

I. OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

1. TEMAT PRACY

Tematem omawianej pracy jest wizualizacja dźwięków otaczającej mnie rzeczywistości. Odnoszę się tu przede wszystkim do zagadnienia muzyki wizualnej, sztuki dźwięku, wreszcie pejzażu dźwiękowego. Ostatni z wymienionych terminów wywodzi się z języka angielskiego i tłumaczy jako „soundscape”. Wynika stąd pokrewieństwo ze słowem „landscape” wprost oznaczającym pejzaż. Pejzaż dźwiękowy definiuje się więc jako dźwięk pojedynczy, bądź zespół dźwięków występujących w konkretnym miejscu i chwili. Materia owego zagadnienia jest płynna i niezwykle delikatna. Dzieje się tak, gdyż jest ona zależna od szeregu czynników o charakterze naturalnym, historycznym, społecznym, politycznym, ekonomicznym, kulturowym. Wśród wyrażeń bliskoznacznych wymienia się: „audiosferę”, „fonosferę”, „melosferę”, „krajobraz dźwiękowy”, „przestrzeń dźwiękową”, „przestrzeń akustyczną”, nie można jednakże tych pojęć stosować zamiennie. Pejzaż dźwiękowy odnosi się bowiem do osobistych przeżyć percypującego, jest konstruktem wynikłym z indywidualnego odczytania dobiegających do człowieka sygnałów dźwiękowych. Pozostałe określenia wykorzystuje się w przypadku definiowania środowiska akustycznego obiektywnie danego.¹

Forma poszczególnych prac składających się na niniejszą dysertację, warunkowana jest przez język geometrii. Geometrię rozumiem tu, za Bożeną Kowalską, jako medium, środek wyrazowy,² ale również ekwiwalent dźwięku. Dźwięk jest wrażeniem, wywołanym przez falę akustyczną określoną konkretnymi parametrami liczbowymi (natężenie, częstotliwość, barwa, czas trwania). O ile dźwięk w swej istocie jest matematyczny, to jego zestawienia przybierają kształt geometryczny. Już starożytni pitagorejczycy dowiedli matematycznej natury muzyki, jej mierzalności, proporcjonalności w rozmieszczeniu kolejnych tonów. Doświadczenia z jednostrunowym pra-instrumentem „monochordem” posłużyły im do wykreowania uniwersalistycznej koncepcji wszechświata, ujętej jako „muzyka sfer”. W jej rozumieniu każdy byt wytwarza własne brzmienie. Średniowieczny tłumacz owej teorii, Boecjusz

¹ Robert Losiak / Renata Tańczuk, *Wprowadzenie* [w:] *Audiosfera Wrocławia*, „Prace Kulturoznawcze. Monografie 6”, Wrocław 2014, s. 12-13

² B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 10

wyróżniał następujące warstwy: „musica mundana” czyli muzykę wszechświata, „musica humana” odnoszącą się do człowieka (na którą to składają się tony ducha i ciała), wreszcie „musica instrumentalis” wynikającą z gry instrumentów.³ W znaczeniu tym muzyka pojmowana była bardziej jako matematyczny model, aniżeli dziedzina twórczości. Dziś wiadomo, iż idea ta nie była całkowicie abstrakcyjna. Współczesna fizyka dostrzegła związek dźwięku z przedmiotem w ruchu. Również odkrycia amerykańskich uczonych z NASA dowiodły istnienia fal elektromagnetycznych wytwarzanych przez ciała niebieskie, skutkujących intrygującymi brzmieniami.

Na omawianą tu realizację składa się cykl siedmiu prac odnoszących się do konkretnych pejzaży dźwiękowych, moich doświadczeń z nimi związanych. W przeważającej części są one wynikiem częstych wizyt w Bułgarii i Turcji, gdzie odnajduję niezwykłą różnorodność brzmień. Ostatnie obrazy wiążą się z Łodzią, której przestrzeń akustyczna stanowi tło dla mojego codziennego funkcjonowania. To seria obrazów – wizualizacji wykonanych w technice cyfrowej i ścieżek dźwiękowych, stanowiących autentyczny materiał zarejestrowany podczas podróży. Razem tworzą nierozzerwalną całość, będącą rodzajem osobistego dokumentu, archiwum często unikatowych brzmień, zapisem specyficznych atmosfer akustycznych.

³ Marek Jamróz, *Starożytne teorie muzyczne w dziele Boecjusza* [w:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej*, red. Beata Purc-Stępniak, Gdańsk 2007, s. 45-48

2. MOTYWACJE WYNIKAJĄCE Z REALIZACJI

Koncepcja pracy wyrasta z refleksji nad kulturą audiowizualną, charakterystycznym dla niej chaosem, wynikającym z wielości i nagromadzenia otaczających bodźców. Współczesną rzeczywistość postrzegam jako immersyjną, tj. płynną, pochłaniającą, multisensoryczną, jawiącą się pod postacią multimedialnego spektaklu. W pojęciu Lwa Manovicha teraźniejszość to czas „transnowoczesności”⁴, dla której charakterystyczne jest budowanie skomplikowanych relacji pomiędzy mediami, ich wzajemna partycypacja. Powszechność i łatwy dostęp do współczesnych mediów w efekcie prowadzi do mnogości funkcjonujących w obiegu form, produkowanych wszędzie i przez każdego. To z kolei skutkuje chaosem, szumem medialnym, z którym ludzki aparat percepcyjny nie jest w stanie sobie poradzić. Ten stan istotnie rzutuje na człowieka, jego kondycję psychofizjologiczną, mentalność, sprawia że tworzący się w nim obraz rzeczywistości przyjmuje niepełną formę, jest niespójny.

Istotnym czynnikiem motywującym mnie jest zanieczyszczenie środowiska akustycznego spowodowane hałasem. Zjawisko to wyraźnie wypiera kolejne przestrzenie postrzegane dotąd jako enklawy ciszy, czyniąc środowisko nienaturalnym, nieprzyjaznym. W miejscu tym odwołuję się do działalności Raymonda Murraya Schafera, autora pojęcia ekologii akustycznej. Ten kanadyjski kompozytor, badacz pejzażu dźwiękowego w 1977 r. opublikował fundamentalną pracę zatytułowaną „The Tuning of the World”. Zawarł tu postulat ochrony naturalnego krajobrazu akustycznego, brzmień stanowiących element niematerialnego dziedzictwa kulturowego.⁵ Zwrócił też uwagę na estetyczne znaczenie środowiska akustycznego, pojmowanego tym razem w kategoriach kompozycji muzycznej, materii mogącej stać się źródłem inspiracji, polem twórczości artystycznej. Wysunął tu potrzebę działań z zakresu dizajnu dźwiękowego, polegającego na świadomym kreowaniu przyjaznej, harmonijnej audiosfery.

Od czasu studiów artystycznych twórczość poświęcam poszukiwaniom w obszarze obrazowania muzyki i dźwięku, badaniom wzajemnych relacji między sztukami plastycznymi a muzyką.⁶ Ścisłej ujmując, zajmuję się tworzeniem obrazów na

⁴ Tomasz Załuski, *Transnowoczesność?* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Idem, Łódź 2010, s. 17

⁵ R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994

⁶ W 2007 roku zrealizowałem dyplom magisterski zatytułowany „Cykl plakatów do koncertów Krzysztofa Pendereckiego”, pod kierunkiem prof. Bogusława Balickiego na Wydziale Grafiki i Malarstwa Akademii

kształt wrażeń audialnych. O ile moje pierwsze próby miały charakter czysto intuicyjny, wrazeniowy, to od pewnego czasu zajmuje mnie doświadczanie ścisłych analogii między dźwiękiem a obrazem. Płaszczyzną do tych rozważań stają się osobiste przeżycia, jak i wyniki współczesnych badań, przede wszystkim z dziedziny neurokognitywistyki, teorii sztuk plastycznych i muzyki. Prace poświęcone muzyce zamknąłem w dwóch cyklach. Pierwszy, zatytułowany „Obrazy monofoniczne” odnosi się do utworów opartych na brzmieniu pojedynczego instrumentu. Cechuje go zawężenie środków wyrazowych i redukcja barw do skali szarości. Drugi to „Obrazy polifoniczne”, stanowiący wielobarwne struktury stworzone do muzyki rozpisanej na szerokie instrumentarium. W orbicie moich inspiracji muzycznych znalazły się współczesne zjawiska muzyczne: minimalizm, serializm, aleatoryzm, elektroakustyka i muzyka konkretna. Od 2013 r. swoje zainteresowania przenoszę w obszar pejzażu dźwiękowego.

Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. We wrześniu tego samego roku prace te były eksponowane przez Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w oranżerii pałacu Lubostroń k. Bydgoszczy, w ramach spotkań młodych muzyków z Maestro Heleną Łazarską. Z kolei w latach 2008-2010 zajmowałem się opracowaniem projektu badawczego własnego zatytułowanego „Obrazowanie muzyki – badanie nowych możliwości wizualnej transkrypcji dźwięków. Poszukiwanie wspólnej płaszczyzny ideowej i formalnej w sztukach plastycznych i muzyce” w ramach dofinansowania ze środków Komitetu Badań Naukowych, finansowanego ze środków Komitetu Badań Naukowych w ramach dotacji przyznanej przez Senacką Komisję ds. Badań Naukowych ASP w Łodzi (nr 192/E/327/BW/2008).

3. WYKORZYSTYWANE METODY PRACY I STRATEGIE ARTYSTYCZNE⁷

Moja praktyka artystyczna bazuje na idei interdyscyplinarności, łączeniu dziedzin i metod artystycznych, również na balansie między twórczością a naukowym dociekaniem. Sposób mojej pracy definiuje transmedializacja, tj. dążenie wynikające z potrzeby przekroczenia granic skrajnie odmiennych mediów artystycznych. To proces wiążący się przechodzeniem z jednego medium w drugie, przeniesieniem pewnych własności formalnych bądź treści z jednej dyscypliny artystycznej do drugiej. Marshall McLuhan proces ten określa mianem „przemediowania”, z kolei Jay David Bolter i Richard Grusin - „remediacją”.⁸ Jacek Szerszenowicz za Syglind Bruhn tłumaczy go jako (...) *modelowanie cech i struktur jednego medium w nowym medium (...)*⁹. Zwraca też uwagę na fakt, iż zjawisko to dotyczy w większym stopniu zależności strukturalnych aniżeli problematyki danego utworu.

Punktem wyjścia w mojej działalności twórczej jest własne archiwum dźwiękowe, permanentnie aktualizowana baza danych. Nagrania realizuję w trakcie swoich podróży, codziennych wędrówek po miejscach, których doświadczam na co dzień.¹⁰ Zapisy te powstają z wykorzystaniem cyfrowych metod utrwalania, fachowego instrumentarium, tj. rejestratora i zestawu mikrofonów. W trakcie tego etapu pracy pochylam się przede wszystkim nad brzmieniami o istotnej wartości estetycznej, znaczeniowej tj. unikatowymi i zanikającymi dźwiękami świata natury bądź kultury, wreszcie poszukuję

⁷ Por. M. Zdanowicz, *Widzenie dźwięków, słyszenie obrazów – transmedialne aspekty twórczości* [w:] *Malarstwo jako forma obrazowania strumienia danych*, red. Joanna Łuczaj, Kielce 2014, s. 16-23

⁸ T. Załuski, *Transmedialność?* [w] *Sztuki w przestrzeni...*, s. 13

⁹ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, s. 12

¹⁰ Metoda zapisu brzmień poza studium muzycznym określana jest mianem „field recording”. Pojęcie to zostało zapożyczone z języka angielskiego i częstokroć stanowi zasadniczy element pracy muzyków, artystów kręgu sound-art’u.

Nierzadko okoliczności poszczególnych nagrań wiążą się z moją bieżącą działalnością dydaktyczną w łódzkiej ASP, gdzie prowadzę między innymi zajęcia z „Korespondencji i integracji sztuk”, również popularyzatorską w ramach projektu „Muzeum of Open Space”. W trakcie podejmowanych inicjatyw organizuję tzw. spacery dźwiękowe, w których uczestniczą studenci, jak i inne zainteresowane osoby chcące doświadczyć pełni wrażeń konkretnej przestrzeni i czasu. Wędrówki te odbywają się z zamkniętymi oczami i asekuracją przewodnika wg. założonego scenariusza. Ważnym jest wyłączenie widzenia dla oczyszczenia i wzmocnienia sugestywności docierających do ucha sygnałów. Zob. Ewelina Kurkowska / M. Zdanowicz, *Museum of Open Space in Veliko Tarnovo (BG). Presentation of the Idea and Project Review* [w:] *Happy Nes[t]s. Incubating and Connecting Creative Communities for Social Innovation as a Means to Improve Local Wealth in Pheripheral Regions. Case Studies in Bulgaria, Canary Islands and Poland*, red. Mariana Prodanova, Gabrovo 2014, s. 23-27 Również www.museumofopenspace.org [dostęp dn. 10.05.2015], www.vt2019.eu/bg/news/256/ [dostęp dn. 10.05.2015]

specyficznych atmosfer akustycznych. Ich uwiecznieniu towarzyszy cała procedura dokumentacji właściwa warsztatowi etnografa, antropologa kulturowego, polegająca na opisie warunków, występujących jakości dźwiękowych, towarzyszących im odczuć.

Wypracowany przez mnie system przekładu opiera się na dostrzeganiu analogii pomiędzy podstawowymi parametrami dźwięku i koloru. Na podstawie istniejących przesłanek natury teoretycznej (psychologia percepcji, historia sztuki) i artystycznych (struktura dzieła, pojęcie formy, warsztat twórczy) dokonuję zestawienia podstawowych parametrów dźwięku z własnościami koloru. I tak przeciwstawiam natężenie (głośność) z wielkością, modulacją skali poszczególnych kształtów; częstotliwość (wysokość tonu) z walorem, stopniem zaciemnienia; tembr (barwę dźwięku) z konkretnymi kolorami. Czas wybrzmiewania odnajduje swój odpowiednik w horyzontalnym rozciągnięciu tworzonych przeze mnie kompozycji. Dane wyjściowe do procesu translacji uzyskuję z wygenerowanych komputerowo wykresów widma akustycznego. Ich geometryczna istota staje się zarazem czynnikiem porządkującym poszczególne wizje. Istotny materiał stanowią tu również fotografie, zarówno te tworzone równoległe do nagrań, jak i odnalezione w sieci internetowej, a mające bezpośredni związek z badanymi przestrzeniami. Połączone ze sobą, multiplikowane stają się tworzywem, masą zacierającą swą czytelność na rzecz uwypuklenia iluzji dynamiki, zaakcentowania przepływu, wybrzmiewania dźwięków. Uzyskany efekt skutkuje zróżnicowaniem oddającym bogactwo i fakturę występujących w krajobrazie dźwięków. Formaty poszczególnych realizacji ulegają wydłużeniu dla uwypuklenia ich wymiaru czasowego. Zastosowanie modułowej budowy każdego z obrazów pozwala na dokonywanie kolejnych zmian wynikających z architektury ekspozycji, czy chęci uwypuklenia naturalnej zmienności pejzażu dźwiękowego.

