

UNIwersYTET RADOMSKI im. KAZIMIERZA PUŁASKIEGO
WYDZIAŁ SZTUKI

Dziedzina

SZTUKI

Dyscyplina

SZTUKI PLASTYCZNE I KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI

EDYTA DZIERŻ

**Synestezja w malarstwie i performance jako metoda komunikacji
wszystkimi zmysłami**

Rozprawa doktorska
zrealizowana pod kierunkiem
dr hab. Marii Piątek, prof. SAN

RADOM 2024

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Synestezja a sztuka	7
1.1. Krótki rys historyczny i przykłady artystycznych poszukiwań opisu zjawiska.....	7
1.2. Definicje i rodzaje synestezji	14
Rozdział II. Percepcja dzieła otwartego na wszystkie zmysły	17
Rozdział III. Analiza procesu twórczego w cyklu prac malarskich powstałych na drodze komunikacji multisensorycznej (analiza przypadku – pracy własnej)	20
Podsumowanie	25
Streszczenie	27
Abstract	28
Bibliografia.....	29
Dokumentacja pracy artystycznej	31
Załącznik z dokumentacją dźwiękową i filmową - pendrive	

Wstęp

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej jest zbadanie wpływu synestetycznego połączenia w procesie twórczym wielu rodzajów sztuk na percepcję powstającego podczas malarskiego performance dzieła.

W polu mojego zainteresowania leży zarówno tworzący artysta (zakres jego odczuwania, jego możliwości swego rodzaju translacji jednych bodźców na inne, a także poszerzanie tychże możliwości na skutek działań synestetycznych), jak i odbiorca, który bierze udział w wielowarstwowo zbudowanym performance, gdzie jego zmysły są poddawane stymulacji. Interesuje mnie też samo dzieło będące sumą działań artystycznych stymulowanych poprzez różne kanały sensoryczne, w tym te podstawowe: wzrokowy, słuchowy, ruchowy (cielesny), a także sposób jego powstania w synergii z odbiorcami. Wieloaspektowość obserwowanego przeze mnie procesu to nie tylko synkretyczne zespolenie elementów składowych powstającego obiektu sztuki, ale także odkrywanie momentu rzeczywistego powstania dzieła, które przesuwają się nie tyle ku materialnemu tradycyjnemu artefaktowi, co wskazuje na symboliczne powstanie dzieła już w samym procesie odbioru.

W swojej pracy odwołując się do wiedzy teoretycznej i do własnych doświadczeń w zakresie malarstwa powstającego w działaniu performatywnym skupiam się na odpowiedzi na szereg pytań potwierdzających założone przeze mnie tezy.

Tezy moich badań:

- Proces twórczy to działanie angażujące wszystkie zmysły równocześnie, dzięki czemu jest ono nieograniczone w swoich możliwościach przedstawienia i odbioru.
- Malarstwo uprawiane jako performance to sztuka głębokiego i wewnętrznego przeżywania malarstwa za pośrednictwem ciała, jego ruchu i przy otwarciu wszystkich zmysłów.
- Postawa twórcza artysty otwierającego się na synestetyczne działania performatywne w tworzeniu obrazu malarskiego to metoda na poszerzanie granic tradycyjnego malarstwa.
- Dialogowy charakter dzieła malarskiego powstającego w procesie performance

wypiera erę monologu sztuki zastępując ją dialogiem na linii artysta - jego dzieło - odbiorca sztuki.

Motywytem przewodnim niniejszej pracy doktorskiej tak w obszarze teoretycznym, jak i w części badania twórczego jest pojęcie synestezji odnoszącej się do doznań międzysensorycznych osiąganych za pośrednictwem sztuki. Nie jest to rozumienie synestezji w ścisłe klinicznym znaczeniu, gdzie opis sposobu postrzegania świata wyznaczony jest przez szczególne predyspozycje umysłowe uwarunkowane procesami na poziomie neuronalnym. Odnoszę się bardziej do pojęcia określanego niekiedy jako metafora synestezyjna czy ideostezja¹, czyli do swoistego potencjału niestandardowego i otwartego odbierania bodźców wynikającego z analizy nagromadzonych doświadczeń percepcyjnych bez ograniczania się jedynie do jednego kanału przekazu czy odbioru. Synestezja w rozumieniu metafory synestezyjnej jest obecna w ideach związanych z syntezą sztuk. Aktywne włączanie wszystkich zmysłów w procesy percepcji dzieła to szansa na głębokie przeżycie sztuki i osiągnięcie pozawerbalnej, bezpośredniej komunikacji między twórcą dzieła, a jego odbiorcą, gdzie dzieło pełnić może funkcję czułego przekąznika opartego na wielozmysłowych bodźcach.

Bodźce odwołujące się jednocześnie do wielu zmysłów sprzyjają ich wzajemnemu nakładaniu się, a także zacieraniu się między nimi granic. Odbiór całości komunikatu przebiega nie na odseparowanych od siebie warstwach, a w skojarzeniowych ciągach. Asocjacje międzysmysłowe odbywające się na styku różnorodnych form komunikacji sensorycznej podlegają procesom umysłowej integracji, czyli tworzeniu nowych nawyków kojarzenia ze sobą poszczególnych, wcześniej niekorelowanych bodźców. Odbiór dzieła staje się tym samym swego rodzaju sumą swobodnie łączących się ze sobą bodźców i reakcji na nie, do których możemy odnieść się w artystycznym procesie twórczym i procesie jego odbioru.

Niestandardowe połączenia, nowe formy, niekonwencjonalne działanie to cecha charakterystyczna oryginalnego dzieła. Przekaz, jaki sobą niesie, odbierany może być w sposób całościowy z pominięciem konwencjonalnych sposobów odbioru dzięki tworzeniu

¹ Por. Ginter Anna, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s.54

synestezyjnych połączeń. Synestezja może być więc zabiegiem wywoływanym celowo dla zaangażowania w proces różnych zmysłów, a sztuka w momencie jej tworzenia pełnić może rolę multikanalu odbioru świata łącząc w sobie wiele aspektów zmysłów: dźwięku, światła, dotyku, ruchu.

Otwieranie się na wszystkie zmysły stwarza skuteczne kanały komunikacji, gdzie odbiorca przyswaja bodźce w dużo swobodniejszy sposób. Otwierając się na działanie wielu jednoczesnych kanałów percepcji mamy możliwość doskonalenia szerokiego pasma odczuwania łączących się i wzajemnie się wzmacniających różnych jakościowo bodźców. Nie ograniczając się tylko do jednego zmysłu pozwalamy na multisensoryczne działanie, a jednocześnie powodujemy, że komunikat artystyczny ma szansę docierać na różne sposoby. Kodując informacje w sposób multisensoryczny, nie przeciążamy jednego kanału komunikacji. Pozwalamy swobodnie współdziałać wszystkim zmysłom pełniej wykorzystując ich potencjał. Uruchamiając różne szlaki neuronalne wzmacniamy procesy uczenia się, efektywniej przyswajamy bodźce, w większym stopniu je zapamiętujemy. Przy tym odbieramy je jako bardziej „własne”, zrozumiałe. Odbieranie bodźców „szerokopasmowo” przychodzi nam łatwo, bez wysiłku i dzieje się niejako automatycznie, ponieważ zmniejszamy bariery przepływu bodźców, otwieramy się na nie, jesteśmy gotowi na głęboką internalizację z nimi.

Odniesienie się do wielu jednoczesnych jakości daje z jednej strony większe spektrum środków wyrazu samemu artyście, ale także stwarza możliwość większego współodczuwania procesu twórczego, jego współrozumienia czy wręcz współtworzenia dzieła przez jego odbiorców. Dzieło wieloaspektowe, łączące w sobie elementy wizualne, dźwiękowe, dotykowe, odwołujące się w swej strukturze do wszystkich zmysłów najczęściej zakłada jednoczesność powstawania i odbioru oraz procesualność komunikacji między twórcą a odbiorcą. Obecność publiczności w procesie tworzenia staje się niezbędnym elementem dzieła. Szczególnie jest to istotne przy performatywnych działaniach twórczych, gdzie różnorodne użyte środki zawierają aspekt czasu i pozwalają na wzajemne oddziaływanie uczestniczącej w procesie publiczności, która wpływa na kształt dzieła poprzez momentalne dzielenie się wspólną energią. Podczas wieloaspektowego aktu twórczego, w którego dzianiu się uczestniczy odbiorca dochodzi do swego rodzaju synergii, gdzie powstałe dzieło jest sumą wzajemnych oddziaływań. Oddziaływania te mają charakter komunikacji, która odbywa się za pośrednictwem więcej niż jednego zmysłu. Możliwość połączenia wrażeń zmysłowych odbieranych w synestezyjnych asocjacjach jest wzmacniane przez dzieło, w którym mamy do

czynienia z wieloma nakładającymi się jakościami. Oddziaływanie na wiele zmysłów jednocześnie odblokowuje nietypowe kanały odbioru bodźców, co pozwala na jednoczesne przyswajanie elementów dzieła, w którym zaciera się rozróżnienie na poszczególne jego części na rzecz symultanicznego odbioru całości.

W swojej pracy badawczej przedstawiam koncepcję otwartego, eksperymentalnego działania twórczego wynikającego z przeżywania aktu twórczego wszystkimi zmysłami zarówno przez twórcę jak i przez odbiorcę. Opierając się na już zdobytych doświadczeniach artystycznych w malarstwie i performance oraz wspierając się wiedzą teoretyczną na temat synestetycznych procesów percepcji dokonuję analizy procesu tworzenia sztuki intermedialnej, która czerpie z wielu zmysłów, a następnie do wielu zespolonych zmysłów przemawia.

Metody, które wykorzystuję w swoich badaniach to: malarstwo i performance. Metodą mojego badania i rozwinięcia postawionego zagadnienia w pracy doktorskiej jest przede wszystkim badanie przypadku, czyli mojego własnego doświadczenia związanego z tworzeniem performance połączonego z malarstwem. W części teoretycznej pracy odnoszę się również do dotychczasowych teorii dotyczących synestezji i analizy przypadków dzieł synestetycznych. Moje szerokie doświadczenie twórcze w zakresie wykorzystywania interdyscyplinarności i synestezji w sztuce współczesnej (w malarstwie i performance) pozwala mi na poszerzenie wiedzy w tym zakresie.

