



WEISS AUF SCHWARZ | Bartosz Sikorski

„WEISS AUF SCHWARZ“ Bartosz Sikorski

Ausstellung im Atelier Suterena, November 2014

Bartosz Sikorskis neue Arbeiten aus der Serie der *Led Paintings* präsentieren sich als vertikale Farbfelder, die als Diptychen aufgebaut sind. Entstanden sind die bunten Formen aus einem Lichttheater, das gleichsam auf einer Mini-Bühne im Atelier des Künstlers aufgeführt wurde. Hinter kleinen Papierschablonen treten die verschiedenen Lichtquellen separat hervor und fungieren so als Pinsel für abstrakte Lichtmalereien.

Die einzelnen Formen sind dabei Teil eines größeren, teilweise unsichtbaren Ganzen. Am Beginn steht eine konzeptuelle Anordnung vertikaler Formen von unterschiedlicher Länge, aus denen der Künstler bestimmte Fragmente herausfiltert, die er schließlich für seine Vergrößerungen verwendet und spiegelt. Wie bei der Funktion „Weiß auf Schwarz“ auf dem iPhone, das eine Farbumkehr des Displays ermöglicht, geht auch Sikorski in der Nachbearbeitung der Bilder vor. Es wird aber nicht nur der schwarze Hintergrund zu Weiß umgewandelt, sondern analog dazu werden die Farben komplementär invertiert: aus Rot wird Grün, aus Gelb Violett, aus Blau Orange.

Ausgehend von diesen fotografischen Close-ups, die sich einerseits durch formale Strenge, andererseits durch organische Qualitäten auszeichnen, führt Sikorski die vertikalen Farbformen auch in anderen Medien fort, etwa als lattenförmige Objekte, die nun malerisch bearbeitet werden, oder als weiße Projektionsflächen für einen Videofilm, der die abstrakten Farbfelder in Korrespondenz zu musikalischen Strukturen stellt.

Christina Natlacen

„WHITE ON BLACK“ Bartosz Sikorski

Exhibition in the Atelier Suterena, November 2014

Bartosz Sikorski's new works in the *Led Paintings* series present themselves as vertical color fields structured in the manner of diptychs. The colorful forms derive from a theater of lights the artist produced on a miniature stage in his studio. One by one, the various sources of light come into view from behind small paper stencils, effectively functioning as brushes for abstract light paintings.