4. OBRAZY PEJZAŻY DŹWIĘKOWYCH – STUDIUM PRZYPADKÓW

4.1. Stambuł – słuchanie miasta (spacer dźwiękowy)

Na kształt niniejszej pracy (il. 1) wpłynął mój pobyt w Stambule, poczynione tam rejestracje dźwięków. Wizyta ta miała miejsce w dniach 14 - 17 sierpnia 2014 r. Niezwykłość miasta, jego historii, różnorodność kulturowa, spotkanie ze światem orientu wywołało zintensyfikowane wrażenia sensoryczne. Istotny stał się tu pejzaż dźwiękowy, jego specyfika, jakże inna od tego, który otacza mnie na co dzień. Ekspansywność pewnych sygnałów związana przede wszystkim z komunikacją międzyludzką, funkcjonowaniem w niezwykle bogatej narodowościowo i kulturowo tkance, zachowaniami napotkanych osób, centralnym miejscem religii w życiu metropolii i charakterystycznym jej obrzędkiem złożyły się na konkretność brzmień, atmosfer akustycznych. Zebrany tu materiał nagrałem podczas spaceru, który odbyłem na przestrzeni trzech dni pomiędzy meczetem Yeni Cami, leżącym tuż obok Mostu Galata oraz stacją metra Aksaray, przejazdu kolejką miejską od wspomnianego już przystanku do dworca autobusowego Otogar. Podążanie ulicami Stambułu z rejestratorem w ręku wymagało ode mnie skupienia, wejścia w stan wewnętrznego wyciszenia, otwarcia na docierające zewsząd sygnały. Sytuacja ta wymuszała jednoczesną kontrolę własnych reakcji, odruchów, kroków tak aby być jak najmniej słyszalnym w czynionym przeze mnie nagraniu. Wśród zanotowanych brzmień znalazły się: kakofonia pikających biletomatów i bramek wejściowych do metra, brzęk monet, gwar ludzki, szum pociągu, przejeżdżających tramwajów, automatyczne zapowiedzi, komunikaty z wnętrza wagonu kolejki, klaksony, hałas samochodów przejeżdżających bądź stojących na skrzyżowaniach, wreszcie nawoływania sprzedawcy wody mineralnej i tembr delikatnego fletu ulicznego muzyka.

Poszczególne ścieżki dźwiękowe zostały przeze mnie odpowiednio przygotowane, oczyszczone celem ich dalszej kompilacji, montażu w jedną, komplementarną całość. W efekcie powstał utwór o ponad dwudziestominutowej długości. Tworzący się swego rodzaju kompleks brzmień, strumień wydobywających się kolejnych dźwięków miał na celu stworzenie iluzji przechodzenia, drogi, przenikania atmosfer dźwiękowych, zagłębiania się w istotę lokalnego pejzażu dźwiękowego. Porządek owej kompozycji jest odwrotny względem poczynionych nagrań, następstwo

dźwięków zostało w całości określone przeze mnie. Pojawiające się zwroty akustyczne, repetycje, subtelne przetworzenia odwołują się do osobistych przeżyć, wrażeń wywołanych nasyconym pejzażem dźwiękowym. Jednakże ingerencje te nie są dostrzegalne, nie przekłamują badanej przestrzeni, a jedynie podkreślają jej specyficzny charakter, oddziaływanie.

Wizualizacja przedstawionej tu ścieżki dźwiękowej ma postać niezwykle wydłużoną, rozwiniętą horyzontalnie, jest ciągiem obrazów, rekonstrukcją czasu, zapisem metamorfozy, stawania się i zanikania. Na jej kształt wpłynął uzyskany ostatecznie zarys akustycznego widma oraz powielone, nałożone na siebie fotografie pochodzące z konkretnych miejsc. Wielowarstwowość, przenikanie i przesunięcia poszczególnych kadrów mają na celu wzmocnienie sugestii czasoprzestrzeni, kinestetycznej potencjalności przedstawienia, quasi-muzyczności sytuacji. Wypadkowa objawiająca się pod postacią geometrycznej struktury porządkującej, konkretnych abstrakcyjnych kształtów nawiązuje do charakteru wspomnianych brzmień. Zastosowana gradacja walorowa, polegająca na przyciemnieniu i rozjaśnieniu partii w zależności od wysokości obrazowanych tonów ma na celu wydobyć jeszcze głębszych analogii z nagraniem. Wyczuwalny podział na rytm pionowych prostokątów porządkujących płaszczyznę kompozycji jest odpowiednikiem jednej chwili, „jednostką czasu” i ekwiwalentem parametrów dźwięków. Ich wysokość wynika bowiem z natężenia poszczególnych brzmień. Uproszczenie to zastąpiło stosowane dotąd odwołanie do obwiedni dźwięku, jest jej skrajnym rozwinięciem. Płaskie statyczne tło ma stanowić kontrę wobec rozedrganej materii dźwiękowej, jednocześnie określa jej kształt. Pojawiająca się tu pikująca zieleń, przechodząca w odcienie seledynu wiąże się z moim osobistym odczuciem miejsca. Omówione tu właściwości pracy stają się wytyczną kolejnych realizacji, cechą charakterystyczną całego cyklu.

4.2. Stambuł – Wielki Bazar i Bazar Egipski

Spacer po dwóch największych i najstarszych targowiskach Stambułu jest jednym z bardziej barwnych, nasyconych zmysłowo przeżyć w moim życiu. Miał on miejsce pierwszego dnia pobytu w Stambule, tj. 14 sierpnia 2014 r. Nagromadzenie bodźców wizualnych, różnorodności kolorów, kształtów, wreszcie ornamentów,

zapachów unoszących się nad stoiskami z przyprawami, bakaliami, naturalnym mydłem, aromat palonej kawy, karmelizowanego cukru, wreszcie dźwięki złożyły się w jeden swoistego rodzaju synestezyjny spektakl. Te dwa blisko siebie położone miejsca charakteryzuje rozbudowana struktura alejek, uliczek. Poszczególne stragany, stoiska wylewały się z bazarowych hal na przyległe okolice, tworząc razem spójny, żywy organizm. Wędrówka stała się okazją do zaobserwowania pewnych zachowań, postaw charakterystycznych dla tureckiej kultury, dynamicznych interakcji między ludźmi. Warstwę akustyczną tworzyły tu egzotyczny gwar rozmów, nawoływań, zaproszeń sprzedawców, słowa wypowiedane w różnych językach, brzęk monet, cichy szmer wody wypływającej ze studni, wreszcie wydobywający się z głośników śpiew muezina rozgłaszającego porę południowej modlitwy Dühr.

W moim odczuciu poszczególne brzmienia układały się w swego rodzaju misterną koronkę. Charakter tutejszego języka, śpiewny tembr Turków, intonacja, artykulacja poszczególnych komunikatów przyjmowały kształt ornamentów, zbieżnych ze znajdującymi się wokół wzorami ręcznie tkanych dywanów, lamp, lampek inkrustowanych wielobarwnym szkłem, detalem architektonicznym, freskami historycznych zabudowań. Doznanie to znalazło swoje odzwierciedlenie w przygotowanej wizualizacji (il. 2). Użyte do jej realizacji fotografie zlały się w jedną masę o dynamicznej potencjalności, wyczuwalnej linearnej strukturze, rytmie pionowych migotliwych arabesek. W wyniku przemieszania, nałożenia wzorów doszło tu do powstania czystej malarskiej tkanki i zaniku jakichkolwiek rozpoznawalnych elementów rzeczywistości. Kolorystyka dźwiękowej materii oscyluje między zimnymi błękitami pruskimi, przezierającymi przez nie zieleniami a oranżami, tonami sjeny palonej, miejscowo występującymi czerwieniami i różami. Gradacja barwna uzależniona została od wahanias częstotliwości i natężenia dźwięków. Całość zamknąłem w geometryczny kształt odwołujący się do szerokiej rozpiętości widma akustycznego, ujęty w nawias amarantowej, geometrycznej płaskiej plamy. Istniejące wewnątrz niej wahania waloru dodatkowo zasygnalizowały zmiany wysokości kolejnych brzmień, zakcentowały przebieg czasowy sytuacji. W dodatkowy sposób wyróżniłem śpiew muezina, stanowiący tak inny element wśród analizowanego środowiska akustycznego, który zaznaczyłem rysunkiem, obrysem jego obwiedni, fluktuacji parametrów dźwięku.

4.3. Stambuł – Asr (modlitwa popołudniowa)

Realizacja ta (il. 3) powstała na podstawie jednego, nieprzerwanego nagrania dokonanego w ostatnim dniu wizyty w Stambule, tj. 17 sierpnia 2014 r. około godziny 17tej, w porze popołudniowej modlitwy Asr. Rejestracja miała miejsce we wspomnianym już meczecie Yeni Cami, położonym tuż nad brzegiem Cieśniny Bosfor, przy ruchliwym skrzyżowaniu, przystani tramwajów wodnych zmierzających do azjatyckiego brzegu miasta. Nagranie czynione było w stanie oczekiwania i niepewności, wywołanej obawą ewentualnego zakazu uwiecznienia nabożeństwa. Na akustyczną realizację złożyły się dobiegające przez otwarte okna meczetu dźwięki ulicy, klaksony samochodów, promów, pokrzykiwanie mew, wezwanie muezina (tzw. Adhan) wydobywające się z głośników rozmieszczonych na minaretach meczetu. Rozwój techniki i dążenie do wygody doprowadziły tu do zaniku zwyczaju wspinania się przez duchownych na szczyt wież i wykonywania przez nich autentycznego śpiewu. Tradycję tę zastąpiła taśma z nagraniami automatycznie odtwarzanymi w określonych porach dnia. Początkowo wewnątrz meczetu trwały rozmowy wiernych wyczekujących na modlitwę, radość ich dzieci beztrosko bawiących się na rozpostartych dywanach. Punkt kulminacyjny stanowiło samo nabożeństwo. Przenikliwy, niezwykle donośny głos hodży potęgowały panujące tam warunki akustyczne. Ściany monumentalnej sali wyłożone majoliką, załamania i otwartość architektury powodowały wrażenie wirowania, cyrkulacji wibrującego, nosowego tembru duchownego. Zadziwiająca dla mnie była rozpiętość osiągniętych tu rejestrów, wahań częstotliwości i natężenia głosu, od tych najniższych do bardzo wysokich, przerywanych momentami ciszy. Znalazła ona swoje odzwierciedlenie w wizualizacji, opartej na modulacji rytmu płaskich prostokątów. Praca ta w istotny sposób różni się od reszty prac omawianego tu cyklu. W analizowanej sytuacji doszło do odwrócenia relacji między materią dźwiękową, tj. wizualnym ekwiwalentu dźwięku a tłem. W tym przypadku to tło stanowiło rozbudowaną strukturę, wynikłą z nałożenia fotograficznych kadrów, a formę oszczędną przyjęła wizualizacja śpiewu hodży. Rozwiązanie to przyjąłem na bazie moich wcześniejszych doświadczeń w zakresie obrazowania muzyki, w których przyjąłem zasadę obrazowania struktur monofonicznych (jednogłosowych) bez użycia skomplikowanych efektów wizualnych. Ograniczenie to miało służyć skupieniu uwagi na podstawowych parametrach dźwięków, obiektywnym ujęciu wahań, występujących wewnątrz zależności. Tym

samym omawiana tu partia wokalna przyjęła kształt swego rodzaju wykresu determinowanego przez widmo dźwięku, tj. stosunek natężenia, częstotliwości do czasu jego wybrzmiewania. Wyróżnikiem jest tu barwa oscylująca między fioletem, brązem osadzonym w niższych partiach tonalnych i intensywnym różem w wysokich. Wspomniane już tło przyjmuje postać monochromatyczną, akcentuje przenikanie kształtów, linii wynikających z symultanicznego oglądu wnętrza meczetu.

4.4. Koprivshitsa – wsłuchując się w ciszę (spacer dźwiękowy)

Koprivshitsa to niewielkie bułgarskie miasteczko, swym charakterem i wielkością przypominające wieś. Położone jest ono na terenie górzystym, u podnóża masywu Starej Planiny, w otoczeniu rozległych lasów. Usytuowanie owego miejsca powoduje jego izolację. Specyfiki dodaje mu autentyczna, niemal w pełni zachowana oryginalna zabudowa datowana na XIX wiek i wijące się pośród niej wąskie, strome, kamieniste uliczki. Wszystko to czyni z tej miejscowości „żywy skansen”. Tutejszą atmosferę potęguje cisza, którą współtworzą subtelne brzmienia natury ożywionej i nieożywionej. To przede wszystkim szmer przepływających licznie strumieni górskich, szemrzące bijące źródła, plusk wody ze studni (zwanych tu cieszkami), dźwięki wydawane przez owady, ptaki, zwierzęta hodowlane, tj. kozy, kury, indyki, krowy, konie oraz psy, koty. Na charakter tutejszego pejzażu dźwiękowego wpływa również działalność ludzka wiążąca się przede wszystkim z uprawą roli i hodowlą zwierząt, niestety również wyrębem drzew. Tutejsi mieszkańcy deklarują przywiązanie do tradycji. Znajduje to swoje przełożenie w muzyce ludowej, która rozbrzmiewa w obrębie domostw, w pobliskich gospodach, restauracjach, również podczas organizowanych przeglądów folklorystycznych. Wszystkie te dźwięki zawarły się w nagraniach czynionych tu pomiędzy 21 a 31 lipca 2045 r. Ich istotną cechą jest eteryczność, łagodność względem pozostałych zapisów zrealizowanych w ramach cyklu. Razem współtworzą jedną kompozycję, która odwołuje się do idei spaceru dźwiękowego.

Zasadniczym cechami determinującym powstałą wizualizację (il. 4) jest łagodność i finezyjność wynikająca z obrazowanych brzmień. Jakości te przejawiały się również w pozyskanym materiale wizualnym służącym opracowaniu plastycznych odpowiedników atmosfery akustycznej miejsca. Zgromadzone obrazy wyróżniła

przewaga organicznych struktur. Nałożone na siebie, przenikające się kadry, wzmocniły oddziaływanie biologicznych kształtów, układów. W niniejszej pracy starałem się zaakcentować scalenie walorowe, ujednoczyć powierzchnię całości kompozycji dla uzyskania wizualnej metafory ciszy. Subtelność modelunku objawiła się w różnicowaniu temperaturowym poszczególnych partii kolorystycznych, również rysunku. Wyodrębniająca się warstwa linearna w założeniu nawiązała do falowej istoty brzmienia. Artykulacja poszczególnych zarysów, form miała tu oddać bogactwo, złożoność dźwięków natury.