Dziełem wskazanym jako dzieło doktorskie jest cykl dziesięciu obrazów – wykonanych w technice akrylu i oleju na płótnie; formaty prac to: 100x150 cm, 90x120 cm, 80x120 cm, 80x100 cm, 40x50 cm, 30x30 cm oraz realizacja performance. Zestaw prac malarskich jest efektem wykorzystania „synestezji” jako środka wyrazu artystycznego. Jednocześnie tworzę performance - interdyscyplinarny spektakl, który pozwala mi uaktywnić w moim działaniu audiowizualny „live act”, który wiąże się z działaniem i odbiorem dzieła na poziomie kilku zmysłów. Tu akt malarski zostaje uzupełniony poprzez dźwięki, scenografię świetlną i ruch. Tworzę performance, w trakcie którego pomagam odbiorcom odkrywać, uwalniać moją i ich własną intersensoryczną i synestetyczną wrażliwość. Pozwalam widzom wniknąć w głąb struktury semantycznej powstałego dzieła malarskiego.

Dzięki malarstwu i performance moja komunikacja jest najpełniejsza – odbywa się za pośrednictwem nie jednego, ale wielu zmysłów.

Rozdział I. Synestezja a sztuka

1.1. Krótki rys historyczny i przykłady artystycznych poszukiwań opisu zjawiska

Temat synestezji w sztuce poruszany był na przestrzeni dziejów w wielu epokach. Wzajemne współistnienie i współzależność tańca, słowa, muzyki dostrzegali już antyczni badacze choćby w teorii „trójjednej chorei”, która wskazywała, że sztuki te uważano za sprzężone ze sobą, na siebie wzajemnie oddziałujące i niezdolne do istnienia osobno, co wskazuje na ich synestetyczny charakter. „W sztuce Starożytnej Grecji pomysł na syntezę koloru i dźwięku został zrealizowany w teatrze, gdzie akcja dramatu, śpiew, ruch, a także efekty oświetleniowe podporządkowane były organizacji rytmiczno-przestrzennej”². Również Pitagoryjczycy, dla których muzyka była wszechogarniającym symbolem Jedności i doskonałego ładu przyczyniali się do zacierania granic między muzyką a obrazem, kiedy twierdzili, że "(...) oczy są stworzone do astronomii, uszy do harmonii i są to nauki siostrzane. Najwymowniejszy jednak był pitagorejski pogląd, iż cały wszechświat jest wiecznie brzmiącą symfonią, a muzyka, która brzmi w nas, jest jedynie odbiciem pierwotnej i doskonałej harmonii mundi. Muzyka była dla pitagorejczyków jedyną drogą do zrozumienia proporcjonalnej struktury świata i przez zależności liczbowe ściśle obrazowała abstrakcyjne stosunki pomiędzy rzeczami”³.

Również barok będąc epoką „syntezy sztuk” w swojej doktrynie artystycznej zakładającej silne oddziaływanie na odbiorcę odwoływał się w powstających dziełach do wielu zmysłów jednocześnie. W architekturze barokowej dążono do zjednoczenia malarstwa, architektury, rzeźby, posługiwano się grą światła, iluzją. Zewnętrzny przepych wszelkich obrzędów i liturgii zbliżony był do form teatralnych łączących w sobie elementy muzyczne, wizualne, a nawet zapachowe.

Eksperymenty w sztuce zmierzające do swoistego „tłumaczenia” dźwięków na barwy podejmował w swoim malarstwie Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Stworzył on system kolorów do zapisu nutowego, a następnie podczas słuchania muzyki próbował na płótnie odtworzyć zapis muzyczny pracując nad powiązaniem koloru, dźwięku i światła⁴.

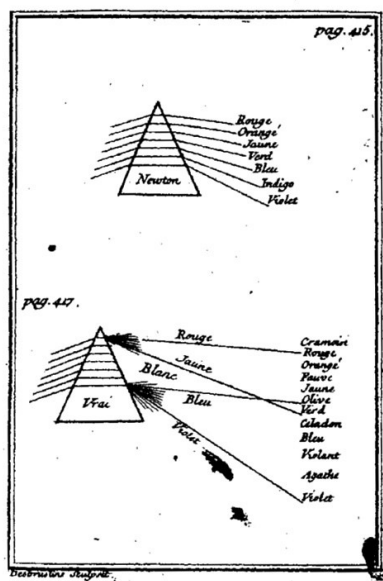
² I. Boychuk, *Synestezja jako klucz do poszerzonego odbioru, poznawania i twórczości w różnych dziedzinach sztuki*, [w:] *Synestezja a sztuka*, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodziej (red.), Kraków 2016, s. 68

³ D. Burakowski, *Logos i Ethos w pitagorejskiej wizji świata i człowieka*, „Etyka” 2003, nr 36, s.30

⁴ Por.: A. Rogowska, *Związki synestezji z muzyką*, Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN, 2002, XLVII, 1

Jednoczesne odwoływanie się do wielu zmysłów i prowokowanie ich symultanicznego odbioru budziło zainteresowanie nie tylko artystów i teoretyków sztuki, ale także naukowców, fizyków i filozofów.

Próby stworzenia barwnej notacji dźwięków podejmowali również Athanasius Kircher (1602-1680) – niemiecki teolog i teoretyk muzyki, Marin Cureau de La Chambre – francuski fizyk oraz filozof (1594-1669) czy Louis Bertrand Castel – francuski uczyony, który inspirując się swoimi poprzednikami w 1734 roku skonstruował instrument nazwany klawesynem optycznym, w którym po naciśnięciu klawisza jednocześnie z wydobywaniem się dźwięku ukazywał się przypisany nucie kolor. W skład instrumentu wchodziło sześćdziesiąt kolorowych szybek przykrytych zasłoną, która zdejmowana była po naciśnięciu odpowiedniego klawisza. Castel w 1735 roku opublikował artykuły, w których szukał argumentów potwierdzających istnienie analogii między strukturą światła i dźwięku. Sformułował w nich tezę, że skoro w efekcie rozmieszczenia różnych dźwięków w pewnych kombinacjach powstaje muzyka to można w ten sam sposób postąpić z kolorami, dzięki czemu powstanie nowa forma sztuki – muzyka kolorów⁵.



Rysunek 1 Opis i porównanie widm światła autorstwa Castela,
zamieszczony później w *Zur Farbenlehre* autorstwa Johanna Wolfganga Goethego⁶

(184); s. 89

⁵ Por. A. Rogowska op. cit.

⁶ Za *Complete Dictionary of Scientific Biography*, 2008, <https://www.encyclopedia.com/science/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/castel-louis-bertrand>

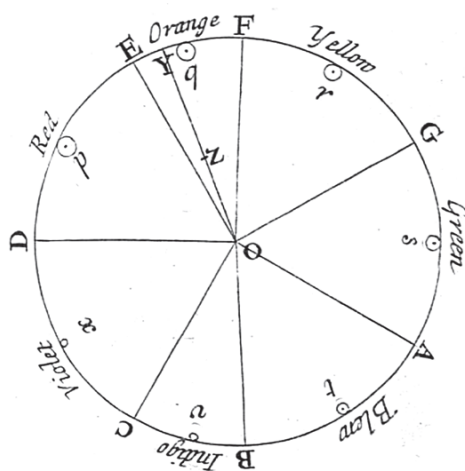
I choć teoria o jednorodności i identyczności struktury dźwięku i światła nie znalazła potwierdzenia, to przednowoczesne zainteresowanie zjawiskiem synestezji przyczyniło się do przedsięwzięcia szeregu fascynujących projektów intersensualnych, których najznamienitszym reprezentantem jest kolorowa muzyka. Rozważania Castela i jego idea muzyki kolorów dały impuls do powstania muzyki wizualnej, w której to dziedzinie Castel uważany jest za pioniera.

Myśl konstruktorska Castela znalazła swoich kontynuatorów w kolejnych wiekach wśród artystów pragnących synkretycznego połączenia dźwięku i obrazu za pomocą jednego urządzenia. „W roku 1877 Amerykanin B. Bishop umieścił na fisharmonii niewielki ekran matowego szkła. (...) Wykonawca grający na fisharmonii miał za zadanie odkrywać wybrane filtry, malując w ten sposób na ekranie. Wysokie dźwięki pojawiały się w centrum ekranu jako jaskrawe barwy, a niskie – w postaci rozmytego tła, rozproszanego po całej powierzchni”⁷. Ten dziewiętnastowieczny pomysł przypomina dzisiejsze idee koncertów, gdzie zespoły wizualizatorów przy użyciu współczesnych technik komputerowych tworzą barwne interpretacje odgrywanej na żywo muzyki. Innym znanym przykładem instrumentu skorelowanego ze światłem i kolorem jest fortepian świetlny zastosowany przez Aleksandra Nikołajewicza Skriabina.

Castel w swoich poszukiwaniach jedności między kolorem, a dźwiękiem inspirował się dziełem Newtona. Isaac Newton obserwując światło słoneczne rozbite na kolory poszukiwał związków między barwą a oktawą muzyczną. Twierdził, że tony muzyczne i tony kolorów mają wspólne częstotliwości. „Możliwość połączenia wrażeń wzrokowych i słuchowych stała się przedmiotem rozważań Izaaka Newtona. W swoim dziele zatytułowanym *Optyka* (1704), zawierającym wyniki eksperymentów z rozszczepianiem światła za pomocą pryzmatu, zwrócił on uwagę na podobieństwo między barwami składającymi się na widmo światła białego i dźwiękami skali muzycznej. Jak zauważył Newton, poszczególne barwy spektrum odpowiadają naturalnym dźwiękom muzyki, co można przedstawić w sposób graficzny. W opracowanym przez uczonego schemacie spektrum barw od czerwonej do fioletowej zostało podzielone dźwiękami muzyki”⁸. Przedstawił to w postaci siedmiu składowych zgodnie z układem barw (C-czerwony, D - fioletowy, E - granatowy, F - niebieski G - zielony, A - żółty, H – pomarańczowy).