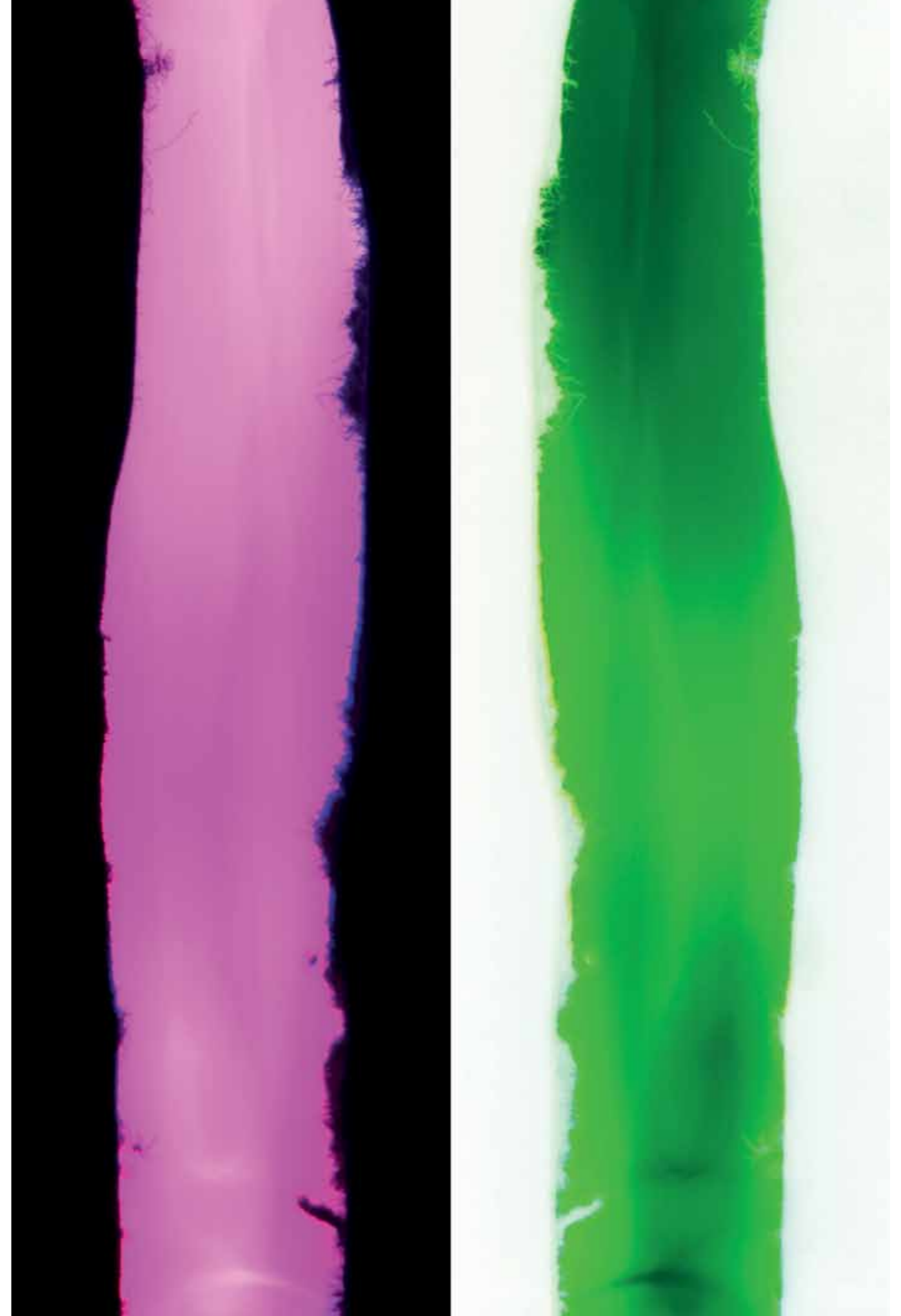
The individual shapes belong to a larger, partly invisible whole. The point of departure is a conceptual arrangement of vertical forms of different lengths from which the artist filters specific fragments he then magnifies and flips. In editing the pictures, Sikorski applies a method similar to the iPhone's "White on Black" function, which inverts the display's brightness values. He not only turns the black background into white, however, but analogously also translates all hues into their complementary colors: red becomes green, yellow turns into violet, and what was blue is now orange.