4.5. Morze Czarne (Kranevo)

Wakacyjny wyjazd stał się pretekstem do poczynienia nagrań morskich. Miał on miejsce między 10 a 13 sierpnia 2014 roku. Celem podróży było Kranevo, bułgarska miejscowość wczasowa, położona nad brzegiem Morza Czarnego, w bliskim sąsiedztwie Warny. Nagrania szumu fal morskich, przyływów i odpływów następowały we wczesnych godzinach porannych i późnych porach wieczornych. Decyzja podyktowana była niemożnością realizacji akustycznych zapisów za dnia, bowiem w tym czasie bułgarskie plaże przeobrażały się w centra rozrywki, epatujące agresywnymi brzmieniami muzyki i gwarem przebywającego na nich tłumu.

Powstałą realizację (il. 5) wyróżnia odmienne podejście i metoda pracy wynikająca z kontemplacyjnego charakteru zjawiska. Poszczególne fragmenty rejestrów dźwiękowych realizowałem w sposób statyczny, nie opuszczając raz już zajętego miejsca. Istotną stała się tu obserwacja, notacja subtelnych zmian w brzmieniu, dynamice morza, wczucie się w jego swoisty oddech, pulsację. Podobną zasadę zastosowałem w momencie wykonywania dokumentacji fotograficznej. Aparat został umieszczony nieruchomo na statywie, a poszczególne ujęcia uzyskiwałem automatycznie, migawkowo. Nałożone na siebie kolejne klatki tego samego kadru zbudowały strukturę o kinestetycznej potencjalności. Uzyskana materia stała się podstawą translacji, ekwiwalentem dźwięków morskich. Ograniczenie barw do palety bliskiej szarościom, operowanie modulacjami światłocieniowymi, walorowymi stało się pretekstem do wniknięcia w monofoniczną tkankę zarejestrowanych brzmień, stworzenia wizualizacji stanowiącej studium parametrów, relacji dźwiękowych.

4.6. Audycje z miasta Łodzi

Niniejsza realizacja odnosi się do miejsca, z którym jestem związany już ponad 14 lat. Nawiązuję tu zarówno do brzmień teraźniejszych jak i przeszłych. Obraz pejzażu akustycznego industrialnej Łodzi odnajduję w licznych dokumentach filmowych, przekazach świadków historii, fotografiach, wreszcie w samej „Ziemi obiecanej” Władysława Reymonta.¹¹ Funkcjonując w owej przestrzeni miałem okazję do obserwacji zachodzących tu zmian. Ośrodek wyrosły na monokulturze przemysłowej stał się ofiarą przemian ustrojowych, gospodarczych, ekonomicznych. Nie mogąc sprostać nowym wyzwaniom musiał zmienić kierunek swojej aktywności, pełnione funkcje. Przyjeżdżając tu pod koniec lat 90. zobaczyłem jego upadek, efekt degradacji, jaka nastąpiła w ciągu niespełna jednej dekady. To, co mnie zauroczyło w Łodzi i między innymi zadecydowało o pozostaniu tutaj, wiązało się z autentyzmem panującej tu atmosfery. Efekty wszelkich procesów, zjawisk, w jakich się znaleźliśmy, były tu widoczne jak na dłoni. Ujęła mnie architektura, fantasmagoryczne ruiny poprzemysłowego miasta, opuszczone kamienice i pałace przejmowane wtedy przez naturę. Na budynkach pojawiała się pochłaniająca je bujna roślinność. W miejsce rwetesu, gorączki niegdyś ważnej metropolii wkroczyła pustka i cisza. Łódź, którą kojarzę z pierwszych lat mojego pobytu, wiąże się właśnie z bezgłosem. Dziś to miejsce nie do poznania. W przestrzenie niczyje wkraczają nowe funkcje. Pustostany, umarłe kwartały przywracane zostają do krwioobiegu miasta, z powrotem nabierają życia ale jakże dalece innego od przeszłego.

Niniejsza praca (i. 6) jest efektem swoistego kolazu dźwiękowego. Poszczególne nagrania układają się w autonomiczne ścieżki dźwiękowe, zwane tu przeze mnie audycjami. Z jednej strony są to autentycznie zanotowane brzmienia współczesnego oblicza miasta, jego ulic, właściwego mu hałasu powodowanego przez nagromadzone do granic możliwości pędzące auta, pracujące maszyny budowlane, stukot i szum

¹¹ *Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgiełkliwiej inne i darty się chrapliwymi, niesfornymi głosami, niby chór potwornych kogutów piejących metalowymi gardzielami hasło do pracy.* Wł. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 2012, s. 1

Odpowiedź zagłuszyły świstawki, które się rozległy jakby już nad domem i ryczały przez kilkanaście sekund z taką siłą, aż szybu brzęczały w oknach. *Ibidem*, s. 3

Wszystko się trzęsło ściany, sufity, maszyny, podłogi, motory, świszczwały przenikliwie pasy i transmisje, turkotały po asfaltowej podłodze wózki, szczerkały czasem koła rozpędowe, zgrzytały tryby, leciały wskroś tego morza rozbitych drgań jakieś krzyki lub rozlegał się potężny huczący oddech maszyny głównej. *Ibidem*, s. 7

przejeżdżających tramwajów. Pojawiają się tu również nagrania enklaw ciszy, m.in. brzmień natury pochodzących z licznych parków, ale i głosów ludzkich, śpiewu, muzyki pochodzącej z cerkwi, kościoła. Z drugiej - to dźwiękowa rekonstrukcja pejzażu akustycznego minionej Łodzi przemysłowej, kompilacja polegająca na zestroju zebranych skrawków dźwiękowych, innych nagrań. Akustyczne cytaty z filmowych dokumentów, audycji radiowych ułożyłem w nową całość, wyimaginowaną podróż po mieście, którego już nie ma.

Wizualizacje do poszczególnych audycji wykluczają kolor. To realizacje wynikające z modulacji skali szarości, kontrastu czerni i bieli, zastosowania linii i plamy. Monochromatyzm jest tu synonimem nieokreśloności szumów występujących w pejzażu akustycznym miasta. Posługuję się tym samym metodami przekładu dźwięku na obraz wypracowanymi przy poprzednich obrazach. Odwołanie do historycznego pejzażu akustycznego znajduje swą konsekwencję w wykorzystaniu kadrów kronik, dokumentów filmowych. Każda z audycji pomimo swej odrębności jest dopełnieniem pozostałych i wszystkie układają się w jedną całość. Tak potraktowana realizacja daje możliwość dokonywania zmian w kolejności, układzie przestrzennym, poszukiwania nowych rozwiązań, relacji pomiędzy jej poszczególnymi częściami.

4.7. Sofia – słuchanie miasta

Spacer dźwiękowy po stolicy Bułgarii miał miejsce między 23 a 25 marca bieżącego roku i wiązał się z moim pobytem na tamtejszej Narodowej Akademii Sztuki. Nagrania prowadziłem przede wszystkim jeżdżąc starym tramwajem po zdezelowanym torowisku, a także wędrując po ścisłym centrum miasta, notując hałas ulicy. Moim zamierzeniem było zarejestrowanie brzmień specyficznych jak np. plusk gorących źródeł, usytuowanych tuż obok najbardziej ruchliwego skrzyżowania stolicy oraz centralnej stacji metra Serdika. Pojawiły się tu także ckliwe brzmienie fletu ulicznego muzyka, mistyczny śpiew duchownego z Cerkwii pw. Św. Aleksandra Newskiego, czy brzęczenie dzwonków przebranych aktorów, statystów prezentujących na pobliskim planie filmowym tradycje karnawałowe Bułgarii. Poszczególne dźwiękowe fragmenty złożyłem w jedną całość, a powstała na tej podstawie wizualizacja (il. 7) stała odbiciem reguł, własności całego cyklu.

5. ZWIĄZKI OBRAZU I DŹWIĘKU W PERSPEKTYWIE TEORETYCZNEJ

5.1 Korespondencja sztuk i zmysłów

Termin „korespondencji” pochodzi z języka łacińskiego i wprost oznacza „odpowiadanie sobie”, „współbrzmienie”, „współdziałanie”, „współistnienie”, „wielogłosowość”. W odniesieniu do sztuki określa wszelkie dążenia zmierzające do odkrycia związków między poszczególnymi dziedzinami artystycznymi, wynika z przekonania o ich jedności. Poszukiwania owej idei są swoistą *ideé fixe* w humanistycznej refleksji i działaniach poszczególnych twórców. Jej początki sięgają antyku, pitagorejskiej koncepcji współbrzmienia sfer i prowadzą do romantycznej syntezy sztuk, wagnerowskiego Gesamtkunstwerk. Ukoronowaniem owych dążeń jest XX wiek, jego sztuka znosząca wszelkie bariery. Jak pisze Karol Szymanowski: (...) *nie ma dziś mowy o autonomicznym traktowaniu którejkolwiek z dziedzin sztuki: wszystko się łączy i splata nieuchwytnymi nieraz a mocnymi więzami zasadniczych psychologicznych – społecznych przeobrażeń*.¹²

Współczesna refleksja estetyczna zdaje się coraz bardziej konsekwentnie postrzegać zagadnienie korespondencji sztuk ze stanowiska neurokognitywistycznego, rodzącej się na tym tle estetyki zorientowanej sensorycznie. Wprowadzony przez Marię Gołaszewską termin jest zwrotem ku bezpośrednim doznaniom zmysłowym człowieka, ich istotnej roli w procesie powstawania dzieła, jaki i jego recepcji. Badaczka zwraca tu szczególną uwagę na rolę aktywizacji estetycznej zmysłów w sytuacji artysta – dzieło sztuki – odbiorca, rodzącej się w efekcie wartości estetycznej. Za przedmiot zainteresowania stawia przede wszystkim wrażenia wzrokowe i słuchowe, a także dotykowe, węchowe, temperatury, położenia i ruchu, organiczne, wreszcie intermedialne, występujące we wzajemnych relacjach. W orbicie jej zainteresowań leży twórczość inspirowana naturalnym bodźcem zmysłowym, uruchamiającym pewne doznania sensualne natury estetycznej (wzniosłe, wyrafinowane), czy wreszcie dzieło innego artysty, jak np. utwór muzyczny wywołujący swym pięknem potrzebę zilustrowania osobistych odczuć. W wielu przypadkach to nie treść, struktura utworu jest przyczyną powstania dzieła inspirowanego, a to co owa praca powoduje u jego odbiorcy – interpretatora. W miejscu

¹² Juliusz Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 64 [cyt. za:] K. Szymanowski, *Z życia muzycznego w Paryżu*, Grupa Sześciu i Eric Satie [w:] „Wiadomości Literackie” 1924, nr 29, przedruk „Z pism”, s. 97

tym Gołaszewska wyróżnia trzy typy strukturalne recepcji. Pierwszy z nich to odbiór intuicyjny charakteryzujący się jednorodnością, jednostronnością, ulokowany w sferze emocjonalnej odbiorcy, jego wyobrażeniach i upodobaniach. Drugi stanowi przeżycie estetyczne rozumiejące, o złożonej budowie opierające się na odczytaniu wartości estetycznych dzieła nie tylko poprzez samo jego oddziaływanie, ale również po zapoznaniu się z okolicznościami jego powstania, przeznaczeniem i strukturą formalną. Wreszcie ostatni to odbiór analityczny – jest w pełni (...) intelektualny, poznawczy, często teoretyzujący, w przypadku założeń naukowych zaś posługujący się rozległą wiedzą i dążący do stworzenia jakiejś systemowej koncepcji dotyczącej danego dzieła.¹³ Wymienione na końcu dwa rodzaje w moim przekonaniu odnoszą się do mojego postrzegania i charakteru uprawianej twórczości.

W orbicie zainteresowań estetyki zorientowanej estetycznie sytuują się fenomeny percepcji multisensorycznej: synestezji i synergii. Pierwsze z wymienionych tu pojęć oznacza predyspozycje do odczytywania określonego bodźca zmysłowego za pomocą innych jakości sensualnych.¹⁴ To łączenie doznań wizualnych, dźwiękowych, zapachowych, smakowych czy czuciowych, w wyniku którego dochodzi do powstania subiektywnych odczuć, np. ciepła i chłodu barwy optycznej. Zdolność widzenia muzyki pojawia się często pod bardziej precyzyjnym określeniem „chromoestezji”, czyli barwnego postrzegania bodźców słuchowych. Polega ona na doświadczaniu abstrakcyjnych projekcji różnokolorowych kształtów, linii, punktów – tak zwanych fotyzmów. Synestezyjne skojarzenia są niezmiennie przez całe życie i następują mimowolnie. Ich postać zależy od indywidualnych predyspozycji człowieka. W tym względzie są niepowtarzalne.¹⁵ Jednak istnieją przypadki odczuć o charakterze powszechnym. To między innymi zdolność wiązania wysokości dźwięków ze skalą achromatyczną. Niezwykle częstym jest postrzeganie tonacji niskich (molowych) jako ciemnych, odpowiadających czerniom, z kolei dźwięków wysokich (skali durowej) jako

¹³ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa / Kraków 1997, s. 98

¹⁴ Termin "synestezja" wywodzi się z języka grackiego od *syn* – razem, *aisthesis* – czucie. Istnieją dwie definicje tego wyrażenia: pierwsza – „humanistyczna”, traktująca je jako zjawisko symultanicznej percepcji dwóch albo więcej doznań zmysłowych połączonych w jednym doświadczeniu oraz druga „neurologiczna” dotycząca konwergencji zmysłowej, mimowolnego pobudzenia sensorycznego jednocześnie dwóch lub więcej ośrodków mózgowych. Por. Crétien van Campen, *The Hidden Sense: On Becoming Aware of Synesthesia*, „Teccogs. Revista Digital de Tecnologias Cognitivas”, 2009, nr 1, s. 1

¹⁵ Aleksandra Rogowska, *Synestetycy są wśród nas?*, [w:] „Modelowe Nauczanie”, 2004, nr 7, s. 29-49

światlistych, bliskich bielom.¹⁶ Charakter pierwszych określa się jako ponury, smutny, ciężki, a drugich - lekki i radosny. W miejscu tym obserwujemy silne konotacje symboliczne i przykład wskazujący na warunkowanie pewnych procesów percepcyjnych wyobrażeniami kulturowymi. Jan Młodkowski określa je mianem synergii i wskazuje, iż tego typu umiejętność jest niezbędna na przykład w procesie czytania zapisów nutowych.¹⁷

Hugo Heyrman w eseju „Art and Synesthesia: in search of the synsthetic experience”¹⁸ stwierdza, iż synestezja jest warunkiem każdej praktyki artystycznej, w jego pojęciu unifikuje proces - doświadczenie twórcze, estetyczne w jedno. Permanentnie zachodzące w człowieku zjawiska multisensoryczne budują całościowy ogląd, obraz rzeczywistości, rozwijają wrażliwość, intuicję, poszerzają gamę środków wyrazowych. Idealnym wzorem symbiotycznej jedności w sztuce jest muzyka, którą nierozzerwalnie tworzy materia, forma, treść stając się tym samym inspiracją, niedoścignionym wzorem dla innych dziedzin artystycznych.