⁷ I. Boychuk, op.cit. s.70

⁸ A. Ginter, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, s. 17



Rysunek 1 Tarcza barw i dźwięków według Izaaka Newtona⁹

Przekonanie o wewnętrznym pokrewieństwie malarstwa, muzyki i poezji było silnie zakorzenione w romantycznym myśleniu o sztuce. Istotna była idea dzieła totalnego pojmowanego jako spójne zespolenie różnych sztuk: poezji, muzyki, malarstwa, tańca, ruchu. Karl Trahndorff (1782–1863) filozof, który najmocniej rozwijał koncepcję *Gesamtkunstwerk* (dzieła totalnego) opisywał sztukę jako jednorodny byt mimo zastosowania różnorodności użytego języka. Artyści romantyczni łączyli harmonijnie różne obszary swej twórczości w jedną wizję artystyczną sięgając po różnorodne style i tworzywa sztuk, co sugeruje, że w zakładanym odbiorze odwoływali się do wielu zmysłów swoich odbiorców. Z tego punktu widzenia ciekawa jest idea dramatu romantycznego, który dalece przekraczał ramy dzieła literackiego często projektując ramy widowiska łączącego w sobie elementy, które trudno było uznać wówczas za „sceniczne”, a które bliskie są efektom filmowym. Największe dramaty romantyczne doczekały się swoich pełnych inscenizacji wiele lat po ich napisaniu – wówczas, gdy pojawiły się możliwości techniczne do realizacji śmiałych pomysłów inscenizacyjnych. Doskonale wpisują się w nie dzisiejsze środki i możliwości pokazów włączających w ramy teatru wszelkie multimedia.

Niezwykłe sugestywną synkretyczną wizję sztuki przedstawił Johann Wolfgang Goethe w *Fauście*, dramacie romantycznym obfitującym w efekty muzyczne, malarskie czy wręcz z dzisiejszego punktu widzenia – filmowe. Idea poszukiwania dzieła totalnego, integrującego wszystkie sztuki w nadsztuce bliska jest też wagnerowskiemu dramatowi

⁹ Por: I. Newton, *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections, and Colours of Light*, Dover Publication, Inc., New York 1952, book 1, part II, s. 155.

muzycznemu. Wysnute z założeń „*Gesamtkunstwerk*” dzieła Richarda Wagnera takie *Tristan i Izolda*, *Pierścień Nibelunga* były spełnieniem barokowo-romantycznej koncepcji spójności tworzywa różnych sztuk w obrębie jednego kreacyjnego dzieła wizyjnego.

Również w literaturze, poezji, malarstwie okresu symbolizmu bardzo mocno zaznaczała się koncepcja łączenia różnego rodzaju sztuk w celu transpozycji wrażeń, szczególnie w okresie dekadencjizmu przełomu XIX i XX w. Jak zauważa Aleksandra Rogowska w artykule *Czy synestetycy są wśród nas* synestezja odgrywała wówczas istotną rolę w kontekście syntezy i jedności sztuk. Mówiło się wówczas na przykład o muzyczności malarstwa i poezji czy o malarskości muzyki¹⁰.

W czasach nam bliższych na uwagę zasługuje koncepcja estetyczno-filozoficzno-religijna Aleksandra Skriabina łączącego muzykę, taniec, grę kolorowych świateł czy też praktyka artystyczna Vassilya Kandinskiego, który był synestetykiem, a w swoich pracach łączył efekty rytmiczne i plastyczne.

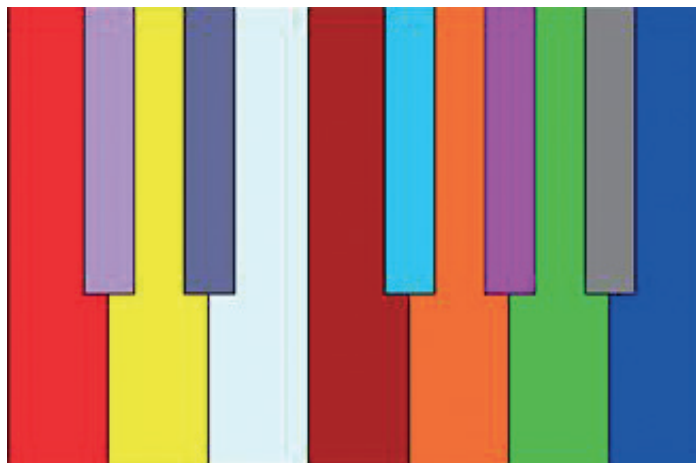
Vassily Kandinsky, rosyjski malarz, grafik i teoretyk sztuki był zafascynowany kolorami, które postrzegał w synestetyczny sposób: w przypadku każdego z nich odczuwał określony zapach i dźwięk¹¹. Międzysensoryczny odbiór barw i muzyki miał z pewnością duży wpływ na malarską twórczość Kandinskiego. Jego dzieła są nasycone niezwykle ekspresją gestu i koloru współgrających ze sobą w muzycznych rytmach. Wiele z jego obrazów opierało się na ustalonym systemie korespondencji między kolorami i dźwiękami poszczególnych instrumentów muzycznych.

Z kolei Aleksander Nikołajewicz Skriabin (1872–1915), rosyjski pianista i kompozytor napisał w 1910 roku symfonię na orkiestrę z fortepianem i chór, zatytułowaną *Prometeusz: Poemat ognia*. Wykonaniu muzyki towarzyszyły kolorowe światła uruchamiane przez fortepian świetlny, gdzie każdemu klawiszowi przyporządkowany był określony kolor. Oddziaływanie na wiele zmysłów miało zwiększyć sugestywność muzyki. Dodatkowo ideą Skriabina była publiczność ubrana na białą. To dało spektakularny efekt – barwy odbijały się na postaciach i zawładnęły całą przestrzenią.

Skriabin po raz pierwszy w historii muzyki wprowadził światło i kolor w partytury swojego utworu. W jego ślady wkrótce poszli też tacy artyści jak: Arnold Schoenberg, Igor Strawiński, Bela Bartok, Władimir Szczerbaczow, Rodion Szczedrin.

¹⁰ Por. A. Rogowska, *Czy synestetycy są wśród nas?*, „Modelowe Nauczanie” 2004, nr 7, s. 29–49.

¹¹ Por. A. Ione, Ch. Tyler, *Was Kandinsky a Synesthete?*, „Journal of the History of the Neurosciences” 2003, vol. 12, No 2, s. 224.



Rysunek 2. Klawiatura Skriabina

Na początku XX wielu artyści podejmowali intensywne wysiłki w poszukiwaniu nowego wyrazu w sztuce. W muzyce tendencja do coraz ściślejszego zbliżenia do siebie różnej jakości mediów objawiała się w poszukiwaniu i rozwijaniu muzyki kolorów, w malarstwie zaś próbami włączania w obręb obrazu nowych jakości takich jak ruch (futuryści) czy gest (ekspresjonizm). Połączenie tych dążeń odnalazło swe spełnienie w laboratoriach kinowych, gdzie ruch kolor i dźwięk zjednoczyły się w całość. Powstało zupełnie nowe, syntetyczne medium zbliżające się do realizacji odwiecznego marzenia o zjednoczonej wielowarstwowości sztuki.

Dzisiaj „synteza sztuk” w teatrze, kinie, operze, filmie czy telewizji ma charakter czasoprzestrzenny i ma prawdziwie syntetyczną strukturę. Łączy bowiem wiele różnych dziedzin sztuki i wiele jej narzędzi. Połączenie pomiędzy poszczególnymi, dawniej wyodrębnianymi sztukami jest realne, a granica przepływu między poszczególnymi mediami jest płynna i niemal niedostrzegalna. Dzisiejszy twórca filmowy czy teatralny wykorzystuje możliwości różnych środków artystycznych działających na wszystkie zmysły widza i ma ku temu cały arsenał środków wizualnych, przestrzennych, dźwiękowych wspomaganych technologiami multimedialnymi.

W czasach współczesnych technologia cyfrowa umożliwia transfer obrazów, tekstów, dźwięków, filmów z jednego medium w inne. Tworzenie i publikowanie cyfrowych produkcji inspirowane do synestezji w internecie. Granice między gatunkami i środkami artystycznymi są zacierane, a przepływ różnych jakości przekazu coraz bardziej dostępny. Dziś artyści mają do wyboru różne media - stare i nowe – dzięki czemu można tworzyć sztukę o bardziej otwartej strukturze, otwarte na zewnętrzną rzeczywistość i współdziałanie odbiorcy/widza.

Era „nowych mediów” wyznaczona przez upowszechnienie telewizji satelitarnej, wideo i komputerów osobistych - w sztuce wkracza w obszar interaktywności, gdzie niezbędna staje się współpraca ze strony widza. Widz nie jest tu tylko biernym obserwatorem, ale aktywnym uczestnikiem wielomodalnej percepcji. Staje się częścią dzieła. Takie podejście oznacza radykalną zmianę w stosunku do wcześniejszej sztuki, wiąże się bowiem z odejściem od dzieła na rzecz komunikacji i interaktywności. Komunikacja ta odbywa się w sposób całościowy w procesie wielomodalnej percepcji w czynnym kontakcie z dziełem. W przeżyciu estetycznym i odbiorca, i twórca komunikują się wszystkimi zmysłami. Odbiorca sztuki przebywa i działa w stworzonej przez artystę wielopostaciowej rzeczywistości, do której widz może wejść i zanurzyć się w wykreowany przez artystę świat. Synestezja z jednej strony stała się historycznie narzędziem projektów sztuki „totalnej”, z drugiej zaś umożliwia mediatyzację skrajnie subiektywnego, indywidualistycznego doświadczenia percepcji, ciała, idei.