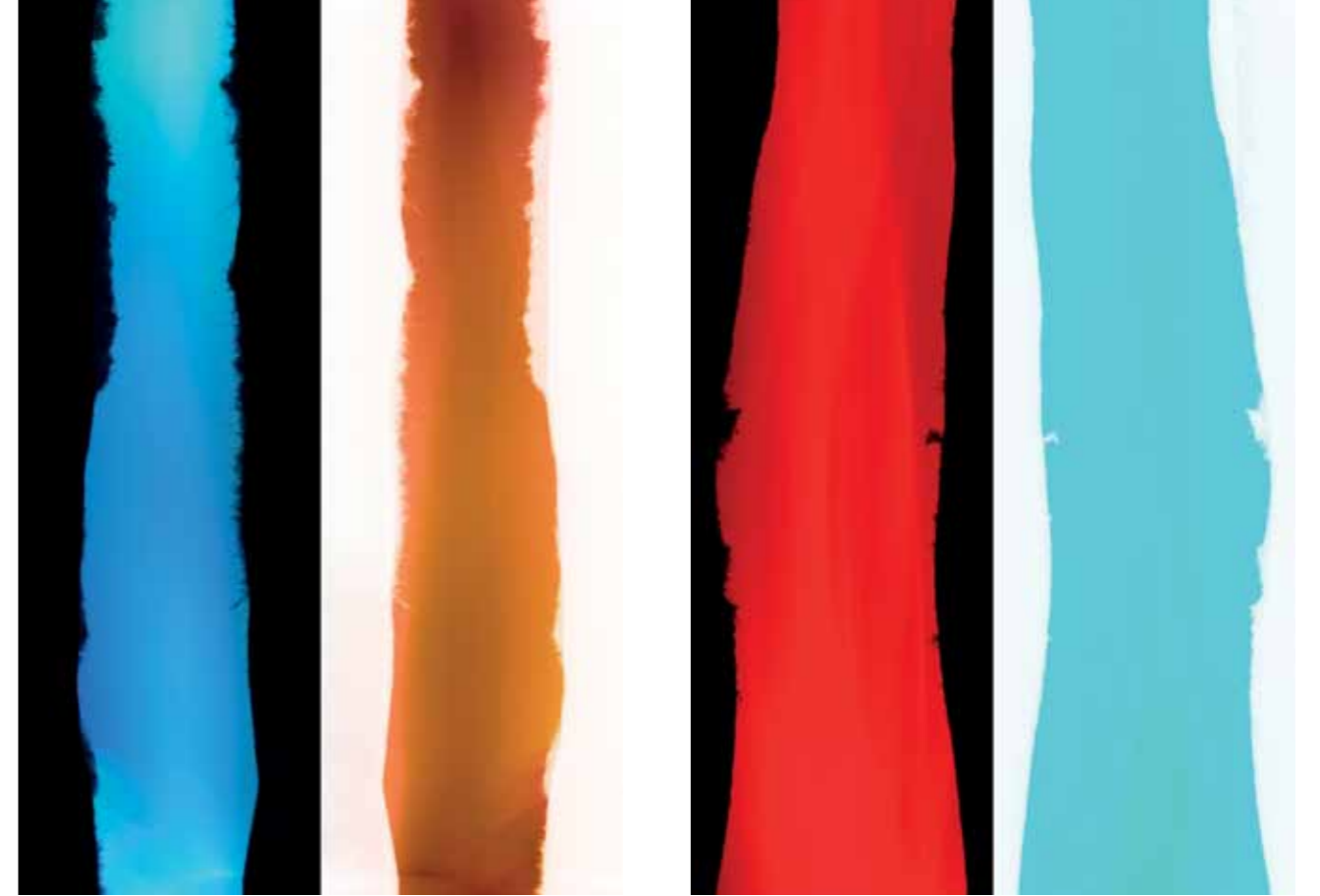
Based on these photographic close-ups, which combine formal rigor with organic qualities, Sikorski then extends his work with the colored vertical forms into other media; they return, for example, as slat-shaped objects he further enhances with paint, or as white surfaces on which he projects a video that teases out correspondences between the abstract color fields and musical structures.

Christina Natlacen

I WEISS AUF SCHWARZ I

WEISS AUF SCHWARZ, 2014, 5er Serie LED paintings, je 45 x 30 cm, Lambda Print, Diasec
BLACK ON WHITE, 2014, 5-piece series LED paintings, each 17,7 x 11,8 inch, Lambda Print, Diasec





FARBE, MUSIK, FORM.

Bartosz Sikorski im Interview mit Christina Natlacen
Wien, am 22. November 2014

Christina Natlacen: Ich bin erstmals 2008 auf Deine fotografischen Arbeiten aufmerksam geworden, als diese in der Galerie *Raum mit Licht* in Wien ausgestellt waren und habe Dich als einen der Ersten, der sich mit der LED-Technologie künstlerisch auseinander gesetzt hat, wahrgenommen.

Bartosz Sikorski: Ja, ich habe damit begonnen, in einem dunklen Raum mittels fotografischer Langzeitbelichtung Lichtspuren aufzuzeichnen. Im Prinzip gibt es diese Technik schon sehr lange, bereits Etienne-Jules Marey hat damit im Zuge seiner Bewegungsaufnahmen Ende des 19. Jahrhunderts gearbeitet. Sehr bekannte *Light Paintings* stammen von Pablo Picasso, die dieser 1949 in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Gjon Mili geschaffen hat.