5.2. Zjawisko muzyki wizualnej w sztuce XX wieku

Muzyka wizualna to nurt obejmujący swym zakresem praktyki sytuujące się na pograniczu sztuk wizualnych i muzyki. Pod pojęciem tym rozumiane są doświadczenia, eksperymenty artystyczne w zakresie obrazowania muzyki i dźwięku. Realizacje te podejmowane są na gruncie klasycznych mediów artystycznych (malarstwo, rysunek, grafika) i współczesnych (film eksperymentalny, wideo, projekcje światła i dźwięku, wizualizacje multimedialne, również działania interaktywne i instalacje).¹⁹ Początki zjawiska wiążą się z postacią Wasyla Kandyńskiego. Artysta ten w roku 1910 publikuje traktat „O duchowości w sztuce”. Publikacja ta jest efektem urzeczenia malarza twórczością impresjonistów. Poczyniony przez francuskich twórców artystycznych progres, wypracowana przez nich nowatorska forma malarska, skłaniają Kandyńskiego do dalszych poszukiwań, refleksji nad istotą, funkcją tej dziedziny sztuki. W

¹⁶ Jakub Segal, *Kolorowe dźwięki*, [w:] „Przegląd Warszawski”, 1927, nr 27, s. 349-389 [cyt. za:] Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 580

¹⁷ J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998, s. 94

¹⁸ H. Heyrman, *Art and Synesthesia: in Search of the Synsthetic Experience*, <http://www.doctorhugo.org/> (dostęp dn. 12.V.2015)

¹⁹ Jeremy Strick, *Visual Music* [w:] *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, red. K. Brougher, New York 2005, s. 14-23

konsekwencji artysta obala paradygmat mimesis, skłaniając się ku sztuce zdolnej bezpośrednio poruszyć sferę zmysłową i duchową człowieka. Wzorem staje się muzyka, jej abstrakcyjna natura. Artysta dostrzega analogię między warsztatem kompozytora i malarza, pokrewieństwo środków muzycznych i czystych form plastycznych. Kandyński stwierdza, iż (...) *kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczkiem. Duch zaś wielostrunowym fortepianem.*²⁰ W roku 1911 maluje obraz zatytułowany „Impresja III (koncert)”, w którym odżegnuje się od wszelkiej przedstawialności na rzecz czysto malarskich rozstrzygnięć. Punktem wyjścia do realizacji obrazu staje się muzyka Arnolda Schoenberga, jego drogiego przyjaciela. Ten jak i kolejne obrazy artysty, wystawione wiosną 1913 roku zadziwiają publiczność sugestywnością oddziaływania. Szczególnie oczarowanym jest krytyk i eseista, Roger Fry. W swej recenzji porusza kwestię doskonałości kompozycyjnej Kandyńskiego, a jego twórczość określa mianem muzyki wizualnej.²¹ Od tego momentu pojęcie to wchodzi do oficjalnego nazewnictwa artystycznego.

W rozwoju owego nurtu zaznaczają się dwie fazy. Pierwsza wiąże się przede wszystkim z odnową malarstwa i pojawieniem się w jego obrębie abstrakcji. Artyści doszukują się muzycznych ekwiwalentów dźwięku w najbardziej elementarnych środkach wyrazowych. Kompozycje ulegają rozszerzeniu, na rzecz zaakcentowania „przebiegu, wybrzmiewania form”, poziomej osi czasu. Nierzadko zasadniczym środkiem staje się powtarzalność, rytm. Muzyczne wątki w swojej twórczości podejmują między innymi: wspomniany już Kandyński, ale i Paul Klee („Fuga w czerwieni”, 1921), František Kupka („Amorpha. Fuga w dwóch kolorach”, 1912) czy Piet Mondrian „Broadway Boogie-Woogie”, 1942-1943). Częstokroć ich wizje są swobodną interpretacją idei muzyczności, a nie bezpośrednim nawiązaniem do konkretnego utworu. Charakterystycznym dla pierwszej fazy rozwoju muzyki wizualnej jest fakt, iż artyści w swoich działaniach opierają się na metaforycznym, sugestywnym języku, który wymaga osobistego zaangażowania odbiorcy. Drugi etap przynosi rozwój kina i nowych mediów, dając pole pod opracowanie niemal gotowych przekazów synergicznych, w pełni skorelowanych z analizowaną warstwą dźwiękową. Szczególnie ważnymi praktykami na tym polu są

²⁰ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 62

²¹ Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Londyn / Nowy Jork 2010, s. 178

realizacje awangardowych artystów, związanych z niemieckimi wytwórniami filmowymi, jak Oskar Fischinger, Walter Ruttmann czy Hans Richter. Istotny wkład wnoszą tu również Stefan i Franciszka Themersonowie, polscy artyści, których praca zatytułowana „Oko i ucho” (1944) staje się niemal programowa dla zjawiska „muzyki koloru”.

Wśród najnowszych praktyk na polu muzyki wizualnej za szczególne uważam prace między innymi Roberta Strübina. Artysta ten realizuje założenia „Malarstwa muzycznego”, oparte na języku form geometrycznych. Interesująca jest tu konstrukcja owych kompozycji, oparta na strukturze partytury muzycznej, poziomym podziale eksponującym przebieg kolejnych części analizowanego utworu. Malarz odwołuje się w swoich pracach do konkretnych dzieł muzyki klasycznej i ich twórców, jak np. „Choral Cantata” Jana Sebastiana Bacha (1957), „Sonate Clair de Lune” Beethovena (1958), „Requiem” Giuseppe Verdiego (1958). W każdym przypadku zasadniczym ekwiwalentem pojedynczych brzmień staje się prostokątny moduł, którego skala i kolor zdają się odnosić do parametru wysokości, natężenia i barwy dźwięku. Podobnie u Jakoba Wedera, którego system transpozycji dźwięku na obraz opiera się na ścisłych matematycznych wyliczeniach, proporcjonalności wartości dźwiękowych do ich chromatycznych odpowiedników. Malarz ten wierzy w możliwość opracowania symfonii barw na wzór muzycznej formy i na przełomie lat 70.-80. tworzy cykl 51 prac pod tytułem „Farbsymphonien”, do utworów Bacha, Brahmsa, Glucka, Schuberta, Schumanna, Haendela. W tym przypadku powierzchnię tworzy siatka, wyznaczająca podział na jednakowej wielkości kwadraty. Każdy z osobna wypełniany jest płasko i jednolicie konkretnym odcieniem. Tak powstałe prace cechuje optyczna potencjalność, iluzja drgań i falowania przywodząc na myśl skojarzenia z wykresami widma dźwięku.

Do kolejnych interesujących realizacji na polu muzyki wizualnej należą prace amerykańskiej artystki intermedialnej, Jack Ox. Jako wykształcony artysta plastyk, również muzyk dysponuje pełną wiedzą, umiejętnościami pozwalającymi na odczytanie i wizualną interpretację partytury. System jej pracy opiera się na dwóch poziomach interpretacyjnych danego utworu muzycznego. Pierwszy stanowi odwołanie do struktury, budowy formalnej kompozycji ujętej tu za pomocą geometrycznych, abstrakcyjnych form. Zasadniczo tworzą je prostokątne, barwne płaszczyzny. Drugi

podejmuje kwestię treści wiążących się z dziełem, tj. tytułem i jego znaczeniem, okolicznościami, miejscem powstania. Objawia się on pod postacią naturalistycznych pejzaży, plastycznych rekonstrukcji przestrzeni do których nawiązuje dany utwór. Wzajemnie zestawione w końcowej fazie tworzenia wizualizacji, składają się na kolaż, którego struktura determinowana jest przez wartości nutowe zapisane w partyturze. Jedną z największych realizacji artystki stanowi cykl obrazów do „Ursonate” Kurta Schwittersa. Premiera tych prac miała miejsce w łódzkim Muzeum Sztuki w roku 2003, w trakcie moich studiów artystycznych. Wydarzenie to w znaczący sposób wywarło na mnie wrażenie i ukierunkowało na przyszłość.

Wreszcie ostatnim ważnym dla mnie artystą, którego twórczość krąży wokół tematyki muzycznej, jest Wojciech Krzywobłocki. Ten współczesny grafik realizuje szereg prac, których struktura i forma prezentacji w znaczący sposób odnosi się do muzyki i idei muzyczności. Podstawowym budulcem poszczególnych obrazów są fotografie. W efekcie ich zwielokrotnienia i nałożenia zatracają czytelność. W połączeniu z geometryczną dyscypliną wytwarzają wrażenie ruchu, przemieszczania się. Ich znamioną cechą jest rytmiczność, optyczna potencjalność przywodząca na myśl skojarzenia z realizacjami artystów kręgu op-art’u. Całości dopełnia sposób zamknięcia poszczególnych kompozycji. Autor odchodzi tu od klasycznych formatów prostokątnych na rzecz figur romboidalnych. Przełamuje tym statyczność i otwiera poszczególne realizacje na otoczenie (np. „Diagramy dźwięku Xian 1-2, 2012 czy „Dźwięk X”, 2006). Nierzadko wykorzystuje do ekspozycji elementy wprost zapożyczone z rzeczywistości muzycznej, jak np. pulpity dyrygenckie, które uściślają związek jego prac z muzyką (np. „Instalacja dźwięku”, Galeria Arkady, 1995).

5.3 Współczesne praktyki artystyczne na pograniczu sztuk wizualnych i muzyki

11 marca 1913 roku włoski malarz futurysta, Luigi Russolo publikuje traktat zatytułowany „Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny”. Postuluje w nim o wnikliwe przyjrzenie się zmianom jakie zaszły w otoczeniu człowieka, zwłaszcza w obrębie audiosfery. Pochyla się tu nad bezpretensjonalnością brzmień znamionnych dla postępu cywilizacyjnego, przestrzeni miejskiej dostrzegając w nich interesującą materię dla

współczesnej twórczości artystycznej.²²

Artysta wzywa tu do odrzucenia wszelkich klasycznych zasad konstruujących dzieło muzyczne, opierając nową twórczość na prawach dostrzeżonych w dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości. Równolegle konstruuje grupę instrumentów nazwanych „intonarumori” (1910-1930), tj. urządzeń emitujących i modulujących różnego rodzaju hałasy. Staną się one bazą jego przyszłych realizacji akustycznych.

Dzieło Russolo przechodzi do historii sztuki jako zapowiedź przyszłych eksperymentalnych praktyk na polu muzyki, wpływa na wykształcenie nowego gatunku, artystycznej hybrydy gatunkowej określanej mianem sztuki dźwięku (sound art'u). Pojęcie to odnosi się do tych działań, w przypadku których zasadniczym medium staje się dźwięk. Sposoby przekształceń brzmień w znacznym stopniu odbiegają od klasycznych kanonów muzycznych. Metody te nasuwają skojarzenia z pewnymi czynnościami właściwymi warsztatowi plastycznemu, zachodzą w obrębie modulacji podstawowych parametrów dźwiękowych. Istota tego zjawiska ma charakter interdyscyplinarny, wynikający z zapożyczenia pewnych form właściwych sztukom wizualnym czy poezji, jak np. instalacja, pokaz multimedialny, film, rzeźba, grafika, wiersz, poemat.²³ Sztuka ta w wyrażanych przez siebie treściach odnosi się do współczesnych zmian w obrębie audiosfery, kondycji fizycznej i psychicznej człowieka, krąży wokół konfliktu pojęć, opozycji między tym co naturalne i sztuczne, analogowe i cyfrowe. Za przykład mogą posłużyć tu interaktywne realizacje duetu artystycznego Stuard Bowditch i Stanza („Soundrecording”, 2011), odwołujące się do miejskiego pejzażu akustycznego. Artyści rejestrują pewne typy, fragmenty audiosfer, dokumentują ich położenie geograficzne. Następnie tworzą zarys mapy dźwiękowej, dokonując jej rekonstrukcji przy użyciu infrastruktury, okablowania akustycznego. Tym samym to, co stanowi morfologię realizacji i mogłoby być ukryte przed widzem, tworzy iluzję

²² *Przespacerujemy się po wielkiej nowoczesnej metropolii, bardziej słuchając niż patrząc. Rozkoszujemy się, odróżniając wirowanie wody, powietrza lub gazu w metalowych rurach, burczenie silników, które oddychają i pulsują z niezaprzeczalną zwierzęcością, dudnienie zaworów, ruch tłoków, jęki pił mechanicznych, wagony toczące się po szynach, trzask biczków, trzepotanie markiz i flag. Będziemy się bawić, orkiestrując w naszej wyobraźni stukot zamykanych okiennic sklepowych, zróżnicowany zgiełk stacji kolejowych, konstrukcji żelaznych, tkalni, pras drukarskich, elektrowni i metra (...)* L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, red. Christoph Cox / Daniel Warner, Gdańsk 2010, s. 34-35

²³ Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities* [w:] „Organised Sound” 2009, nr 1 (14), s. 3-10

konkretnej przestrzeni. Wyeksponowanie technicznego zaplecza staje się metaforą obecnego życia, środowiska. Całości dopełniają dźwięki miasta emitowane przez rozmieszczone w instalacji głośniki.

Z omawianym tu nurtem wiążą się kolejne zjawiska artystyczne, sytuujące się również w orbicie moich zainteresowań, praktyce. Pierwsze z nich nosi miano muzyki konkretnej i odnosi się ono do twórczości artystów, w której kluczową rolę pełnią nagrania dźwiękowe pochodzące z rzeczywistości. Brzmienia początkowo zapisane na taśmie szpulowej, później w pliku cyfrowym stają się tworzywem realizacji. Sztuka ta w pewnym sensie oddala się od muzyki. Dzieje się tak z uwagi na wykorzystanie w swoim obrębie sygnałów akustycznych, noszących za sobą pewne znaczenia, sugerujące ich kontekst. Tym samym dokonuje się tu negacja abstrakcyjnej natury muzyki. Gatunek ten w dużej mierze bazuje na brzmieniach sztucznych, właściwych współczesnej cywilizacji, realizując tym samym hasła „Sztuki hałasów” Russolo. W ramy owego zjawiska wpisuje się między innymi działalność artystów skupionych wokół Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (zał. w 1957 r.), tj. Włodzimierza Kotońskiego, Andrzeja Dobrowolskiego, Krzysztofa Pendereckiego czy Eugeniusza Rudnika.