Rzeczywistość wokół nas jest dzisiaj niezwykle skomplikowana w swej wielorakiej strukturze. Mnogość elementów składowych postmodernistycznej wizualności składającej się z ogromnej ilości cytatów, spiętrzonych bodźców wzmacniana jest dodatkowo przez rozwój technologii dającej możliwości nieograniczonego niemal miksowania informacji. Fakt ten twórców i odbiorców tak skonstruowanych komunikatów stawia przed trudnym wyzwaniem wielopoziomowej, a przy tym niemal ustawicznej komunikacji. Wydaje się być ważnym kształcenie w nas mechanizmów ułatwiających przetwarzanie i przyswajanie płynących zewsząd symultanicznych bodźców. Odbieranie ich przy użyciu wszystkich zmysłów jako efektywna metoda oglądu, uczenia się i istotnego przeżycia świata okazuje się być może bardziej aktualna niż dotychczas. Stąd też wciąż spore zainteresowanie synestezyjnym kanałem komunikacji. „Chociaż zjawisko synestezji znane jest od kilkuset lat, w ostatniej dekadzie zainteresowanie synestezją przeżywa niezwykle rozkwit. Aktualnie badania nad synestezją prowadzone są w wielu ośrodkach na świecie, w perspektywie psychologii, kognitywistyki, neurologii, genetyki, medycyny, jak również muzyki, sztuk pięknych i literatury”¹².

Stąd też moje zainteresowanie synestezją widzianą jako metoda komunikacji z odbiorcą wszystkimi zmysłami. Malarstwo i performance, które w swej praktyce artystycznej łącząc w całość daje mi możliwość działania angażującego wszystkie zmysły równocześnie i stwarza przestrzeń do wielorakiego oddziaływania również na odbiorcę.

¹² A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj, *Synestezja a sztuka*, Wyd. Aureus, Kraków 2016, s.7

1.2. Definicje i rodzaje synestezji

Synestezja jako zjawisko rzadko występujące, umykające schematom i niespecyficzne w swoich objawach trudne jest do określenia. Ciężko jednoznacznie stwierdzić, czym jest synestezja. Na przestrzeni lat traktowana była jako choroba psychiczna, rodzaj geniuszu, sztuka czy rodzaj techniki mnemonicznej¹³. Według „Słownika psychologicznego” Włodzimierza Szewczuka: „synestezja - jedność wrażeń; gr. *synaísthesis*, od *syn* – razem i *aísthesis* – czucie, postrzeganie¹⁴ oraz według „Słownika Psychologii” Arthura Reber i Emily Reber: „synestezja: stan, w którym doświadczenie zmysłowe, normalnie związane z jedną modalnością zmysłową, występuje przy obudzeniu innej modalności. Tego rodzaju doznania z pogranicza modalności są - do pewnego stopnia - całkowicie normalne, np. niskie dźwięki wywołują wrażenie miękkości lub pełni, a wysokie kruchości i ostrości, barwa niebieska odczuwana jest jako zimna, a czerwona jako ciepła. Termin ten jednak ogranicza się zwykle do nietypowych przypadków, w których występują stałe i wyraziste doznania z pogranicza modalności zmysłowych, np. gdy pewne dźwięki niezmiennie wywołują pewne wrażenie barwy”¹⁵.

Synestezja bywa odmiennie definiowana w zależności od tego, do jakiej dziedziny się odnosi:

- 1) w literaturze i sztuce bywa definowana jako środek stylistyczny polegający na zestawieniu lub nałożeniu kilku wrażeń zmysłowych i odniesieniu ich do tego samego obiektu;
- 2) w teorii percepcji jako występowanie wrażeń zmysłowych towarzyszących przy bodźcu działającym na jeden tylko zmysł;
- 3) w psychologii jako jedność wrażeń: gdy jednozmysłowy bodziec wywołuje jednoczesne wrażenie w co najmniej dwóch modalnościach zmysłowych.

Wyróżniamy też rodzaje synestezji w zależności od kierunku wywoływania wrażeń. Może to więc być synestezja jedno- lub obukierunkowa. „Z synestezją jednokierunkową mamy do czynienia wówczas, gdy w połączeniu dwóch doświadczeń tylko jedno z nich ma możliwość

¹³ Mnemotechniki to „sztuczne” sposoby ułatwiające zarówno kodowanie, jak i odtwarzanie nowych informacji. Jest to zbiór działań umysłowych, dzięki którym możemy trwale przyswoić wiedzę i sprawnie nią operować. Techniki te umiejętnie programują nasz umysł, ułatwiając nam szybko i skutecznie zapamiętywać. Stosując mnemotechniki opieramy się na podstawowej wiedzy dotyczącej procesu zapamiętywania, wykorzystujemy naturalne mechanizmy zdobywania nowych wiadomości. Wielozmysłowe zaangażowanie wszystkich naszych zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku, zapachu, smaku czy kinestetyczności, ułatwia zapamiętywanie.

Rejestrowanie materiału różnymi kanałami wzmacnia naszą pamięć. Gdy mózg wystawiony jest na działanie bodźców, między komórkami nerwowymi powstają nowe połączenia. Zdolność ta zwana jest plastycznością mózgu. Por. Geoffrey A. Dudley: *Jak podwoić skuteczność uczenia się*. Warszawa: Medium, 1994, s. 144-175

¹⁴ W. Szewczuk, *Słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 303.

¹⁵ A.S. Reber i E. S. Reber, *Słownik Psychologii*, 2005, s. 762.

uruchamiania drugiego, np.: w synestezji kolorowego słyszenia dźwięk wywołuje wrażenie barwy, ale bodziec w postaci barwy nie wyzwała wrażenia dźwięku. W synestezji dwukierunkowej każde z połączonych ze sobą wrażeń może stymulować drugie, a więc w naszym przypadku dźwięk będzie wywoływać doznanie koloru, a kolor – dźwięku¹⁶”.

Rodzaje synestezji możemy określić w zależności od tego, jakiego zmysłu lub bodźca dotyczy. Ponieważ synestezja może obejmować dowolną kombinację zmysłów, może istnieć nawet kilkadziesiąt podtypów synestezji. Najpopularniejsze z nich to:

- **Synestezja muzyczna (Chromostezja)** - dźwięki muzyczne wywołują wrażenia kolorystycznych plam lub odczucia koloru, jak również mogą pojawiać się w formie (także poruszających się) barwnych, abstrakcyjnych figur geometrycznych albo linii, przy czym zwykle cechy akustyczne, między innymi: wysokość dźwięku, jego barwa, artykulacja czy głośność korespondują bezpośrednio z cechami wzrokowymi – kolorem, kształtem i rozmiarem (ten typ synestezji charakteryzował twórców takich jak: Franciszek Liszt, Mikołaj Rimski-Korsakow, Kandinsky, David Hockney).
- **Synestezja typu grafem-kolor** - poszczególne litery alfabetu i cyfry (zwane łącznie „grafemami”) są „zacienione” lub „podbarwione” kolorem (ten typ synestezji charakteryzował m.in. Vladimira Nabokova, Arthura Rimbaud, a z polskich twórców Halinę Poświatowską).
- **Synestezja słuchowo-dotykowa** - W synestezji słuchowo-dotykowej niektóre dźwięki mogą wywoływać odczucia w częściach ciała. Na przykład osoba z synestezją słuchowo-dotykową może doświadczyć, że słyszenie określonego słowa lub dźwięku jest jak dotyk w określonej części ciała, lub może doświadczyć, że niektóre dźwięki mogą wywołać wrażenie na skórze bez dotykania.
- **Synestezja leksykalno-smakowa** - jest formą synestezji, w której podczas słuchania słów doświadcza się pewnych smaków.

Według koncepcji L. E. Marksa, G Martino i E.C Odgaarda¹⁷ jeśli za kryterium przyjmiemy siłę występowania bodźców - istnieją przede wszystkim dwie formy synestezji:

¹⁶ A. Rogowska, *Czy synestetycy są wśród nas?*, „Modelowe Nauczanie” 2004, nr 7, s. 34.

¹⁷ Por. Marks, L. E., & Odgaard, E. C., *Developmental Constraints on Theories of Synesthesia*. [w:] L. C. Robertson & N. Sagiv (Eds.), *Synesthesia: Perspectives from cognitive neuroscience* Oxford University Press, 2005. ss. 214–236.

silna/mocna i słaba. Synestezja słaba często uwarunkowana jest pamięcią, ewolucją, wiedzą, stanem psychicznym czy po prostu schematem kulturowym. Synestezja mocna jest mimowolna i automatyczna.

Dla celów mojej pracy interesuje mnie przede wszystkim forma słaba, która:

- doznawana jest przez występowanie żywych wyobrażeń lub doznań w jednej zmysłowej modalności na skutek stymulacji innej modalności
- posiada dosłowne semantyczne skojarzenia
- posiada łatwo identyfikowane synestezje (pamięć)
- może być wyuczona
- przetwarza informacje na niskim, percepcyjnym poziomie¹⁸.

Synestezja słaba ujmowana jest często jako skojarzeniowa, czyli taka, która utrwała się na zasadzie skojarzeń. Wynika stąd, że można nad nią pracować, rozszerzać, w pewnym sensie uczyć się korelować ze sobą bodźce, które odbieramy. Aleksandra Rogowska w swojej książce na temat znaczenia synestezji w procesach uczenia się porusza właśnie problem możliwości stymulowania synestezji. Na podstawie obserwacji i badań wyciąga wniosek, że istotne znaczenie dla wykształcenia się synestezji mają nie tylko czynniki genetyczne, ale również środowiskowe. Autorka pisze: „Wielu synestetyków twierdzi, że miało w dzieciństwie silniejsze skojarzenia i bardziej wyraziste, aniżeli w dorosłości. Można więc przypuszczać, że istotne znaczenie dla utrzymania się synestezyjnych połączeń międzysmysłowych stanowi częste wykorzystywanie swoich współwrażeń w procesach zapamiętywania czy też w twórczości artystycznej. Wydaje się, iż istotną rolę stymulacyjną dla synestezji pełni świadomość swoich doznań”¹⁹. Korzystanie jednocześnie ze wszystkich zmysłów ułatwia dostęp do poznania nowych obszarów wiedzy i odczuwania. Tak jak techniki mnemoniczne sięgają do korelowania odbioru różnych bodźców dla lepszej ekonomii uczenia się, tak podobnie prowokowanie sytuacji jednoczesnego odbioru bodźców w sztuce daje nam nowe możliwości uczestnictwa w przeżyciu estetycznym, ponieważ „narażając się” na wiele bodźców jednocześnie tworzymy nowe połączenia neuronalne w naszym mózgu i przełamujemy schematy myślowe.