C. N.: Seit einigen Jahren gibt es sogar Light Graffiti.

B. S.: Im Gegensatz dazu arbeite ich selbst jedoch in sehr kleinen Dimensionen.

C. N.: Das Besondere an Deinen *Led Paintings* ist, dass sie sich durch eine sehr starke Farbigkeit auszeichnen, was sie ja auch von der Gemeinschaftsarbeit von Picasso und Mili unterscheidet.

B. S.: Die Farben der lichtemittierenden Dioden, kurz LEDs, sind auf das RGB-Spektrum abgestimmt, also jene Grundfarben Rot, Grün und Blau, mit denen man alle anderen Farben mischen kann. Ich selbst verwende sie einerseits einzeln, andererseits mische ich sie

während der Bewegungen im abgedunkelten Raum. Erst nachher sieht man auf der Fotografie das Ergebnis. Jedes Bild ist damit unwiederholbar.

C. N.: Der Unterschied zu Deinen ersten LED-Arbeiten ist jetzt aber, dass Du in der Serie *Weiß auf Schwarz* mit einer Schablone arbeitest und das Licht dadurch in vorgegebene Bahnen gelenkt wird.

B. S.: Ich arbeite mit kleinen Schablonen aus Papier, in welche ich vertikale Streifen entweder mit der Schere ausschneide oder aber mit der Hand reiße. Dadurch entstehen etwa 2-3 cm lange Linien, deren ausgefrante Ränder mir wichtig sind. Die Konturen, die wir in der Vergrößerung sehen, betonen noch einmal diese Rohheit. Die Papierschablone fungiert als schwarze Silhouette, in deren Aussparungen die Lichtspuren sichtbar werden.

C. N.: Besonders auffällig ist das durchgehende Prinzip des Vertikalen in diesen Arbeiten.

B. S.: Ich habe die vertikalen Linien zunächst eher zufällig beim Experimentieren entdeckt. Erst nachher ist mir deren Bedeutung in Relation zur Musik, von der ich ja herkomme, klar geworden: Musik passiert ebenfalls linear. Die Analogie, die ich sehe, ist die zwischen einem Ton, der etwa mit dem Bogen eines Streichinstruments erzeugt wird, und einer meiner vertikalen Latten. Für diesen Vergleich zwischen den Haaren eines Pinsels und denen des Bogens eines Streichinstruments, welche ähnliche Strukturen bedingen, wurde ich durch die Forschungen von Elisabeth von Samsonow sensibilisiert. Bis ins Detail sehe ich eine Entsprechung, nämlich wenn man sich die einzelnen Haare des Bogens

und die ausgefransten Ränder in meinen Bildern verdeutlicht.

C. N.: Das finde ich einen sehr spannenden Punkt: nämlich, dass die Imagination eines Tones für Dich in dieser vertikalen Linie widergespiegelt ist.

B. S.: Ja, aber eben nicht als Visualisierung eines Tones, sondern vielmehr auf der Ebene eines handwerklichen Bezugs und eines abstrakten Denkens. Ein Ton ist nichts Geradliniges, sondern entsteht in wellenartigen Bewegungen. Genau diese Dynamik ist mir in der Übersetzung wichtig.

C. N.: Die Serie *Weiß auf Schwarz* besteht jetzt aber nicht nur aus den fotografischen Vergrößerungen Deiner Lichtmalereien, sondern insbesondere aus installativen Arbeiten: den schon erwähnten Latten. Hier wandelst Du ja die bunten Farbausparungen zu autonomen Elementen um, indem Du den schwarzen Umraum eliminiert und die Farbflächen als dreidimensionale Latten realisierst.

B. S.: Genau. Die einzelnen Latten stammen aus unterschiedlichen Serien und werden in meinen Ausstellungen untereinander immer wieder zu neuen Displays arrangiert. So bilden zum Beispiel die vier überlebensgroßen Latten mit dem Titel *Dominante* eine Einheit. Allein schon durch diesen Titel wird der Bezug zur klassischen Musik, bei welcher die dominanten Akkorde immer aus vier Stimmen, die letztendlich aufgelöst werden müssen, evident. Die Länge der einzelnen Objekte und die einzelnen Farbschichten korrespondieren dabei mit bestimmten Tonhöhen. Es ist mir aber sehr wichtig zu betonen, dass ich spielerisch und experimentell mit diesen visuellen Kompositionen

umgehe. Ich möchte kein abgeschlossenes harmonisches Ganzes schaffen, sondern bevorzuge vielmehr eine gewisse Rohheit, wie sie auch in der Musik der Avantgarde, aus deren Werkzeugkasten ich schöpfe, gegeben ist. Improvisation statt mathematischer Exaktheit ist meine Devise.