Odejście od klasycznych zasad muzycznych, a przede wszystkim standardowego instrumentarium powoduje konieczność opracowania nowych form zapisu koncepcji kompozytora. Artyści zwracają się ku grafice muzycznej. To nowe medium cechuje język oparty na wykorzystaniu sugestywnych znaków, symboli. Pojawiają się tu przede wszystkim linie, struktury, płaszczyzny o różnorodnych kształtach, nierzadko uzupełnione komentarzem słownym bądź określone parametrem liczbowym. Prace te w założeniu mają odwoływać się do wyobraźni i wrażliwości odbiorcy. To zasadnicza różnica pomiędzy standardowym a nowym zapisem. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze ścisłym odczytaniem wskazówek zawartych w partyturze, a w drugim z ich interpretacją. Tym samym grafika muzyczna daje szansę na indywidualne wykonawstwo danego utworu, kreatywną rolę przypadku. Naturalnie funkcja grafiki muzycznej spełnia się w momencie tworzenia koncepcji, jak i jej odtworzenia. Jednakże w tym przypadku zauważa się również drzemiący w niej potencjał wizualny, jest często traktowana w kategoriach dzieła plastycznego. Za przykład mogą tu służyć prace Bogusława

Schaeffera czy Krzysztofa Pendereckiego często wystawiane w galeriach, biorące udział w różnego rodzaju przeglądach artystycznych.

5.4 Dyskursywność geometrii, geometria w relacji

Istotnym punktem odniesienia dla mojej praktyki jest abstrakcja geometryczna. Obszar ten jest niezwykle złożony, a w jego obrębie sytuuje się szereg zjawisk, manifestujących często skrajne przekonania na temat pojęcia formy plastycznej, jej znaczenia dla całości dzieła, wreszcie wyrażających odmienne opinie co do roli i miejsca artysty w społeczeństwie. Jego zasadniczymi własnościami są: operowanie szeroko pojętymi kształtami, strukturami geometrycznymi, logika kompozycyjna, nierzadko rezygnacja z warsztatu noszącego znamiona indywidualności autora.

Niezwykle interesująca na tle tego nurtu jest twórczość Wacława Szpakowskiego i jego dzieło „Linii rytmicznych” (1923-1931). Na realizację tę składają się rysunki, które charakteryzuje skrajny minimalizm. Artysta za pomocą jednej linii i jej matematycznych przekształceń uzyskuje sugestywną rytmiczność. Znamienne jest tu wrażenie ciągłości, swoisty pracom wymiar czasowy. Poszczególne sekwencje ruchu (pojedynczo traktowane rysunki) rozpoczynają swój bieg z prawej strony kompozycji, a kończą z prawej. Tym samym zakończenie w jednym obrazie staje się zarazem początkiem kolejnego. Klarowna struktura poszczególnych obrazów, ich czytelny kontekst muzyczny przyczynił się do rozpatrzenia „Linii rytmicznych” w kategoriach partytury, dokonania przez artystę szeregu prób skrzypcowych improwizacji. Ponownego odczytania brzmienia owego dzieła podjął się w roku 1993 kompozytor Zbigniew Bargielski.

W ciągu XX wieku obszar abstrakcji geometrycznej został uznany przez wielu krytyków i artystów za obszar wyeksploatowany. Naprzeciw temu twierdzeniu wyłonił się nowy nurt, określany mianem geometrii dyskursywnej. Artyści wchodzący w skład swego rodzaju społeczności zrywają z absolutystycznym pojęciem sztuki, formalnym i symbolicznym rozumieniem języka konkretności. Za swój cel stawiają poszukiwanie bieżących związków z rzeczywistością, jej dynamicznymi przemianami. W ramach podejmowanej tematyki pojawiają się wątki penetrujące zagadnienia obszaru zjawisk społecznych, kulturowych, estetyki codzienności. Wśród najbardziej interesujących

postaw wyróżniających się na tym polu należy wskazać Josefa Lischingera, którego prace (np. „Sudoku 24-1-2 06 12 11”, 2013) są przykładem wizualizacji alfabetu, przekładu liter na strukturę geometryczną i kolor. Szwajcarska artystka Rita Ernst w swych obrazach stosuje logikę konstrukcyjną obserwowaną w geometrii architektury. Z kolei Jean – François Dubreuil odnosi się do treści przekazów, komunikatów prasowych i ukazuje je za pomocą języka konkretnego.

6. ZAKOŃCZENIE

Właściwością omawianych tu prac jest ich digitalność, wyrażająca się zarówno w technice wykonania, materiale, z którego powstały (cyfrowa dokumentacja dźwiękowa i fotograficzna), wreszcie w strukturze geometrycznej przywodzącej na myśl architekturę obrazu cyfrowego. Wrażenie rozbicia, następnie defragmentacji wynikające z multiplikacji, nałożenia i przesunięcia poszczególnych kadrów tworzy swego rodzaju iluzję „glitchu”, tj. defektu, zaburzenia wywołanego przeciążeniem systemu komputerowego. W moim rozumieniu to metafora postrzegania, wyraz dezorientacji, schizofonii, zagubienia człowieka XXI w., zawieszony w skomplikowanej, immersyjnej rzeczywistości. Zastosowanie druku cyfrowego stanowi wyraz niematerialnej natury dźwięku, jego efemeryczności, eliminuje również ślad indywidualności wykonania i doświadczenia dając pole odczuciom wspólnym, szansę zaistnienia odwołań do przeżyć większej grupy odbiorców.

Niniejsza praca jest konsekwencją ostatnich kilku lat mojej działalności twórczej. Wybór tematu podyktowany jest swoiście pojętym przeze mnie ikonoklazmem. W dobie dominacji, nadprodukcji wszelkiego rodzaju komunikatów obrazkowych, przemysłowo pojętej wytwórczości artystycznej neguję i odchodzę od rzeczywistości widzialnej jako źródła inspiracji. Poprzez sięgnięcie po metody i motywacje przyświecające innym dziedzinom nauki, staram się zmienić wydźwięk i znaczenie twórczości. Istotny aspekt realizacji stanowi tu nie tylko wartość artystyczna ale i dokumentalna, wiążąca się ze zgromadzonym archiwum dźwiękowym, stanowiąca źródło wiedzy na temat współczesnego pejzażu dźwiękowego. Świadomie wkraczam tu w obszar interdyscyplinarnych studiów nad dźwiękiem, właściwych antropologii kulturowej, kulturoznawstwa, muzykologii, socjologii. Oparcie na obiektywnych, sprawdzalnych danych ma czynić pracę zrozumiałą, zdolną do podjęcia dyskursu z innymi zainteresowanymi, badaczami reprezentującymi odmienne dziedziny wiedzy.²⁴

²⁴ Na potrzebę włączenia twórców w przestrzeń dyskusji nad zagadnieniem soundscape zwraca uwagę Sebastian Biernat: *Odkrywanie krajobrazów dźwiękowych, rozwijanie kultury słuchania staje się nowym wyzwaniem dla kultury współczesnej, Droga ku kulturze słuchania wiedzie przez kształcenie. Słuchanie wymaga zatrzymania, by odkrywać niezwykłość w tym, co zwyczajne*. S. Biernat, *Odkrywanie pejzaży dźwiękowych wyzwaniem dla kultury współczesnej* [w:] „Kultura Współczesna” 2012, nr 1 (72), s. 112

7. BIBLIOGRAFIA

Sebastian Biernat, *Odkrywanie pejzaży dźwiękowych wyzwaniem dla kultury współczesnej* [w:] „Kultura Współczesna” 2012, nr 1 (72), s. 102-112

Crétien van Campen, *The Hidden Sense: On Becoming Aware of Synesthesia*, „Teccogs. Revista Digital de Tecnologias Cognitivas”, 2009, nr 1, s. 1-13

Maria Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa / Kraków 1997

Hugo Heyrman, *Art and Synesthesia: in Search of the Synsthetic Experience*, <http://www.doctorhugo.org/> (dostęp dn. 12.05.2015)

Marek Jamróz, *Starożytne teorie muzyczne w dziele Boecjusza* [w:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej*, red. Beata Purc-Stępnia, Gdańsk 2007, s. 45-48

Wasył Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996

Ewelina Kurkowska / M. Zdanowicz, *Museum of Open Space in Veliko Tarnovo (BG). Presentation of the Idea and Project Review* [w:] *Happy Nes[t]s. Incubating and Connecting Creative Communities for Social Innovation as a Means to Improve Local Wealth in Pheripheral Regions. Case Studies in Bulgaria, Canary Islands and Poland*, red. Mariana Prodanova, Gabrovo 2014, s. 23-27

Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities* [w:] „Organised Sound” 2009, nr 1 (14), s. 3-10

Robert Losiak / Renata Tańczuk, *Wprowadzenie* [w:] *Audiosfera Wrocławia*, „Prace Kulturoznawcze. Monografie 6”, Wrocław 2014, s. 11-19

Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998

Anna Hilde Nettet / Barbara London, *Soundings: A Contemporary Score*, New York 2013

Władysław Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 2012

Aleksandra Rogowska, *Synestetycy są wśród nas?*, [w:] „Modelowe Nauczanie”, 2004, nr 7, s. 29-49

Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, red. Christoph Cox / Daniel Warner, Gdańsk 2010, s. 32-37

Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983

R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1977

Jacek Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008

Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Londyn / Nowy Jork 2010

Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900, red. K. Brougher, New York 2005

Tomasz Załuski, *Transnowoczesność?* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. tenże, Łódź 2010

M. Zdanowicz, *Widzenie dźwięków, słyszenie obrazów – transmedialne aspekty twórczości* [w:] *Malarstwo jako forma obrazowania strumienia danych*, red. Joanna Łuczaj, Kielce 2014

III. TŁUMACZENIE OPISU PRACY W JĘZYKU ANGIELSKIM

Disertation entitled:

„Geometry of Sound – Imaging of Soundscape”

Doctoral dissertation

completed under the supervision of

prof. zw. dr hab. Wiesław Łuczaj

1. SUBJECT MATTER

The subject matter of the dissertation is the visualization of sounds of the surrounding reality. In this place I refer to the notion of visual music, sound art, and finally, soundscape. The last term originates from the English word "soundscape." It is strictly related to the word "landscape". Soundscape is defined as a single sound or a set of sounds in a given place and at a given time. The subject matter of this notion is smooth-flowing and immensely delicate. It is because the subject matter depends on a wide scope of features, of natural, historical, social, political, economic and cultural character. The close counterparts of this word include: "audiosphere", "phonosphere", "melosphere", "soundscape", "sound space", "acoustic space." However, these terms cannot be used interchangeably. The soundscape refers to the personal experience of the recipient, it is a construct stemming from individual reception of sound signals reaching an individual. The remaining expressions are used to define the acoustic environment, objectively given.¹

The form of particular works composing the whole dissertation, is dependent on the language of geometry. In this place I understand geometry as Bożena Kowalska does; as a medium, means of expression², but also as the equivalent of sound. The sound is the impression caused by acoustic waves, determined by specific numeric parametres (intensity, frequency, tone colour, duration). As far as the sound is mathematical in its essence, the sets of sounds take geometrical forms. It were Ancient Pythagoreans who proved the mathematical nature of music, its measurability, proportional character in distribution of sequential tones. The experiments with the single-chord pre-instrument "monochord" were used by them to create the universal concept of the universe, defined as the "music of spheres." This concept claims every being created its own sound. The Medieval translator of this theory, Boethius,

differentiated the following layers: „musica mundana” which means the music of the universe, „musica humana” referring to a human being (composed of the tones of spirit and body), and „musica instrumentalis” resulting from playing the instruments³ Understood this way, music was taken for mathematical model rather than a discipline of creative art. Today we know this idea was not entirely abstract. Contemporary Physics notices the relation of sound with the object in movement. Also, the discoveries of American scientists working for NASA proved the existence of electromagnetic waves produced by celestial bodies, resulting in intriguing series of sounds.

The mentioned realization includes the series of seven works referring to specific soundscapes, my experiences connected with them. The vast majority is the result of my frequent visits to Bulgaria and Turkey, where I can find the extraordinary diversity of sounds. The last images refer to Łódź, the sound space of which is the background for my everyday functioning. This is a series of paintings - visualizations performed in digital technique and soundtracks constituting the authentic material recorded during my trips. Altogether they form the inseparable whole, being the type of personal document, archives of often unique sounds, recording of specific acoustic atmospheres.

2. MOTIVATIONS STEMMING FROM REALIZATION

The concept of my dissertation stems from the consideration of audiovisual culture, the chaos characteristic for it, originating from the multitude and accumulation of the surrounding stimuli. I perceive the contemporary reality as immersive, that is smooth-flowing, absorbing, multi-sensory, presenting as a multimedial performance. According to Lev Manovich, the presence is the time of „trans-modernity”⁴, for which it is characteristic to create complex relations between media, their joint participation. Availability and access to contemporary media results in the multitude of functioning forms, created by everybody and everywhere. That, in turn, brings chaos, medial noise, and the human perceptive apparatus cannot cope with it. This status substantially influences a human being, psycho-physical condition, mentality, causes that the image of the reality is impartial in its form, is inconsistent.

The essential factor motivating me is the "contamination" of the acoustic environment with noise. This phenomenon visibly forces out the other spaces perceived, till now, as the zones of silence, making the environment unnatural, hostile. In this place I refer to the activity of Raymond Murray Schafer, the author of the notion of "acoustic ecology." This Canadian composer, the researcher of soundscape, published in 1977 his fundamental work entitled "The Tuning of the World". He contained here the preservative postulate of the natural soundscape, sounds constituting non-material cultural heritage. ⁵He drew attention to aesthetic meaning of the acoustic environment, understood in the categories of musical composition, material being the source of inspiration, field of artistic creation. The stresses the need for action in the field of sound design, based on the deliberate creation of a friendly, harmonious audiosphere.

Since the time of art studies, I devote my time to the research in the field of presentation of music and sound, research of the mutual relations between fine arts and music.⁶ To be more precise, I am focussed on creating images in the form of auditory sensations. As far as my first attempts were clearly intuitive, sensory, since certain moment I am focussed on the experience of exact analogies between sound and image. The layer for my consideration is my personal experience as well as the outcomes of contemporary research, mainly in the discipline of neuro-cognitivism, theory of fine arts and music. The works devoted to music were contained in two series. The first one entitled "Monophonic images" refers to works based on the sound of a single instrument. It is narrow in the means of expression and the colours are reduced to the shades of grey. The second series entitled "Polyphonic images", is composed of multi-colour structures created to the music for a wide set of instruments. In the scope of my musical inspirations you can find the contemporary music phenomena such as minimalism, serialism, aleatoric music, electroacoustic music and concrete music. Since 2013 I have shifted my interests into the area of soundscape.

