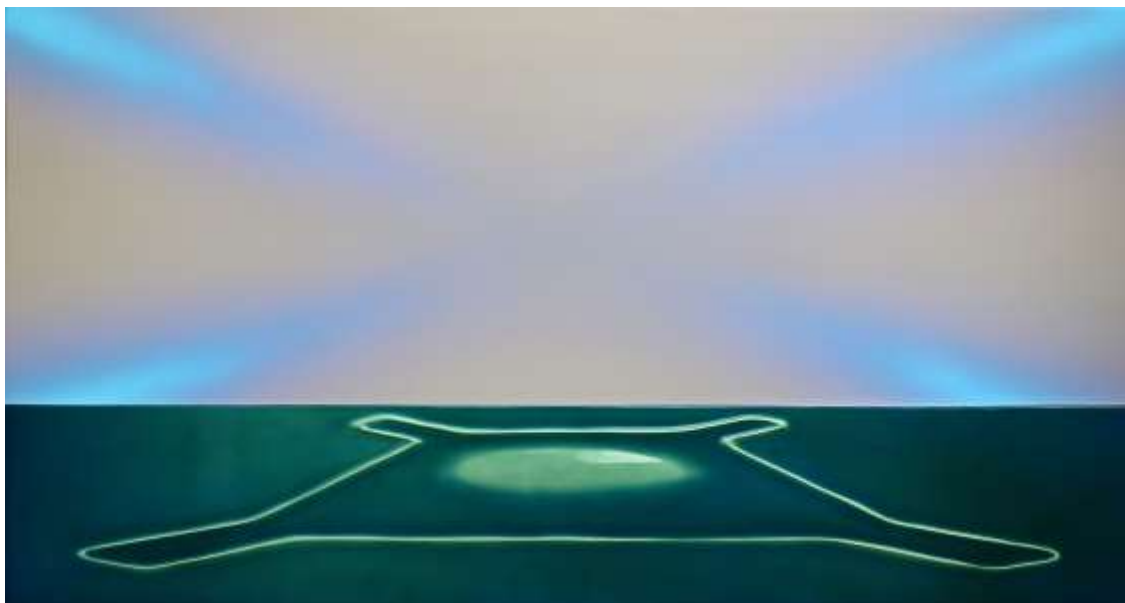
II. 4. **AUDIOFORMA IV**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2016



II. 5. **AUDIOFORMA V**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, akryl chemoutwardzalny, 2016



II. 6. **AUDIOFORMA VI**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017



II. 7. **AUDIOFORMA VII**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017



II. 8. **AUDIOFORMA VIII**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017



II. 9. **AUDIOFORMA IX**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017



II. 10. **AUDIOFORMA X**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017

Bibliografia

Franckiewicz I., *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.

Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.

Gage J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, Universitas, Kraków 2010.

Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

Leśnikowski D., *Andrzej Fydrych, formy słyszalne*, Galeria Amcor, Łódź 2014.

Marchal B., *Jak czytać symbolizm*, przeł. A. Sadowska, Paryż 1993.

Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Szerszenowicz J., *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2012.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.

Władysław Strzemiński, 1893-1952. *Materiały z Sesji*, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994.

Vergo P., *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Wydawnictwo Phaidon, London 2010.

Zieliński A., *Ciurlionis i jego wizja czasoprzestrzeni*, Warszawa 1975.

Źródła internetowe:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Skriabin [dostęp: 20.04.2017]

https://pl.wikipedia.org/wiki/Matematyka_a_estetyka [dostęp: 19.04.2017]

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Multimedia> [dostęp: 12.04.2017]

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Synestezja> [dostęp: 20.04.2017]

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Ambient> [dostęp: 26.04.2017]

Spis ilustracji

- II. 1. **AUDIOFORMA I**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2016
- II. 2. **AUDIOFORMA II**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, akryl chemoutwardzalny, 2016
- II. 3. **AUDIOFORMA III**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, akryl chemoutwardzalny, 2016
- II. 4. **AUDIOFORMA IV**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2016
- II. 5. **AUDIOFORMA V**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, akryl chemoutwardzalny, 2016
- II. 6. **AUDIOFORMA VI**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017
- II. 7. **AUDIOFORMA VII**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017
- II. 8. **AUDIOFORMA VIII**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017
- II. 9. **AUDIOFORMA IX**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017
- II. 10. **AUDIOFORMA X**, 80 x 150 cm, płyta MDF, zaprawa klejowo-kredowa, żywica epoksydowa, pigment, akryl, 2017

Index of illustrations

- II. 1. **AUDIOFORM I**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2016
- II. 2. **AUDIOFORM II**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, chemically hardened acrylic paint, 2016
- II. 3. **AUDIOFORM III**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, chemically hardened acrylic paint, 2016
- II. 4. **AUDIOFORM IV**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2016
- II. 5. **AUDIOFORM V**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, chemically hardened acrylic paint, 2016
- II. 6. **AUDIOFORM VI**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2017
- II. 7. **AUDIOFORM VII**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2017
- II. 8. **AUDIOFORM VIII**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2017
- II. 9. **AUDIOFORM IX**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2017
- II. 10. **AUDIOFORM X**, 80 x 150 cm, medium-density fibreboard (MDF), glue-chalk mortar, epoxy resin, pigment, acrylic paint, 2017