W sztuce zarówno tworzenie, jak i odbiór dzieła to podróż w nieznane. Otwarcie się na nowe doznania i nowe przeżycia to niezbędny czynnik komunikacji w sztuce.

¹⁸ Por. Ibidem

¹⁹ A. Rogowska, *Czy synestetycy są wśród nas?*, „Modelowe Nauczanie” 2004, nr 7, s. 45

Podczas moich działań performatywnych odnoszę się do synestezji prowokując jej występowanie poprzez użycie wielu bodźców, aby móc w pełni komunikować się z odbiorcami. Jest to również ważne dla mnie jako twórcy otwierającego się w ten sposób na całościowe uczestnictwo w dziejącym się procesie twórczym.

Rozdział II. Percepcja dzieła otwartego na wszystkie zmysły

Wrażenia zmysłowe odgrywają niezwykle ważną rolę w procesach uczenia się. Zaangażowanie wszystkich zmysłów w te procesy daje możliwości tworzenia nowych połączeń neuronalnych, a także swego rodzaju reorganizacji, adaptacji, zmienności samych tkanek nerwowych. Tzw. plastyczność mózgu daje nam pole do tworzenia łańcuchów skojarzeń i poszerzania obszarów percepcji. Odniesienie się do wielu różnorodnych bodźców jednocześnie powoduje wykorzystywanie różnych szlaków neuronalnych, co wzmacnia ślad pamięciowy poprzez rejestrowanie materiału wieloma kanałami²⁰. Im więcej bodźców do nas dociera, tym większa liczba połączeń tworzy się w naszym mózgu.

Sztuka to obszar, w którym dążenie do pełnego odbioru uwidacznia się bardzo mocno. Synestezyjny przekaz treści artystycznych i taki też ich odbiór może występować jako jedna z form asocjacyjnego myślenia. Synestezja skojarzeniowa może stać się swego rodzaju kluczem do poszerzonego odbioru, poznania i tworzenia w różnych dziedzinach sztuki. Wykorzystując w sztuce komunikaty wielomodalne możemy oddziaływać na widza w szerokopasmowy sposób. Wielomodalna percepcja sprzyja otwieraniu się na głębokie przeżycie estetyczne tak u widza, jak i twórcy dzieła. Dzieje się tak na zasadzie swego rodzaju ciągów asocjacyjnych przebiegających między różnego rodzaju zmysłami podczas odbioru bodźców, które dodatkowo nasila występowanie jednoczesne. Na skutek działań wielokrotnie powtarzanych powstają ślady asocjacyjne pomagające tworzyć wielozmysłowe skojarzenia. „Synestezja skojarzeniowa (associational synaesthesia) odnosi się do powszechnych zasad tworzenia wielozmysłowych skojarzeń (cross-modal matching) na różnych poziomach przetwarzania informacji. Wydaje się, że poszczególne rodzaje synestezji w większym lub mniejszym stopniu pełnią funkcję integracyjną lub kompensacyjną podczas procesu przetwarzania informacji. Podczas przetwarzania informacji nieustannie zachodzą procesy analizy i różnicowania informacji oraz syntezy i integracji. U podstaw synestezji stoją prawdopodobnie procesy integracji informacji pochodzących z różnych modalności zmysłowych”²¹.

Odbiór sztuki może przebiegać właśnie w taki asocjacyjny i jednocześnie wielozmysłowy sposób. „Synestezja jako zjawisko wielokanałowego odbioru informacji, daje

²⁰ Por. A. D. Bragon, D. Gamon, *Kiedy mózg pracuje inaczej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.

²¹ A. Rogowska, *Synestezja i jej znaczenie w rozwoju poznawczym i językowym w dzieciństwie*, Wyd. Politechniki Opolskiej, Opole 2015, s. 137

możliwość odkrywania różnego rodzaju powiązań pomiędzy zmysłami człowieka i specyfiki ich wzajemnych oddziaływań. Umożliwia też włączenie efektów tych poszukiwań do procesu tworzenia dzieł sztuki i wykorzystanie elementów przekazu artystycznego, zaczerpniętych z różnych jej dziedzin”²².

Aby w pełni synestezyjny sposób odbioru mógł zaistnieć zarówno dzieło, a więc i sposób jego tworzenia, jak i jego odbiór powinny mieć wieloaspektową budowę i odnosić się do wielu zmysłów jednocześnie. Jednoczesność działania jest niezbędna dlatego, że nie mamy tu do czynienia z prostym przetłumaczeniem jednych bodźców na drugie (np. dźwiękowych na świetlne), a raczej z całościowym ich przyswojeniem jako nowych, odmiennych jakości. O konieczności całościowego odbioru działa bez podziałów na poszczególne jego jakości niejednokrotnie wspominają artyści, którzy w swej sztuce odnosili się do działań synestezyjnych, w tym również tacy, którzy sami byli synestetami. „Według Kandinsky’iego kontakt z dziełem sztuki powinien być możliwie bezpośredni, to znaczy jak najmniej zapośredniczony poprzez to, co zewnętrzne. Innymi słowy widz powinien dokonać pewnego rodzaju „zawieszenia sądu” i poddać się napływowi informacji sensorycznych, podobnie jak ma to miejsce w doznaniach synestetów”²³. Kiedy Kandinsky malował, jego zmysły – słuch i wzrok – współpracowały z sobą. Kolory i kształty przekładały się na dźwięki, harmonie i wibracje tworzyły linie i wzory. Otwierający się na sztukę odbiorca może osiągnąć wielozmysłowe zaangażowanie wszystkich zmysłów. Komunikat w dziele artystycznym przekazywany jest odbiorcy poprzez zbiór doświadczeń zmysłowych, które były udziałem podczas tworzenia pracy artystycznej. Każdy akt tworzenia odbywa się wielomodalnie poprzez użycie wielu niekoniecznie schematycznie związanych z daną dziedziną sztuki zmysłów. I tak np. David Hockney podczas malowania projektu scenografii do „Czarodziejskiego fletu” Mozarta odwoływał się do zmysłu kinestetycznego. Wsłuchując się w muzykę ruchem ramion określał jej kształt, co determinowało rodzaje linii i plam kładzionych na papier. Doszło tu poprzez ruch do wzmocnienia doznania synestetycznego, które artysta określił słowami: „czuję muzykę” czy „dzieje się poza mną i zaczynam to mieć”²⁴.

Obraz malarski, choć oddziałuje przede wszystkim poprzez zmysł wzroku to w swej strukturze zawiera ślady wielu zmysłów; choćby w ruchu wynikającym z gestu malarskiego,

²² I. Boychuk, *Synestezja jako klucz do poszerzonego odbioru, poznawania i twórczości w różnych dziedzinach sztuki*, [w:] *Synestezja a sztuka*, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj (red.), Kraków 2016, s. 77

²³ J. Gonczarek, *Synestezja w malarstwie jako doświadczenie protomentalne*, [w:] *Synestezja a sztuka*, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj (red.), Kraków 2016, s. 83

²⁴ Por. J. Gonczarek, *Synestezja w malarstwie...*, s. 82

muzyczności oddanej w rytmach plam, punktów czy kresek, dźwiękach i dotyku uderzeń pędzla. Wielomodalność dzieła związana jest ze swego rodzaju fuzją zmysłów podczas tworzenia, która immanentnie zawarta jest w artystycznym komunikacie. Do odebrania tegoż komunikatu potrzebne jest doświadczenie zjednoczenia odbioru zmysłowego również u odbiorcy. Wielozmysłowe działanie takie jak performance malarskie w wielkim stopniu ułatwia taki „imitacyjny” odbiór, ponieważ proces fuzji zmysłów odbywa się w bezpośrednim kontakcie z widzem. Istotnym elementem „wczucia się” w dzieło sztuki są emocje towarzyszące uczestnictwu w procesie kreacji, które ułatwiają procesy internalizacji z dziełem jako całością. Dziejący się w jednym momencie akt twórczy zawierający w sobie elementy różnych zmysłów angażuje emocje odbiorcy i staje się pomostem do całościowego odbioru dzieła w procesie synestezyjnym. „Synestezyjność jest złożoną formą wzajemnych relacji elementów danej całości, niepolegająca na mechanicznej translacji znaków jednego typu przekazu na inny. Tu działają reguły wewnętrznego kontrapunktu, holistycznego, ale bardziej swobodnego połączenia elementów w całość, co właśnie stanowi istotę ludzkiego sposobu odczuwania. Taki sposób budowy dzieła wymaga całościowego odbioru, w którym wielkie znaczenie odgrywa synestezja”²⁵.

Emocje są jednym ze stymulatorów synestezyjnego odbioru bodźców. Podczas performance malarskiego dążę do tego rodzaju emocjonalnych przeżyć widzów, które bliskie są odczuciom bezpostaciowym, wrażeniowym. Odnosząc się do nich w trakcie procesu twórczego łączę własne odczuwanie z odczuwaniem innych. Ślad emocji zostawiam też w samym dziele, dzięki czemu ma ono potencję oddziaływania zakodowaną w nim emocją i przekazem zmysłowym.

²⁵ I. Boychuk, *Synestezja jako klucz do poszerzonego odbioru, poznawania i twórczości w różnych dziedzinach sztuki*, [w:] *Synestezja a sztuka*, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj (red.), Kraków 2016, s. 77

Rozdział III. Analiza procesu twórczego w cyklu prac malarskich powstałych na drodze komunikacji multisensorycznej (analiza przypadku – pracy własnej)

Od lat w moich działaniach artystycznych interesuje mnie łączenie wielu mediów. Już podczas studiów na wydziale Malarstwa w warszawskiej ASP poszukiwałam różnego rodzaju środków wyrazu zgłębiając wiedzę nie tylko w pracowni malarskiej, ale również w pracowni technik ściennych (aneksy do dyplomu magisterskiego). Doświadczając nowych technik działania artystycznego skupiałam się na różnorodności ruchu, gestu czy też dotyku charakterystycznego dla każdej z dziedzin i wynikającego z niego innego znakowania. Wzrastało we mnie przekonanie, że pełny przekaz mojej własnej wizji sztuki musi przybrać postać działania interdyscyplinarnego.