3. APPLICATION OF WORKING METHOD AND ARTISTIC STRATEGIES⁷

My artistic practise is based on interdisciplinary idea, combining various disciplines and artistic methodology, also on the balance between the creation and scientific exploration. The methodology of my dissertation is defined with trans-medialisation, that is the strive resulting from the need to exceed the borders of totally different artistic media. This is the process connected with the transfer of one medium into another, shifting certain formal properties or contents from one artistic discipline to another. Marshall McLuhan defines this process as „trans-medialization“, whereas Jay David Bolter and Richard Grusin - „re-mediation“. ⁸ Jacek Szerszenowicz, after Syglind Bruhn, explains its notion as (...) *modelling features and structures of one medium in a new one* (...).⁹ Also, he stresses that the phenomenon concerns - to a large degree- the structural interdependency rather than the contents of a given piece.

The starting point for my artistic activity is my own sound archive, continuously updated data base. The recording are collected during my travels, everyday walks to places I experience every day.¹⁰ The recordings emerge using digital methods of recording, professional sets of instruments, that is sound recorder and set of microphones. In the first stage of my work I focus mainly on the sound of essential aesthetic value and meaningfulness, that is unique sounds of the world of nature or culture, finally I search for the specific acoustic atmospheres. The recording is accompanied with the whole procedure of documentation, proper for the workshop of the ethnographer, cultural anthropologist, based on the description of the conditions, present sound qualities, accompanying sensations.

The system of translation elaborated by me is based on the perception of the analogy between fundamental sound and colour parametres. On the basis of the existing premises of theoretical nature (Psychology of perception, History of Art) and artistic ones (structure of the work of art, concept of form, artistic workshop), I perform the juxtaposition of basic sound parametres with the properties of colour. As a result, I juxtapose the intensity (volume) with size, scale modulation of particular shapes; frequency (tone pitch) with valour, degree of darkening, timbre (colour of sound) with

specific colours. The length of sound finds its counterpart in horizontal extension of the compositions created by me. The input for this process of translation is the computer-generated figure of noise spectrum. Its geometry is simultaneously the agent ordering particular visions. The essential material is composed of various photos, both these created simultaneously with recordings, as well as the ones found in the net, having direct connection with the researched spaces. When connected, multiplied, they become the material, the mass blurring its clarity for the benefit of reinforcing the illusion of dynamics, stressing the flow, length of sounds. The obtained effect results in differentiation, reflecting the richness and structure present in soundscape. The formats of particular realizations become extended in order to stress their time dimension. The application of module structure of each of paintings allows for making sequential alterations resulting from the architecture of exhibition, or the intention to underline the nature of the soundscape changeability.

4. IMAGES OF SOUNDSCAPES- CASE STUDY

4.1. Istanbul- listening to the city (soundwalk)

The composition of my work (illustration 1) was influenced by my stay in Istanbul, and sounds registration made there. The visit took place in the days 14-17 August 2014. The unique character of this city, its history, cultural diversity, meeting with the oriental world caused the intensification of the sensory impressions. The soundscape became essential in this place, its specific features, so much different from the environment surrounding on everyday basis. The expansionary character of certain signals connected, first of all, with interpersonal communication, functioning of the uniquely nationally and culturally rich conglomeration, behaviours of people, central place of the religion in the life of this metropolis and its characteristic rites, composed the concrete features of sounds, acoustic atmospheres. I gathered the recorded material during the soundwalks I took in the period of three days between the Yeni Cami mosque, situated close to the Galata Bridge and Aksaray Underground Station, travel by municipal railway from the mentioned station to the Otogar bus station. Walking in the streets of Istanbul with recorded in my hand required a lot of focus on my part, internal peacefulness,

being open for signals reaching me from all directions. Moreover, this situation forced me to control my own reactions, reflexes, steps in such a way so as to be the least audible as possible in the recording. Among the sounds recorded by me, there are: cacophony of beeping of ticketing machines and entrance gates to the underground railway, clanking of coins, human rumble, train noise, trams passing by, automated messages, announcements from the interior or train carriage, vehicle horns, noise of cars passing or standing at the junction, and finally the calls of mineral water salesmen, gentle tone of flute of a street performer.

Specific soundtracks were thoroughly prepared by my, cleared, in order to compile them further into one inseparable whole. As a result, I obtained the piece of almost 20-minute duration. The self-developing complexity of sounds, stream of subsequent sounds, was supposed to create the illusion of travel, journey, permeation of sounds, immersing in the essence of the local soundscape. The order of this piece is reversed to the recording itself, the sequence of sounds was determined by me. Acoustic expressions occurring in the recording, the repetitions, subtle transformation refer to my personal experiences, impressions caused by the intense soundscape. However, these interventions are not perceptible, they do not distort the researched space, but merely underline its specific character, impact.

The visualization of the soundtrack has an extremely extended picture, developed horizontally, is a series of images, time reconstruction, the recording of metamorphose, development and disappearance. The shape of the recording obtained its final form was influenced by the acoustic spectrum and multiplied, overlapping photographs of particular places. Multi-level feature, permeation and shifting of particular scenes aim at stressing the suggestion of time and space, kinaesthetic potential of presentation, quasi-musical character of a situation. The resultant, in the form of geometrical ordering structure, specific abstract shapes, refers to the character of the mentioned sounds. The applied valour gradation, based on shading and lightening of sections, depending on the pitch of the presented tones, aims at extracting the deeper analogies with the recording. The perceived division into the vertical rhythm of rectangles, ordering the surface of the composition, is the

counterpart of one moment, "time unit" and the equivalent of sound parameters. Its pitch results from the intensity of particular sounds. This simplification replaced the referral, applied by me, to the envelope of the sound, is its extreme extension. Flat static background is supposed to be the juxtaposition of the vibrating sound matter, simultaneously determining its shape. The appearing shade of green, going into the shades of aquamarine, is connected with my personal reception of the place. The features of the dissertation, discussed in this place, shall be the guidelines for further realizations, typical features of the whole series.

4.2. Istanbul- Great Baraar and Egyptian Bazaar

The stroll on the two biggest and oldest markets of Istanbul became one of the most colourful, sensually vivid experience in my life. The stroll took place on the first day of my stay in Istanbul, that is on the 14th August 2014. The accumulation of visual stimuli, variety of colours, shapes and finally ornaments, odours lingering over the stalls with spices, dried fruit, natural soap, aroma of roasted coffee, caramelized sugar, and finally the sounds formed one particular type of synesthetic performance. The two mentioned, closely-located places, were characteristic with their structures of paths, alleys. Particular stalls, stands expanding from the bazaar halls to the adjacent area, forming the coherent, living body. The walk turned to be the opportunity to observe certain behaviours, conduct typical for Turkish culture, dynamic interpersonal relations. Acoustic layer was composed of the exotic murmur of conversations, calls, salesmen invitations, words expressed in various languages, clanking coins, silent murmur of water going out of the well, finally the singing of muezzine, streaming from the loudspeakers, calling for the afternoon Duhn prayer.

To my mind, the particular sounds formed a type of the intricate lace. The characteristic features of this language, the melodic timbre of Turks' voices, intonation, articulation of particular messages, transformed into the shape of ornaments, convergent with the patterns present around, of manually woven carpets, lamps, encrusted lamps with multi-colour glass, architectural details, historical frescos of the facilities. This impression found its reflection in the prepared visualization (illustration 2.) The photos used in this realization have blended into one mass with dynamic

potential, perceptible linear structure, vertical rhythm of twinkling arabesques. As a result of mixing, overlapping of patterns, I came up with the pure artistic material, without any distinctive elements of reality. The colours of the sound material oscillates between cold Prussian blues, penetrating shades of green and oranges, tones of dark sienna, locally with reds and pinks. The gradation of colours is subject to the variation of frequency and intensity of sounds. The entirety is completed with the geometric shape referring to the wide range of acoustic spectrum, included in the brackets of the magenta, geometrical and flat spot. All the variations of valour existing within it, additionally signalling the alteration of the pitch of the subsequent sounds, stressing the time sequence of the situation. I reinforced additionally the singing of the muezzine, composing such a different element in the analysed acoustic environment. It is reinforced by the contour of its envelope, fluctuations of sound parameters.

4.3. Istanbul- Asr (afternoon prayer)

This realization (illustration 3) was created on the basis of one, continual recording made on the last day of my visit in Istanbul, that is 17th August, at around 5 p.m., in the period of afternoon Asr prayer. The recording was made in the aforementioned Yeni Cami mosque, situated just over the bank of the Bosphorus Strait, at the busy junction, water tram station, at the course leading to the Asian coast of the city. The recording was carried out in the state of anxiety and insecurity caused by the fear of violating the prohibition to record. The acoustic realization contains also the sounds coming via the open windows of the mosque, from the busy street, horns of cars, ferries, sounds of gulls, muezzine's calls (the so-called Adhan), coming from the loudspeakers located in the minarets of the mosque. The development of the technology and desires for convenience lead to the disappearance of the ritual of the clergy to climb the tower tops and perform the authentic song. The tradition was replaced with a tape with recording, automatically player in the specific parts of a day. At beginning, inside the mosque, the faithful conversed and waited for the prayers, the joy of their children playing on the spread carpets filled the interior. The culmination point was the worship itself. Penetrating, extremely resonant voice of a hoca, reinforced the acoustic conditions. The walls of the monumental hall, panelled with Maiolica, interruptions and openness of the architecture caused the impression of vibrations,

circulation of the vibrating item, the nasal tone of the clergyman's voice. For me the most amazing was the extension of the achieved scales, balance of the frequencies and intensity of voice, from the lowest to very high, interrupted with the moments of silence. It found its reflection in the visualization, based on the modulation of the rhythm of flat rectangles. This work essentially differs from the rest of works in the discussed series. In this analysed situation the reversal of the relations between the acoustic material, that is the visual equivalent of sound, and the background. In this case, the background was the developed structure, resulting from overlapping photographic shots and the sparing form revealed in the visualization of the hoca's singing. This solution was adopted on the basis of my previous experiences in the scope of music presentation, in which I adopted the principle of imaging the monophonic structures without the application of complicated visual effects. This limitation is supposed to draw the attention to the basis sound parameters, objective focus on fluctuations, occurring within the dependencies. This way the discussed vocal piece takes the form of a figure determined by the sound spectrum, that is the relation of intensity, frequency to the time of its duration. The characteristic feature is the colour oscillating between the violet, brown in the lower tone sections and the shades of pink for the higher pitch. The aforementioned background takes the monochromatic form, stressing the permeation of shapes, lines resulting from the simultaneous sightseeing of the mosque's interior.

4.4. Koprivshtitsa – listening to silence (soundwalk)

Koprivshtitsa is a small Bulgarian town, with its character and size- resembling a village. It is located in the mountainous area, at the bottom of Stara Planina, in the surrounding of extensive forests. The location of this place causes its isolation. It is specific for its authentic, almost originally preserved architecture dating back to the 19th century and narrow, steep streets between the buildings. All these things make the place a live open-air museum. This atmosphere is reinforced by the silence, co-established by the subtle natural and non-natural sound from the environment. First of all the murmur of a multitude of mountain streams, flowing springs, water splash from the wells (called "czesma" locally), sounds of insects, birds, household animals such as goats, hens, turkeys, horses also cats and dogs. This local soundscape is also influenced

by human activity connected, first and foremost, with agriculture and animal breeding, and also- unfortunately- cutting off trees. The residents declare their attachment to the tradition. It is evident in their folk music, heard from their households, nearby inns, restaurants, also during the organized folk festivals. All these sounds are included in my recordings taken between 21 and 23 July 2015. Their vital feature is ethereality, subtleness in relation to the remaining recording in this series. Together they form the entire composition, which refers to the idea of the sound walk.

The essential features determining the emerging visualization (illustration 4) is a subtle and elaborate character of the presented sounds. These qualities occur in the obtained visual material being the elaboration of artistic visualization of the acoustic atmosphere of this place. All the collected images were characteristic with their excess of organic structures. Overlapping shots reinforced the activity of biological shapes, structures. In this work I tried to stress the value merger, to consolidate the surface of the entire composition to achieve the visual metaphor of silence. The subtle modelling is revealed in the varying temperature of particular colour section, also of the drawing. The emerging linear layer, in its intention, referred to the wave-like essence of the sound. The articulation of particular outlines, forms, be aimed at the representation of richness, complexity of natural sounds.

4.5. Black Sea (Kranevo)

The holiday journey became the pretext to record marine sounds. It took place between 10 and 13 August 2014. The holiday destination was Kranevo, a Bulgarian holiday resort, located at the Black Sea in the vicinity of Varna. The recording of sea waves, ebbs and tides, took place in the early morning hours and late evening hours. The reason for this decision was the impossibility to make audio-recording during the day as at that time Bulgarian beaches turn into entertainment centres, emanating with aggressive music beats and noises of the crowd.

The realization (illustration 5) reflect different approach and working methodology, due to the contemplative character of the phenomenon. Particular

sections of sounds were recorded in a static manner, without leaving one selected place. What is essential here is the observation, noting subtle changes in sounds, sea dynamics, feeling its particular "breath", pulse. The similar principle was applied at the moment of taking photos for the documentation. The camera was immobilized in one place on the tripod, and single images were taken automatically. Overlapping of the sequential images of the same shot created the kinaesthetic potential. The obtained material became the basis for the translation, equivalent of sea waves. The limitation of the range of colours to the shades of grey, using the modelling of chiaroscuro and valours, became the pretext to permeate in the monophonic "tissue" of the recorded sounds, to create the visualization being the study of parametres, sound relations.

4.6. Events from the city of Łódź

This realization refers to the place I am connected with for over 14 years. Here, I refer to both the sounds of the present and the past. The soundscape of the industrial city of Łódź is to be found in a multitude of documentaries, evidences of historical witnesses, photographies, and finally in the novel „Ziema obiecana” by Władysław Reymont.¹¹ While functioning in this space I had opportunity to observe the changes taking place in here. The centre established on industrial mono-culture, became the victim of political, economic and business changes. Unable to face new challenges, the centre was forced to alter its activity and functions. In the end of the nineties, when I came here, I saw the fall, the result of the decline taking place during merely one decade. What astonished me and, among others lead to my decision to stay, was connected with the genuine character of the atmosphere. The effects of all the processes, phenomena are clearly visible. I was astonished by the architecture, phantasmagorical ruins of the post-industrial town, deserted tenement houses and palaces, then taken over by the powers of nature. The buildings obtained the encompassing abundant greenery. In the place of the uproar, feverish of the then metropolis, came the emptiness and silence. I have always associated Łódź, during my first years here, with this lack of sound. Today, this place is the place I do not recognize any more. The nobody's spaces acquire new functions. Vacant facilities, deserted quarters are revived in the circulation of the city, they regain life, but very different from the past one.