C. N.: Ein Großteil der Latten stammt ja ursprünglich aus Video-Installationen, in denen diese Objekte als Projektionsflächen für digitale Animationen dienen. In diesen Video Mappings spielt die Musik als System eine große Rolle. Könntest Du den musikalischen Hintergrund erläutern?

B. S.: Die Videoanimation bietet mir die einfachste Möglichkeit, Bild und Ton zusammenzuführen. Die Gefahr liegt aber darin, dass die Musik nur eine Illustration von Ton ist oder umgekehrt.

Es gibt insgesamt drei dieser Video Mappings, die als Ganzes ein Trio bilden. Der ersten Arbeit ist der Kontrabass als Instrument zugeordnet und sie besteht aus sechs Latten, die mit Ganztönen korrespondieren. In der nächsten Arbeit habe ich die Anzahl der Latten auf 12 Stück erweitert, da ich nun mit Halbtönen arbeite, die dieses Mal auf einem Piano gespielt werden. Analog dazu brauche ich schließlich in der dritten Arbeit 24 Latten, um nun die Vierteltöne dominieren zu lassen. Als Instrument kommt hier die Violine zum Einsatz. Der bekannte Musikwissenschaftler Julián Carrillo hat übrigens in den 1940er Jahren Klaviere konstruiert, die alle Tonintervalle von Ganz- bis Sechzehnteltöne erzeugen konnten.

C. N.: Die Arbeit mit den 12 Latten und dem Piano trägt noch eine weitere wichtige Referenz im Titel: Sie

heißt *Zwölftonreihe für Lutostawski*. Was hat es mit diesem Titel auf sich?

B. S.: Der polnische Komponist Witold Lutosławski ist für mich wichtig, weil er als Avantgardist Musik nach mathematischen Prinzipien komponiert hat, diese aber im Ergebnis sehr organisch ist. Man hört nicht, dass es sich im Grunde um richtige mathematische Sätze oder Aussagen handelt, sondern seine Stücke klingen nach romantischer Melodik. Dieses Expressive im Konstruktiven fasziniert mich.

Außerdem hat sich Lutosławski aleatorischer Techniken bedient und damit dem Zufall eine wichtige gestalterische Rolle zugeschrieben. Bei meinen bildnerischen Arbeiten kommt das Moment des Zufälligen in der Aufstellung ins Spiel. Die unterschiedlichen Anordnungen stellen für mich ein Repertoire an Möglichkeiten dar, mich intuitiv auszudrücken und künstlerisch auf der Gefühlsebene zu operieren.

C. N.: Wäre auch eine horizontale Anordnung der Latten denkbar? Eine horizontale Präsentation würde möglicherweise mehr Linearität suggerieren und damit eine zeitliche Lesart implizieren.

B. S.: Mir ist es vor allem wichtig, dass die einzelnen Elemente dieser Arbeiten als Objekte funktionieren. Obwohl es sich um Malereien handelt, möchte ich von einer Präsentation dieser Arbeiten als an der Wand hängende Bilder abrücken. Die Faszination besteht für mich insbesondere in der rohen Präsentation der Objekte – indem sie einfach auf den Boden gestellt und an die Wand angelehnt werden. Sie dürfen durchaus an Arbeitsmaterialien vom Baumarkt erinnern oder auch – um nochmals auf den Kosmos der Musik zu verweis-

en – auf Klaviertasten und -saiten, wie sie vor der Montage als Einzelelemente existieren.