Od 2010 roku w swoich malarskich i performerskich działaniach eksperymentuję i dążę do działań wielosensorycznych łączących różne dziedziny sztuki. Tworzę performance, interdyscyplinarne spektakle (solo i we współpracy z muzykami), które pozwoliły mi uaktywnić w moim działaniu audiowizualny „live act”, który wiąże się z działaniem i odbiorem dzieła na poziomie kilku zmysłów w zależności od koncepcji projektu artystycznego. W wielu moich projektach akt malarski zostaje uzupełniony poprzez dźwięki, scenografię świetlną (lasery, różnego rodzaju nasycenia światła) czy ruch.

Nie bez znaczenia jest fakt, że od kilkunastu lat współtworzę „Grupę Twórczą – Symfonia” oraz Visual Art Dance i Artinterference, gdzie zgłębiłam aspekty kinestetyczne w malarstwie, muzyce, tańcu.

Jako artystka działająca od lat w obszarze performance nierozzerwalnie zawsze związanego z aktem malarskim mogę być dla siebie z jednej strony podmiotem własnych poszukiwań, jak i jednocześnie obiektem własnych badań. Z tej perspektywy, gdzie nieobecnie mi jest zarówno doznanie tworzenia wynikającego z czerpania różnorodnych bodźców (moim performance towarzyszy dźwięk, różnorodne światła, gest, ruch ciała), jak i odczucie komunikacji z odbiorcami mogę pełniej opisać procesy wielokanałowości mojego działania artystycznego. Moje działania artystyczne nie skupiają się jedynie na wybranym zmysle, ale uaktywniam jednocześnie wiele zmysłów własnych i jednocześnie „bombarduję nimi” widza/odbiorcę.

Multimedialność własnych działań wzmacniam poprzez zapis filmowy działań performance i wystaw malarskich oraz publiczną prezentację w przestrzeni online na kanale YouTube.

W prezentowanym cyklu malarskim pokazuję obrazy, które powstały w różnego rodzaju próbach uruchamiania wielu kanałów zmysłowych zarówno w procesie mojego własnego działania, jak i we współoddziaływaniach z odbiorcą. Na prezentowany cykl składają się prace, które powstały podczas performansów, a także takie, które są namalowane w pracowni po ich zakończeniu. Zawsze jednak niezależnie od miejsca sięgam po stymulację pochodzącą z różnych obszarów oddziaływania, od bodźców wizualnych począwszy, poprzez bodźce ruchowe, aż po bodźce dźwiękowe. Moim działaniom i tym w trakcie performansu, i tym następującym po jego zakończeniu towarzyszy otwarcie możliwie dużej liczby kanałów zmysłowej komunikacji przebiegającej między mną, a stymulującymi bodźcami.

W swoim doświadczeniu rozszerzonego działania artystycznego, zakładam potrzebę do postrzegania tak dzieła jak i procesu jego powstawania w przenikaniu się, nakładaniu odczuć pochodzących z różnych zmysłów. Moje działanie wpisuję w koncepcję otwartego, eksperymentalnego działania twórczego wynikającego z przeżywania tegoż aktu wszystkimi zmysłami i w otwarciu na wielomodalną percepcję.

Za najodpowiedniejszą formę dla osiągnięcia zamierzonych przeze mnie efektów uznałam rodzaj malarskiego performance, w którym poza malowaniem na żywo dołączam inne stymulatory takie jak dźwięk i światła. Obraz w akcie twórczym traktowany jest przeze mnie jako energia, która oddziałuje swoimi wartościami (kolorem, światłem, fakturą, relacjami przestrzennymi) na zmysły widza oraz na przestrzeń, w którą wkraczam w działaniu performance. Stymulacja zmysłów poprzez dźwięk, ruch, światło dotyczy również mnie samej w trakcie procesu twórczego, w którym, dzięki cyrkulacyjnie przepływającej i powracającej energii, staję się i podmiotem, i przedmiotem działania sztuki. Działanie malarskie przenikające się z działaniem performance daje również szansę na wielosensoryczny kontakt artysty tak z powstającym dziełem, jak i z odbiorcami, którzy stają się częścią procesu i takie działanie jest dla mnie najpełniejsze. Następuje wówczas najsilniejsze zespolenie poszczególnych jakości percepcyjnych, a w tym:

- **Synergia obrazu i dźwięku:** obraz oddziałuje na kształt rytmów, dźwięków - obraz brzmi! – ponieważ oddziaływanie jednego zmysłu /wzroku/ wywołuje uaktywnienie innego zmysłu /słuchu/

- **Synergia obrazu i dotyku:** dotyk staje się sygnałem kontaktu proestetycznego (rola fakturalnych efektów malarskich jako metody dialogu z odbiorcą)
- **Synergia obrazu i ruchu ciała:** wzrok i dotyk uaktywniają się w bezpośrednim, bliskim kontakcie zarówno z twórcą oglądanym w trakcie, jak i odbiorcy z dziełem – dzięki prezentacji performance możliwe jest współuczestnictwo/współodczuwanie dzieła
- **Scenografia świetlna:** jest to element dopełniający i scalający, formalnie i wyrazowo warstwy obrazu, ruchu, dźwięku.

Jednym z ważnych aspektów mojego działania w malarskim performance jest to, że komunikacja z widzem w procesie multisensorycznym, choć działanie jest prezentowane w grupie publiczności, to jednak przebiega indywidualnie z każdym z widzów. Za pomocą wyrazistego kolorystycznie i formalnie malarstwa, ruchu, dźwięku widz cały proces odbiera jako część wspólną z nim samym, staje się częścią całości przestrzeni, w której odbywa się performance. Wpływa też swoją reakcją na twórcę i samo dzieło.

Działania malarskie „na żywo” są dialogiem między artystą i odbiorcą, wyrażającym się w toku ciągłej improwizacji stymulowanej przez odkrywanie indywidualnych i wspólnych emocji i energii. Odbiorca współodczuwając gesty, emocje, ruch artysty staje się również częścią działania artystycznego. Widz staje się elementem wykreowanej w naturalnej rzeczywistości przestrzeni twórczej i równocześnie reaguje na postrzegany świat jako jego obserwator. Obecność odbiorcy w akcie twórczym pozwala mu bliżej wniknąć w naturę tworzonego obrazu i odbieranie go różnymi zmysłami w jednym czasie. Współodczuwanie jednego dzieła kilkoma zmysłami naraz, kiedy „atakuję” ono wszystkie zmysły w jednym momencie, dostarcza widzowi wiele różnorodnych wrażeń. Wrażenia te, nakładając się, oddziałują na siebie, co daje pełnię doznania estetycznego. Odbiorca odczuwa „nasycenie się” dziełem. W ten sposób osiąga przeżycie estetyczne nie odgraniczając się od dzieła, z którym bez barier może się komunikować.

Elementem koniecznym do osiągnięcia oczekiwanych efektów jest otwarta postawa twórcza artysty, który w akcie twórczym „dopuszcza” działanie innych, niż jego własna, energii. Ekspresja i kreacja twórcza artysty jest tym, co nadaje całości dzieła sztuki jedność i porządkuje percepcję doprowadzając do przeżycia estetycznego. Obecność artysty wprowadza określoną dynamikę odbioru dzieła sztuki. To on współtworzy dynamiczną

malarską narrację dzięki własnej osobowości i wypracowanej indywidualnej metodzie artystycznej.

W procesie performance malarskiego artysta dostarcza odbiorcy wieloźródłowe, wielowarstwowe dzieło sztuki, które w wielu aspektach powiązane jest i z czasoprzestrzenią, w której powstawało i z aktywnie obecnym w tej czasoprzestrzeni odbiorcą.

Opisane działanie najpełniej unaocznia się w działaniu performance z istotnym udziałem publiczności. Energia gromadzona podczas spotkania działa jednak również po jego zakończeniu. Skumulowaną we mnie podczas performance energię określam jako „lustrzaną” i korzystam z niej podczas pracy nad obrazami malowanymi w pracowni. W dużej mierze prace te są odbiciem wynikłym z wydarzeń podczas performance. Aby wzmocnić lub rozszerzyć performatywny ślad podczas pracy w pracowni również (już bez obecności publiczności) poddaję się podczas procesu twórczego działaniom jakości takich jak dźwięk i zmienne w swym natężeniu i barwie światło. Do każdego z obrazów powstaje specjalna ustalana przeze mnie z muzykiem ścieżka dźwiękowa, która „prowadzi” mnie podczas pracy. W wypadku każdej prezentowanej w cyklu doktorskim pracy w trakcie malowania poddaję siebie działaniom dźwiękowym i wizualnym w postaci sekwencji światła o zmiennym kolorze i temperaturze. Część z tych działań dokumentuję. Zapisane ścieżki dźwiękowe wraz z zapisem performance stanowią załącznik do pracy doktorskiej i potwierdzają metodę mojego tworzenia.

Klucz do działań malarskich i performance:

- **Obraz 1** - Warstwy światła i koloru 1 / akryl na płótnie, 100x150 cm
 - ścieżka dźwiękowa 1 [trees] + światło białe i zmienne mieszane czerwone z zielonym
 - film 01
- **Obraz 2** - Warstwy światła i koloru 2 / akryl na płótnie, 100x150 cm
 - ścieżka dźwiękowa 2 [sea] + światło niebieskie i zmienne białe
 - film 02
- **Obraz 3** - Warstwy światła i koloru 3 / akryl na płótnie, 80x120 cm
 - ścieżka dźwiękowa 3 [freeman] + światło białe i zmienne żółte
 - film 03

- **Obraz 4** - Warstwy światła i koloru 9 / akryl na płótnie, 80x120 cm
 - ścieżka dźwiękowa 8 [frost] + światło niebieskie i zmienne białe
 - film 08
- **Obraz 5** - Warstwy światła i koloru 8 / akryl na płótnie, 80x120 cm
 - ścieżka dźwiękowa 7 [blood] + światło białe i zmienne karminowe
 - film 07
- **Obraz 6** - Warstwy światła i koloru 6 / akryl & olej na płótnie, 80x120 cm
 - ścieżka dźwiękowa 5 [biohazard] + światło białe i zmienne czerwone
 - film 05
- **Obraz 7** - Ekspresja myśli 1 / akryl na płótnie, 80x120 cm
 - ścieżka dźwiękowa 9 [light] + światło białe i zmienne żółte
 - film 09
- **Obraz 8** - Warstwy światła i koloru 5 / akryl na płótnie, 80x100 cm
 - ścieżka dźwiękowa 4 [glo] + światło białe i zmienne zielone
 - film 04
- **Obraz 9** - Ekspresja myśli 2 / akryl na płótnie, 30x30 cm
 - ścieżka dźwiękowa 10 [destroy] + światło niebieskie i zmienne białe
 - film 10
- **Obraz 10** - Warstwy światła i koloru 7 / akryl na płótnie, 100x150 cm
 - ścieżka dźwiękowa 6 [things from above] + światło fioletowe i zmienne białe
 - film 06
- **Obraz 11 i 12** - Synestezja 1, 2 / performance, akryl na płótnie, każdy 100x150 cm
 - ścieżka dźwiękowa 11 [Glony] + światło zmienne, mieszane czerwone i niebieskie oraz światło białe

- o film 11

Wskazany przeze mnie jako dzieło doktorskie cykl malarski powstały na drodze metod performatywnej stymulacji zmysłów jest dla mnie zapisem mojej drogi dojścia do materialnego wizualnego kształtu obrazu i w rezultacie połączenia performance z samym malarstwem.