This work (illustration 6) is the effect of the particular sound collage. Particular recordings form autonomous soundtracks, named "events" by me. On the one hand, these are the authentic records of the sounds of contemporary city, its streets, its singular noise caused by the immense accumulation of fast-driving cars, working machinery, drumming and rattling of passing trams. Also, there are the recordings of the spaces of silence, for example the sounds of nature from numerous parks, but also human voices, singing, music from various churches. On the other hand, the audio reconstruction of soundscape of the former industrial Łódź, compilation based on the composition of the accumulated sound sections, other recordings. Acoustic quotations from film documentaries, radio broadcasts were ordered in a new sequence, imagined walk over the city that is no longer there.

The visualization of my particular events exclude colour. These are the realizations resulting from modulation of the range of grey, contrast between black and white, application of line and spot. The greyness is the synonym of undefined character of noise in the soundscape of the city. I apply the methods of sound translation into the image using the manner elaborated in my previous paintings. The reference to the historical soundscape results in the use of shots of chronicles, film documentaries. Each and every event, despite its individual character, supplements all the others and they all form the entire work. This type of realization allows for making changes in its sequence, spatial structure, for searching for new solutions, relations between its particular sections.

4.7. Sofia- listening to the city

Soundwalk over the capital city of Bulgaria took place between 23 and 25 March this year and was the result of my stay there at the local National Academy of Arts. I recorded material while travelling by old train on the devastated rail-track, and also while walking in the very centre of the city, recording the noise and live in the streets. My intention was to record the specific sounds, such as the water splash from hot springs, located close to the most busy junction of the capital city and the central underground station Serdika. Also, there were a mawkish sound of the flute of the street performer, mystical singing of the clergy from St. Alexander Nevsky's Church or the

clinging of bells of the actors, the extras presenting- on the nearby film set- the carnival traditions in Bulgaria. I compiled particular acoustic sections in one whole piece, and the visualisation created this way (illustration 7) become the reflection of principles, properties of the whole series.

5. INTERCONNECTION OF IMAGE AND SOUND IN THEORETICAL PERSPECTIVE

5.1 Correspondence of arts and senses

The term "correspondence" originates from Latin and means "answering to yourself", "co-sound", "co-operation", "co-existence," "multi-sound." With reference to art it describes all the intentions aiming at the discovery of relations between particular artistic disciplines, resulting from the conviction concerning their unity. The search for this particular *idée fixe* in humanistic consideration and activities of particular artists. Its beginnings date back to Ancient times, the Pythagorean concept of co-sound of spheres, and lead to the romantic synthesis of arts, Wagnerian Gesamtkunstwerk. The culmination of these strives is the 20th century, its art breaking all the limits. As Karol Szymanowski writes: (...) *today there is no more autonomous treatment of any discipline of art: everything tangles and connects in imperceptible but often strong bounds (...)*.¹²

Contemporary aesthetic consideration seems to more consequently perceive the notion of arts correspondence from the neuro-cognitive point of view, emerging sensory-oriented aesthetics. The expression introduced by Maria Gołaszewska is the notion, heading to the direct sensory human experience, its essential role in the process of artistic creation, as well as arts reception. The researcher draws the particular attention for the role of aesthetic activation of senses in the situation: artist- work of art-recipient, evolving in the effect of aesthetic value. The subject matter of interests is, first of all, visual and auditory sensation, and also tactile, smell, temperature reception, location and movement, limitation and finally, the intermedial sensation present in mutual relations. Her scope of interests includes the creation inspired by natural sensual stimulus, activating certain sensual experiences of aesthetic nature (elevated, refined) or the piece by another artist, such as a piece of music inducing the need to illustrate the

personal sensations. In many cases this is not the contents, but the structure of the piece that is the reason for creation of the inspired work, and what this work causes for the recipient- interpreter. In this place Gołaszewska differentiates three types of structural reception. The first one includes the intuitive reception characterising homogeneous, one-sided nature, located in the sphere of emotions of the recipient, his/her imagination and preferences. The second one contains the aesthetic comprehensive sensation of a complex nature, based on the reading of aesthetic values of the work of art, but also after learning about the circumstances of its emergence, designation and formal structure. Finally, the third type of reception, analytical- is fully (...) *intellectual, cognitive, often theorizing, in case of scientific assumptions- using the extensive knowledge and striving for the creation of the systemic concept concerning a given work of art.*¹³ The two last types, to my mind, refer to my perception and character of my art.

In the scope of aesthetically-oriented aesthetics, the two phenomena of multi-sensory perception are located: synesthesia and synergy. The first notion refers to the predisposition to read a given sensory stimulus using other sensual qualities.¹⁴ This connection of visual, auditory, smell, sensations, taste or tactile sensations, as a result of which the subjective feelings emerge, such as warmth and coolness of optical colour. The ability to see the music is often more precisely described as "chromoesthesia" , which is the colourful perception of auditory stimuli. It is based on the experience of abstract projections of various shapes, lines and points, the so-called photism. The synesthetic associations are unchanged throughout the lifetime and emerge spontaneously. Their form depends of individual abilities of a man. In this sense they are unique.¹⁵ However, there are instances of the emotions of common feelings. This is, among others, the ability to connect the pitch of sound with achromatic scale. It is very common the perceive low tones (minor) as dark ones, reflecting the shades of black, whereas the high tones (major scale) as bright, close to shades of white.¹⁶ The character of the first ones is described as gloomy, sad, heavy, and the second ones- as light and gay. In this point we observe strong symbolic connotations and example showing the conditioning of certain perception processes with the cultural impressions. Jan Młodkowski defines it as a synergy and indicates that this ability is necessary, for

instance, in the process of reading sheet music.¹⁷

Hugo Heyrman, in the essay entitled „Art and Synesthesia: in search of the synthetic experience”¹⁸ claims that synesthesia is the condition of every artistic practice, to his mind, unifies the process- artistic experience, aesthetic experience in one. The multi-sensory phenomena continually taking place within a man, form the comprehensive outlook, image of the reality, they develop the sensitivity, intuition, they extend the scope of means of expression. The ideal example of symbiotic unity in art is music, which is an inseparable interconnection of material, form and contents, being the inspiration, unattainable model for other artistic disciplines.

5.2. Visual music phenomenon in XX-century art

The visual music is the trend including the practices situated at the verge of visual arts and music. This notion entails experiences, artistic experiments in the scope of imaging music and sound. These realizations are undertaken on the ground of classic artistic media (painting, graphics, drawing) and contemporary (experimental film, video recording, light and sound projects, multi-medial visualizations, as well as interactive activities and installations).¹⁹ The beginnings of this phenomena are connected with the person of Wasył Kandyński. This artist shall publish, in 1910, his treaty "On spirituality in arts." This work is the effect of being astounded by the works of impressionist artists. The artistic progress made by the French artists, the painting mode elaborated by them, entice Kandyński to search deeper into the issue, consider its essence and the function of this discipline of art. As a consequence, the artist dispels the paradigm of mimesis, leaning to the art directly capable of moving the sensual and spiritual sphere of a man. The music becomes the patterns, as its abstract nature. The artist perceived the analogy between the workshop of a composer and a painter, the relation of music means and clear fine arts forms. Kandyński claims that (...) *colour is the manner of immediate impact on the soul. Colour is the key. The eye is a small hammer. The spirit is a multi-cord grand piano.*²⁰ In 1911, the painting entitled „Impression III (concerto)” is finished, in which there is a clear abandonment of any juxtaposition of purely painting-related solutions. The starting point for the realization of the painting is the music of Arnold Schoenberg, his dear friend. As a result, this and the subsequent paintings of the artist, exhibited in 1913, impress the publicity with the suggestiveness of impact. In particular, the critic

and essay-writer Roger Fry is particularly impressed. In his review, Fry touches the issue of exceptional composition of Kandyński, and his workshop is described as visual music.²¹ Since then, the notion becomes the part of the official artistic terminology.

In the development process of this approach, the two stages are visible. The first one is connected, first of all, with the renovation of fine arts and emergence of abstraction in painting. Artists search for musical equivalents of sound in the most fundamental means of expression. The compositions become more extended, in virtue of approving "the course, length of sound", horizontal time line. More often than not, the fundamental means is the repeatability- the rhythm. Musical notions in art are included, mostly, by Kandyński, but also Paul Klee ("Fugue in red", 1921), František Kupka („Amorpha. Fugue in Two colours", 1912) or Piet Mondrian „Broadway Boogie-Woogie", 1942-1943). Very often, their visions are the free interpretation of musicality idea, rather than direct reference to a specified piece of music. What is characteristic for the first phase of development of the visual music is the fact that artists, in their activity, base on the metaphoric, suggestive language, requiring individual involvement of the recipient. The second phase brings the development of moving picture and new media, providing the field for elaboration of almost ready-made synergic contents, fully correlated with the sound layer. What is particularly important in this field are the realizations of avant-garde artists connected with German film production centres, such as Oskar Fischinger, Walter Ruttmann or Hans Richter. The essential input also belongs to Stefan and Franciszek Themerson, Polish artists whose work entitled "Eye and Ear" (1944) almost immediately became the foundation for the phenomenon of „colour music".

Among the latests practices in the field of visual music, my particular interest focuses on the works of Robert Strübin. This artist undertakes the presumptions of the "Musical painting" based on the language of geometric forms". What is interesting is the construction of these compositions, based on the structure of a music score, the horizontal division exposing the course of sequences of the analysed piece. The painter refers, in his works, to particular classical music pieces and their authors, such as. „Choral Cantata" of Jan Sebastian Bach (1957), „Sonate Clair de Lune" of Beethoven (1958), „Requiem" of Giuseppe Verdi (1958). In each and every example, the fundamental

equivalent of tones is the rectangular module, the scale and colours of which seem to refer to the parametre of height, intensity and sound colour. Similarly, Jakob Weder, whose system of sound transposition into the image is based on exact mathematical calculations, proportion of sound values to their chromatic equivalents. This painter believes in the possibility of elaborating the symphony of colours for as in the framework of the music form and at the turn of the eighties, he completed the series of 51 pieces, entitled „Farbsymphonien“, to the pieces of Bach, Brahms, Gluck, Schubert, Schumann, Haendel. In each case the net is formed to designate the unit division of sizes into squares. Each square is filled evenly and uniformly. The works obtained this way have optical potential, illusion of vibrations and waving, bringing to the mind the associations with the noise spectrum graphs.

The further interesting pieces in the field of visual musics belong to American intermedial artist, Jack Ox. As an educated fine artist, also as a musician, she has the extensive knowledge at his disposal, skills allowing for reading and visual interpretation of sheet music. Her system of work is based on two levels of interpretation of a given music piece. The first one refers to the structure, formal composition included using geometric abstract forms. Basically, it consists of rectangular colourful layers. The second one undertakes the issues connected with the piece of art, that is the title, its meaning, circumstances, place of creation. It occurs in the form of naturalistic landscapes, fine artistic reconstructions of spaces to which the piece refers to. The common juxtaposition, in the final phase of visualization creation, form the collage, the structure of which is determined by the sheet music values. One of the greatest compositions of the artist is the series of paintings to "Ursonate" by Kurt Schwitters. The first exposition of these works took place in the Museum of Art in Łódź in 2003, in the course of my studies of Arts. This event had the substantial impact on my art and its direction of development.

Finally, the last important artist for me, the works of whom focus on the theme of music, is Wojciech Krzywobłocki. This contemporary graphic artist finished a series of works, the structure and form of presentation of which greatly refers to music and idea of musicality. The groundstone for particular images are photos. As a result of their

multiplication and overlapping, they lose their legibility. In connection with geometry they create the impression of movement, dislocation. Their essential feature is rhythm, optical potential bringing the associations to the op-art artists realizations. The full image is completed with particular compositions closing. The author abandoned the classical format of rectangle for the benefit of diamond shapes. The abandons the systematic feature and opens the particular realizations to the surrounding (for instance, "Diagrams of Sound Xian 1-2, 2012 or "Sound X", 2006). Very often, for his expositions, e uses the elements borrowed from the musical reality, such as director's pulpits, which specify his connection with music (for instance "The Installation of sound"), Galeria Arkady, 1995).

5.3. Contemporary artistic practises on the verge of visual arts and music.

On 11 March 1913, an Italian futurist painter, Luigi Russolo, published a treaty entitles "The art of noises: Futuristic Manifesto" ["Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny."] In this work he postulates for thorough review of changes taking place in human surrounding, particularly in the audio-sphere. He leans over the unpretentiousness of sounds substantial for the civilization development, urban space, perceiving the interesting matter for the contemporary artistic creation.²²

The artist calls here for the abandonment of all and any classical principles forming the piece of music, basing the new art on the laws observed in the dynamically changing reality. Simultaneously, he constructs a set of instruments called "intonarumori" (1910-1930), that means tools emitting and modulating various types of noises. The set shall be the foundation for the future acoustic works.

The piece of Russolo becomes a part of the History of Art as the announcement of future experimental practices in the field of music, influences the evolution of a new genre, artistic hybrid described as "sound art". This notion refers to the activities, in the case of which sound is the fundamental medium. The methodology of sound transformation, to the substantial degree, diverges from the classical canons of music. The methods bring certain association to mind, with the activities proper for fine artists' workshop, they overlap in the scope of modulation of basic sound parametre. The

essence of this phenomenon is interdisciplinary in its nature, results from borrowing certain forms proper for visual arts or poetry, such as, for instance, installation, multimedia presentation, film, sculpture, graphics, poem, narrative poetry.²³ This art, in the contents expressed, refers to the contemporary changes in the field of audiosphere, physical and mental condition of a man, circulates around the conflict of notions, opposition between the natural and the artificial, the analogue and the digital. As an example, I can name the interactive works of the artistic duet, Stuart Bowditch and Stanza ("Soundrecording", 2011), referring to the urban soundscape. These artists record certain types, parts of audiospheres, document their geographic location. Next, they create the outline of a sound map, making the reconstruction using infrastructure, acoustic wiring. As a result, the staff constituting the morphology of the piece and could have been concealed before viewers, forms the illusion of a certain space. The exposition of a technical backup facilities becomes the metaphor of a contemporary life, environment. The entirety of the work is complemented with the sounds of a town emitted by the loudspeakers located in the whole installation.