Malarstwo i performance połączone ze sobą tworzą wielokanałowy strumień doznań zmysłowych i sprawiają, że tego rodzaju synestezja okazuje się najpełniejszym medium komunikacji w sztuce.

Podsumowanie

Mimo wielu badań naukowych i działań twórczych ciągle istnieje ogromny obszar, w którym warto prowadzić poszukiwania na temat całościowego oddziaływania synestezji na działania artystyczne, w tym w malarstwie i performance, a także efektów oddziaływania na odbiorcę/widza. Brak opracowań jasno potwierdzających synestezję jako medium komunikacji w sztuce współczesnej jest jednym z powodów, dla którego zdecydowałam się na eksplorację tego właśnie tematu w swojej pracy doktorskiej.

W performatywnym procesie powstawania dzieła malarskiego zdecydowałam się sięgnąć po różnego rodzaju media, by uzyskać nowe kanały komunikacji z odbiorcami, którzy swą energią wpływali na kształt dzieła, a także na jakość przeżycia estetycznego, które jest udziałem i twórcy dzieła i pozostałych uczestników performance malarskiego. Zaangażowanie wielu zmysłów jednocześnie zarówno u artysty, jak i u publiczności dało szansę na poszerzenie zakresów wielomodalnej percepcji i swego rodzaju „sprzężenie zwrotne” w komunikacji na linii artysta – dzieło – odbiorca. Moment odbioru dzieła stał się jednocześnie z momentem jego powstawania, co stworzyło poczucie zanurzenia się w specyficznej momentalnej czasoprzestrzeni, w której jako twórca mogłam w bezpośredni sposób komunikować się z wieloma odbiorcami doświadczając ich energii. Dziejący się podczas performance obraz jest świadectwem wspólnego przeżycia estetycznego na styku wzajemnego odbioru i oddziaływania. Istotnym elementem komunikacji stało się z jednej strony bodźcowanie wielu zmysłów jednocześnie, a z drugiej poszukiwanie drogi przepływu

poszczególnych jakości. W percepcji malarstwa i muzyki odnalazłam mechanizm pośredni stanowiący swego rodzaju pomost pomiędzy towarzyszącymi dźwiękami a dziełem malarskim. Jest nim ruch, który w malarstwie uwidacznia się geście, a jednocześnie jest kanałem komunikacyjnym do zintegrowania się z muzyką. Zauważyłam, że gesty, układ ciała podczas aktu malowania w lustrzanym odbiorze był przejmowany przez publiczność. Dzięki temu przestrzeń opisana przez wzajemne relacje przestrzenne nadawała miejscu dziania się performance rangę specyficznej wspólnoty czasoprzestrzennej, która pozwalała na wspólne bezpośrednie przeżycie twórcze.

Pozwalając współdziałać zmysłom mamy szansę na zniwelowanie barier odbioru i synestetyczne połączenie wrażeń zmysłowych. Otwieramy tym samym „dodatkowe” łącza, które pomagają nam w odbieraniu sztuki w jej całości. W ten sposób „sprowokowana” w malarskim performance synestezja staje się metodą totalnego odbioru i dzieła, i siebie.

Streszczenie

W swojej rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Synestezja w malarstwie i performance jako metoda komunikacji wszystkimi zmysłami* rozpatruję proces twórczy performance malarskiego widziany jako działanie angażujące wszystkie zmysły równocześnie. W polu mojego zainteresowania leży zarówno tworzący artysta (zakres jego odczuwania, jego możliwości swego rodzaju translacji jednych bodźców na inne, a także poszerzanie tychże możliwości na skutek działań synestetycznych), jak i odbiorca, który bierze udział w wielowarstwowo zbudowanym performance, gdzie jego zmysły są poddawane stymulacji. Interesuje mnie też samo dzieło będące sumą działań artystycznych stymulowanych poprzez różne kanały sensoryczne, w tym te podstawowe: wzrokowy, słuchowy, ruchowy (cielesny), a także sposób jego powstania w synergii z odbiorcami. Wieloaspektowość obserwowanego przeze mnie procesu to nie tylko synkretyczne zespolenie elementów składowych powstającego obiektu sztuki, ale także odkrywanie momentu rzeczywistego powstania dzieła, które przesuwają się nie tyle ku materialnemu tradycyjnemu artefaktowi, co wskazuje na symboliczne powstanie dzieła już w samym procesie odbioru.

Aby zbadać interesujący mnie temat w rozdziale pierwszym sięgam po definicję synestezji jako zjawiska obecnego w sztuce od dawna i sprzyjającego koncepcjom dzieła rozpatrywanego w kontekście syntezy sztuk. Przedstawiam przykłady koncepcji fuzji zmysłów proponowane m.in. przez twórców, którzy albo byli synestetykami i synestetyczny odbiór świata włączali w obręb swojej sztuki, albo tych którzy otwierając się na wielomodalną komunikację do metafor synestetycznych sięgali dla uzyskania szerokiej komunikacji z własnym dziełem i jego odbiorcami.

W rozdziale drugim odnoszę się do mechanizmów percepcji dzieła odbieranego wszystkimi zmysłami uwzględniając w tym techniki bliskie mnemonice. Intensywne i szerokopasmowe bodźcowanie tworzy ślady asocjacyjne, które sprzyjają symultanicznemu odbieraniu wielopoziomowego dzieła sztuki, co stanowi drogę wielomedialnej komunikacji na poziomie twórca – dzieło - odbiorca.

W swojej pracy badawczej przedstawiam koncepcję otwartego, eksperymentalnego działania twórczego w malarskim performance. Opierając się na już zdobytych doświadczeniach artystycznych w malarstwie i performance oraz wspierając się wiedzą teoretyczną na temat synestetycznych procesów percepcji zaproponowałam analizę procesu tworzenia sztuki intermedialnej, która czerpie z wielu zmysłów, a następnie do wielu zespolonych zmysłów przemawia.

Abstract

In my dissertation entitled *Synesthesia in painting and performance as a method of communication with all the senses*, I consider the creative process of painting performance seen as an activity involving all the senses simultaneously. In the field of my interest lies both the creating artist (the scope of his sensation, his possibilities of a kind of translation of some stimuli into others, as well as the expansion of these possibilities as a result of synesthetic activities), and the viewer, who takes part in a multi-layered performance, where his senses are subjected to stimulation. I am also interested in the work itself, which is the sum of artistic activities stimulated through various sensory channels, including the basic ones: visual, auditory, motor (bodily), as well as the way it is created in synergy with the viewers. The multifaceted nature of the process I observe is not only the syncretic fusion of the constituent elements of the resulting art object, but also the discovery of the moment of the actual creation of the work, which shifts not so much to the material traditional artifact, but points to the symbolic creation of the work in the very process of reception.

In order to explore the topic of my interest, in the first chapter I turn to definitions of synesthesia as a phenomenon that has been present in art for a long time and is conducive to concepts of the work considered in the context of the synthesis of the arts. I present examples of the concept of the fusion of the senses proposed, among others, by artists who were either synesthetes and incorporated synesthetic perception of the world within their art, or those who, opening up to multimodal communication, reached for synesthesia metaphors to achieve broad communication with their own work and its viewers.

In the second chapter I refer to the mechanisms of perception of the work perceived by all the senses taking into account techniques close to mnemonics. Intense and broadband stimulation creates associative traces that promote the simultaneous perception of a multi-level artwork, which is a path of multi-media communication at the creator-artwork-receiver level.

In my research work, I present the concept of open, experimental creative action in painting performance. Based on already gained artistic experience in painting and performance, and supported by theoretical knowledge of synesthetic processes of perception, I proposed an analysis of the process of creating intermedial art, which draws from multiple senses and then speaks to multiple combined senses.

Bibliografia:

1. Biłas-Pleszak Ewa, Zobaczyć dźwięk – metafory synestezyjne jako przykład „korespondencji zmysłów”, „Język Artystyczny” 2007, nr 13, s. 157–166.
2. Boychuk Iryna, *Synestezja jako klucz do poszerzonego odbioru, poznawania i twórczości w różnych dziedzinach sztuki*, [w:] Synestezja a sztuka, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj (red.), Kraków 2016, s. 66–78.
3. Bragon D. Allen, Gamon David, *Kiedy mózg pracuje inaczej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.
4. Burakowski Dominik, *Logos i Ethos w pitagorejskiej wizji świata i człowieka*, „Etyka” 2003, nr 36, s. 27-35.
5. Day Sean A., *Synesthesia and Synesthetes*, 2022, ss. 20-62.
6. Duda Artur, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
7. Ginter Anna, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, wersja on line: https://pdf.helion.pl/e_0eal/e_0eal.pdf
8. Gonczarek Joanna, *Synestezja w malarstwie jako doświadczenie protomentalne*, [w:] Synestezja a sztuka, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj (red.), Kraków 2016, s. 79-93
9. Higgins Dick, *Intermedia*, [w:] tegoż, Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje, wyb., oprac. i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000
10. Ione Amy, Christopher Tyler Ch., *Was Kandinsky a Synesthete?*, „Journal of the History of the Neurosciences” 2003, vol. 12, No 2.
11. Newton Isaak, *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections, and Colours of Light*, Dover Publication, Inc., New York 1952, book 1, part II.
12. Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, tłumaczenie: Fijałkowski Stanisław, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
13. Popczyk Maria, *Przeżycie estetyczne a struktura dzieła sztuki w ujęciu Mikela Dufrenne'a i Romana Ingardena*, Folia Philosophica 10, 35-44, 1992, wersja on line: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/14529/1/Popczyk_Przezycie_estetyczne_a_struktura.pdf
14. Reber Arthur S., Reber Emily S., *Słownik Psychologii*, 2005, s. 762.

15. Rogowska Aleksandra, *Czy synestetycy są wśród nas?*, „Modelowe Nauczanie” 2004, nr 7, s. 29–49.
16. Rogowska Aleksandra, *Synestezja i jej znaczenie w rozwoju poznawczym i językowym w dzieciństwie*, Wyd. Politechniki Opolskiej, Opole 2015, s. 137
wersja on line:
https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/150185/rogowska_synestezja_i_jej_znaczenie_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y
17. Rogowska Aleksandra, *U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne*, „Przegląd Psychologiczny” 2002, t. 45, nr 2(4), s. 465–474,
wersja on-line: <https://www.kul.pl/files/714/media/4.45.2002.art.6.pdf>
18. Rogowska Aleksandra, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka” 2002, nr 1, s. 85–95.
19. Rogowska Aleksandra, *Synestezja*, Wyd. Politechniki Opolskiej, Opole 2007.
20. Rzepińska Maria, *Historia koloru Tom: 1 i 2*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989.
21. Senderecka Magdalena, *Synestezja – od psychofizjologicznych badań do filozoficznych implikacji*, [w:] S. Wszolek, R. Janusz (red.), *Wyzwania racjonalności*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006, s. 259–278.
22. Skowronek Justyna, *Czy jesteś synestetykiem? Typologia synestezji*, [w:] *Synestezja a sztuka*, A. Rogowska, J. Kaleńska-Rodzaj (red.), Kraków 2026, s. 13–27.
23. *Synestezja a sztuka*, (red.); Aleksandra Rogowska, Julia Kaleńska-Rodzaj, Wyd. Aureus, Kraków 2016.
24. Szewczuk Włodzimierz, *Słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 303.
25. Termińska Kamilla, *Metafora synestezyjna*, „Poradnik Językowy” 1992, z. 3, s. 201–207, wersja on line: <https://poradnik-jezykowy.uw.edu.pl/issue/1043>
26. Spitzer Manfred, *Jak uczy się mózg?*, tłum. M. Guzowska-Dąbrowska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Dokumentacja pracy artystycznej



Warstwy światła i koloru 1 / akryl na płótnie, 100x150 cm



Warstwy światła i koloru 2 / akryl na płótnie, 100x150 cm



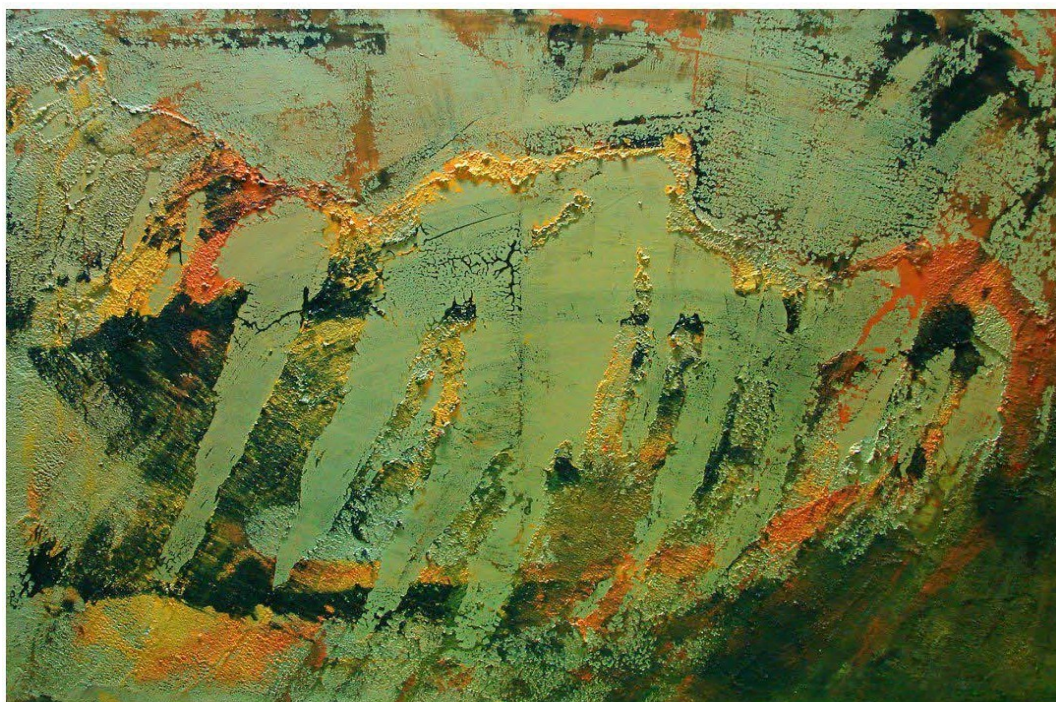
Warstwy światła i koloru 3 / akryl na płótnie, 80x120 cm



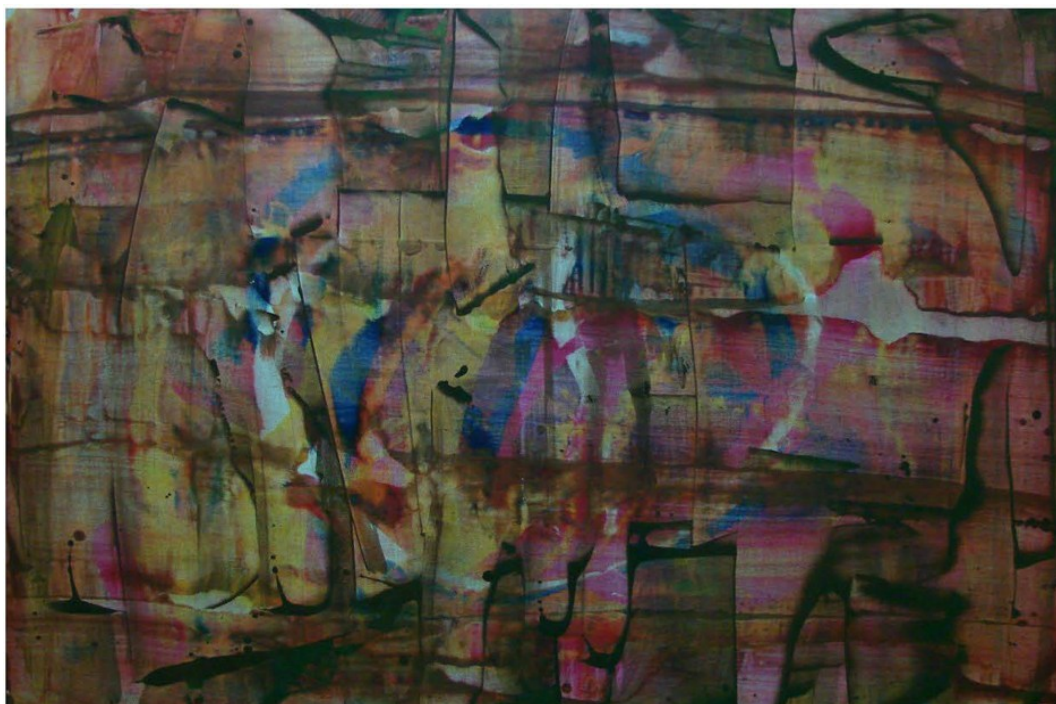
Warstwy światła i koloru 9 / akryl na płótnie, 80x120 cm



Warstwy światła i koloru 8 / akryl na płótnie, 80x120 cm



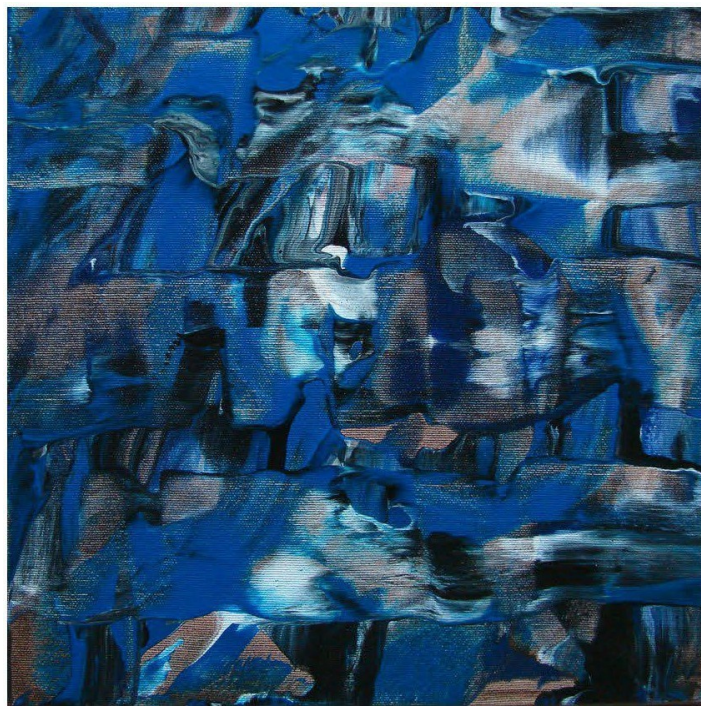
Warstwy światła i koloru 7 / akryl, olej na płótnie, 80x120 cm



Ekspresja myśli 1 / akryl na płótnie, 80x120 cm



Warstwy światła i koloru 5 / akryl na płótnie, 80x100 cm



Ekspresja myśli 2 / akryl na płótnie, 30x30cm



Warstwy światła i koloru 7 / akryl na płótnie, 100x150 cm



Synestezja 1, 2 / performance, akryl na płótnie, 100x150 cm