The afore-described approach is connected with another artistic phenomenon, also in the area of my interests and practise. The first one is called concrete music and refers to the artistic work in which sound recording of the reality play the vital role. The sounds primarily recorded on the reel tape, then in the digital file, become the matter for the artistic realization. This art, to a certain extent, drifts away from music. It is caused by the application of acoustic signals, which bear certain meanings, suggesting their context. This way the negation of the abstract nature of music takes place. This genre, to a large degree, is based on artificial sounds, proper for contemporary civilization, and realizes in this way the motto of "The Art of Noises" by Russolo. The limits of this phenomenon contain the activity of artists from the Experimental Studio of the Polish Radio (established in 1957), namely Włodzimierz Kotoński, Andrzej Dobrowolski, Krzysztof Penderecki or Eugeniusz Rudnik.

Divergence from the classical principles of music, and first of all the standard set of instruments, creates the necessity to elaborate new forms of recording of the composer's concepts. The artists refer to the musical graphics. This new medium is characterised with the language based on suggestive signs, symbols. First and foremost,

the lines, structures, layers of varying shapes appear, often supplemented with the verbal comment or specified using numerical parameter. These works are supposed to refer to the imagination and sensitivity of recipients. This is the fundamental difference between the standard and modern recording. In the first case we deal with the exact reading of hints included in the sheet music, in the second one- with sheer interpretation. This way the musical graphics provides the opportunity for individual performance of a given piece of music, creative role of the case. Of course, the function of musical graphics is fulfilled at the moment of creating concepts, as well as its repeat playing. However, in this case also the visual potential is perceived, so it is often treated as the category of fine arts. The examples for the aforementioned are the works of Bogusław Schaeffer or Krzysztof Penderecki, often displayed in the galleries, present at all types of artistic reviews.

5.4. Discursiveness of geometry, geometry in relation

The vital point of reference for my practise is the abstract geometry. This area is extremely complex and contains a series of phenomena, manifesting in often radical views on the notion of fine arts form, its meaning for the whole piece of art, and lastly, implementing different opinions on the role and place of an artist in the society. Its fundamental properties are: using widely-understood shapes, geometrical structures, composition logic, often the resignation from the workshop bearing the features of an artist's individual character.

In the face of this approach the art of Waław Szpakowski is extremely interesting, particularly his work "Linie rytmiczne" [Rhythmical Lines] (1923-1931). This work is composed of drawings, characterised by extreme minimalism. The artist, using one line and its transformations resulting from the principles of Mathematics, symmetry, the individually established limitations, obtains the suggestive rhythmic. The impression of continuity is exceptional here, providing the works with the time dimension. The particular sequences of movement (single observation of drawings) initiate the course from the right of the whole composition, and finish on the left. Thereby the ending of one image becomes the beginning of the subsequent image. The transparent structure of the particular images, their clear musical context, contributed

to the consideration of "Rhythmical Lines" in the categories of the sheet music, artistic attempt of a series of violin improvisations. The repeat reading of the sound of this work was undertaken by Zbigniew Bargielski, composer, in 1993.

In the course of the 20th century, the field of geometric abstraction was regarded as the overexploited area by many artists and critics. Quite the contrary to this thesis, the new approach emerged, named discursive geometry. Artists belonging to this "community", abandon the absolutists idea of art, formal and symbolic understanding of the language of the concrete. Their aim is to search for the contemporary relations with the reality, its dynamic changes. In the scope of the undertaken themes we can find the plots scrutinizing the notions in the field of social, cultural, aesthetic phenomena of everyday life. Among the most interesting, the most explicit in this field I can point Josef Lischinger, whose works (for example "Sudoku 24-1-2 06 12 11", 2013) are the example of the visualization of the alphabet, translation of letters into the structure of geometry and colour. The Swiss artist, Rita Ernst, in her works used the constructive logic, observed in the geometry of architecture. In turn, Jean –François Dubreuil refers to the contents of broadcasts, press messages and reveals them using the language of the concrete.

6. ENDING

The feature of works described in this dissertation is their digital nature, expressed both in the technique of realization, material used (digital sound documentation and photography), and in the geometric structure, resembling the architecture of the digital image. The impression of break-up, next de-fragmentation, resulting from the multiplication, overlapping and transposition of particular images forms a certain illusion of "glicht", that is defect, distortion caused by the computer system overload. For me this is the metaphor of perception, the expression of disorientation, schizophonia, a 20-th century man being lost, suspended in the complex, immersing reality. The application of digital print expresses the non-material nature of sound, its ephemeral character, and also eliminates the trace of individual performance and experience, providing the field for common impressions, the opportunity for referrals to exist for a broader group of recipients.

This work is the result of the last several years of my artistic activity. The decision concerning the choice of the subject was dictated by my specific understanding of iconoclasm. In the period of domination, overproduction of all sorts of image-related messages, industrially- understood artistic activity, I negate and depart from the reality seen as the source of inspiration. While using the methods and motivations devoted to other disciplines of science, I try to change the reception and meaning of artistic activity. The vital aspect of the realization is not merely the artistic value, but also the documentary value, connected with the accumulated sound archives, being the source of knowledge in the contemporary soundscape. I deliberately enter the field of interdisciplinary studies of a sound, proper for Cultural Anthropology, Cultural Studies, Music Studies and Sociology. The foundation of the objective, verifiable data the artwork is supposed to make the work understandable, capable of understanding the discourse with other interested parties, researchers representing different disciplines of science.²⁴

7. Bibliography

Sebastian Biernat, *Odkrywanie pejzaży dźwiękowych wyzwaniem dla kultury współczesnej* [in:] „Kultura Współczesna” 2012, nr 1 (72), pages 102-112

Crétien van Campen, *The Hidden Sense: On Becoming Aware of Synesthesia*, „Teccogs. Revista Digital de Tecnologias Cognitivas”, 2009, no. 1, pages 1-13

Maria Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa / Kraków 1997

Hugo Heyrman, *Art and Synesthesia: in Search of the Synsthetic Experience*, <http://www.doctorhugo.org/> (access on 12.05.2015)

Marek Jamróz, *Starożytne teorie muzyczne w dziele Boecjusza* [in:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej*, red. Beata Purc-Stępnia, Gdańsk 2007, pages 45-48

Wasył Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996

Ewelina Kurkowska / M. Zdanowicz, *Museum of Open Space in Veliko Tarnovo (BG). Presentation of the Idea and Project Review* [in:] *Happy Nes[t]s. Incubating and Connecting Creative Communities for Social Innovation as a Means to Improve Local Wealth in Pheripheral Regions. Case Studies in Bulgaria, Canary Islands and Poland*, edit. Mariana Prodanova, Gabrovo 2014, pages 23-27

- Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities* [in:] „Organised Sound” 2009, no. 1 (14), pages 3-10
- Robert Losiak / Renata Tańczuk, *Wprowadzenie* [w:] *Audiosfera Wrocławia*, „Prace Kulturoznawcze. Monografie 6”, Wrocław 2014, pages 11-19
- Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998
- Anna Hilde Nessel / Barbara London, *Soundings: A Contemporary Score*, New York 2013
- Władysław Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 2012
- Aleksandra Rogowska, *Synestetycy są wśród nas?*, [in:] „Modelowe Nauczanie”, 2004, no. 7, pages 29-49
- Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny* [in:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, red. Christoph Cox / Daniel Warner, Gdańsk 2010, pages 32-37
- Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983
- R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1977
- Jacek Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008
- Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Londyn / Nowy Jork 2010
- Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, edit. K. Brougher, New York 2005
- Tomasz Załuski, *Transnowoczesność?* [in:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, edit. T. Załuski, Łódź 2010
- M. Zdanowicz, *Widzenie dźwięków, słyszenie obrazów – transmedialne aspekty twórczości* [in:] *Malarstwo jako forma obrazowania strumienia danych*, edit. Joanna Łuczaj, Kielce 2014, pages 16-23

- ¹ Robert Losiak / Renata Tańczuk, *Wprowadzenie* [in:] *Audiosfera Wrocławia*, „Prace Kulturoznawcze. Monografie 6”, Wrocław 2014, pages 12-13
- ² B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, page 10
- ³ Marek Jamróz, *Starożytne teorie muzyczne w dziele Boecjusza* [in:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej*, edit. Beata Purc-Stępnia, Gdańsk 2007, pages 45-48
- ⁴ Tomasz Załuski, *Transnowoczesność?* [in:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, edit. Idem., Łódź 2010, page 17
- ⁵ R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994
- ⁶ In 2007 I completed the Master's degree diploma entitled "The series of posters for the concertos of Krzysztof Penderecki", under the supervision of professor Bogusława Balickiego at the Faculty of Graphics and Painting of "Władysław Strzemiński" Academy of Fine Arts in Łódź. In September, the same year, the works were exposed by European Krzysztof Penderecki Centre for Music in the Orangery of the Lubstron Palace near Bydgoszcz, in the scope of the meetings of young musicians with Maestro Helena Łazarska. Next, in the years 2008-2010, I elaborated my own research project entitled "Presentation of music- research on new opportunities of visual transcription of sounds. In search of a new ideology and formal layer in fine arts and music, in the scope of co-financing by the Committee of Scientific Research", financed from the sources of Committee of Scientific Research in the scope of the grant by the Senate Committee for Scientific Research, Academy of Fine Art in Łódź (no. 192/E/327/BW/2008).
- ⁷ See: M. Zdanowicz, *Widzenie dźwięków, słyszenie obrazów – transmedialne aspekty twórczości* [in:] *Malarstwo jako forma obrazowania strumienia danych*, edit. Joanna Łuczaj, Kielce 2014, pages 16-23
- ⁸ T. Załuski, *Transmedialność?* [in:] *Sztuki w przestrzeni...*, page 13
- ⁹ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, page 12
- ¹⁰ The methodology of recording sound outside the studio is described as "field recording". This notion was borrowed from English language and very often constitutes the fundamental element of the work of musicians, artists of sound-art circle.
- It is not uncommon that the circumstances of particular recordings are connected with my current didactic activity at the Academy of Fine Arts in Łódź, where I hold classes in "Correspondence and Integration of Arts", also my promotional activity in the scope of the project "Museum of Open Space." In the course of my initiatives I organize the so-called soundwalks, in which both students and other interested people can participate and fully experience the sense of particular space and time. These walks are taken with closed eyes and assistance of a guide, according to the established scenario. It is important to "switch off" vision in order to purify and enhance the suggestiveness of the sound reaching our ears. See: Ewelina Kurkowska / M. Zdanowicz, *Museum of Open Space in Veliko Tarnovo (BG). Presentation of the Idea and Project Review* [w:] *Happy Nes[t]s. Incubating and Connecting Creative Communities for Social Innovation as a Means to Improve Local Wealth in Pheripheral Regions. Case Studies in Bulgaria, Canary Islands and Poland*, edit. Mariana Prodanova, Gabrovo 2014, pages 23-27. Also www.museumofopenspace.org [access on 10.05.2015], www.vt2019.eu/bg/news/256/ [access on 10.05.2015]
- ¹¹ [quotation from the novel:] *Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgiełkliwiej inne i darły się chrapliwymi, niesfornymi głosami, niby chór potwornych kogutów piejących metalowymi gardzielami hasło do pracy.* Wł. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 2012, page 1
- [quotation from the novel:] *Odpowiedź zagłuszyły świstawki, które się rozległy jakby już nad domem i ryczały przez kilkanaście sekund z taką siłą, aż szybko brzęczały w oknach.* Ibid., page 3
- [quotation from the novel:] *Wszystko się trzęsło ściany, sufit, maszyny, podłogi, motory, świszczwały przenikliwe pasy i transmisje, turkotały po asfaltowej podłodze wózki, czekały czasem koła rozpędowe, zgrzytały tryby, leciały wskroś tego morza rozbitych drgań jakieś krzyki lub rozlegał się potężny huczący oddech maszyny głównej.* Ibid. page 7
- ¹² Juliusz Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, page 64 [quoted after:] K. Szymanowski, *Z życia muzycznego w Paryżu*, Grupa Sześciu i Eric Satie [in:] „Wiadomości Literackie” 1924, no. 29, reprint „Z pism”, page 97
- ¹³ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa / Kraków 1997, page 98
- ¹⁴ The term "synesthesia" originates from Greek *syn* – together, *aisthesis* – sensation/ sense. There are two definitions of this phrase: the first one- "humanistic", dealing with the phenomenon of simultaneous perception of two or more sensual experiences, joint in one experience and the second one- "neurological", concerning the sensual convergence, involuntary sensory stimulation, at the same time, of two or more brain centres. See: Crétien v a n C a m p i e n , *The Hidden Sense: On Becoming Aware of synesthesia*, www.pucsp/pos/teccoqs/edicoespasadas.html, (access on 17.12.2010), page 1
- ¹⁵ A. Rogowska, *Synestetycy są wśród nas?*, [in:] „Modelowe Nauczanie”, 2004, no. 7, pages 29-49
- ¹⁶ Jakub Segal, *Kolorowe dźwięki*, [in:] „Przegląd Warszawski”, 1927, no. 27, pages 349-389, quoted after: Maria

Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, page 580

- ¹⁷ J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998, page 94
- ¹⁸ H. Heyrman, *Art and Synesthesia: in Search of the Synsthetic Experience*, <http://www.doctorhugo.org/> (access on: 17.XII.2010)
- ¹⁹ Jeremy Strick, *Visual Music* [in:] *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, edit. K. Brougher, New York 2005, pages 14-23
- ²⁰ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, page 62
- ²¹ Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Londyn / Nowy Jork 2010, page 178
- ²² *We shall stroll in a huge modern metropolis, listening more than observing. We enjoy differentiating the vibrations of water, air or gas in metal pipes, revving of engines which "breathe" and pulsate with undeniable animality, the rumble of valves, movement of pistons, the whine of chain saws, carriages rolling on rails, the sound of a whip, the flapping of marques and flags. We shall play, orchestrating in our imagination, the clatter of closed shop shutters, differentiating noises of a railway station, steel structures, weaving plants, printing presses, power station and underground railway (...)* L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny* [in:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, edit. Christoph Cox / Daniel Warner, Gdańsk 2010, pages 34-35
- ²³ Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities* [in:] „Organised Sound” 2009, no. 1 (14), pages 3-10
- ²⁴ Sebastian Biernat draws the attention for inclusion of artists to the discussion on soundscape notion: *Presentation of soundscapes is a new challenge for the contemporary culture. The way to the culture of listening leads through education. Listening requires halting to discover the extraordinary features in the commonplac* . S. Biernat, *Odkrywanie pejzaży dźwiękowych wyzwaniem dla kultury współczesnej* [in:] „Kultura Współczesna” 2012, no. 1 (72), page 112