C. N.: Ich muss sofort an das Gemälde *Nocturne* von František Kupka denken, das dieser 1910 als eines der ersten abstrakten Bilder überhaupt gemalt hat. Es wird dominiert von vertikalen Formen, die im unteren Bereich noch letzte Anklänge an einen Wirklichkeitsbezug aufweisen, nämlich an die schwarz-weißen Tasten eines Klaviers. Ob Zufall oder nicht – Schwarz und Weiß war ja für Deine Arbeit titelgebend.

B. S.: Diese Arbeiten basieren auf dem Prinzip der Inversion – Weiß auf Schwarz, wie auch der Name der entsprechenden Funktion auf dem iPhone lautet. Damit kann jede Farbe mit wenigen Klicks komplementär umgewandelt werden. Die Inversion symbolisiert für mich aber auch die Sehnsucht nach dem Komponieren. Auch hier gibt es schon seit langem ähnliche Phänomene, man denke etwa an die Fugen von Johann Sebastian Bach, in welchen mitunter bestimmte Motive auf den Kopf gestellt, also gleichsam invertiert werden.

Das Prinzip der Inversion verstehe ich aber auch als elementar für diejenigen Arbeiten, bei denen Fotografie und Malerei unmittelbar aufeinander treffen. Ich arbeite schon länger mit der direkten Konfrontation von Malerei und Fotografie in einem collagierten Bild oder Objekt. Es sind die Verbindungen, welche die mediale Differenz zusammenführen, die mich interessieren. So trifft auch hier das Material Leinwand auf Holz, das ja im Übrigen aus der alten Ikonentechnik stammt, mit der sehr neuen Technologie von Fotografien, die mittels eines Laserdruckers geprintet werden, aufeinander.

C. N.: Ist diese Arbeit eigentlich abgeschlossen?

B. S.: Die einzelnen Serien ja, aber nicht das Thema als solches. Die größte Herausforderung ist es, wenn ich etwas Musikalisches bildlich ausdrücken möchte. Im Grunde gelingt das eigentlich nie. Jedes Ergebnis kann immer nur ein vorläufiges sein, das zu weiteren Fragen führt. Diese greife ich dann erneut in meinen Arbeiten auf.

COLOR, MUSIC, SHAPE.

Interview with Bartosz Sikorski by Christina Natlacen
Vienna, November 22nd, 2014

Christina Natlacen: I became aware of your photographic works in 2008, when they were on display at *Raum mit Licht* gallery in Vienna. I experienced you as one of the first to work artistically with LED technology.

Bartosz Sikorski: Yes, I started to record light traces in a dark room with photographic long time exposure. It is an old technique, basically, going back to Etienne-Jules Marey with his motion capturing at the end of the 19th century. Pablo Picasso did well known *Light Paintings* in cooperation with Gjon Mili in 1949.

C. N.: There's even been light graffiti for a couple of years now.

B. S.: However, I work in smaller dimensions than that.

C. N.: What I find special about your *Led Paintings* is their strong colorfulness, which also distinguishes them from the collaboration of Picasso and Mili.

B. S.: The colors of light-emitting diodes, LED in short, are tuned to the RGB color spectrum, i.e. the primary colors red, green and blue, which are mixed for all other colors. On the one hand I use them on their own, on the other I combine them for the movements in the darkened room. It is only afterward that you can see the result on the photograph. That makes each picture irreproducible.

C. N.: But the difference to your first LED creation is that in your current series *White on Black (Weiß auf Schwarz)*

you work with a stencil, which directs the light in given patterns.

B. S.: I work with small stencils made from paper, from which I cut or rip small vertical strips. From that I get inch-long lines with frayed margins, a detail that is important to me. The outlines that we see in magnification emphasize the raw character. The paper stencils work as black silhouettes. These visual cut-outs provide the frame for the light traces.

C. N.: I find the constant principle of verticality very noticeable in your work.

B. S.: I discovered the vertical lines almost by accident at first, while experimenting. It was only afterward that I realized their importance in relation to music, which is where I come from: music happens linearly as well. I see an analogy between a sound created, for example, by a bow on a string instrument, and my vertical planks. Elisabeth von Samsonow's research sensitized me for this comparison between the bristle of a paintbrush and the bow of a string instrument, which entail similar patterns. I see correspondence down to the last detail, when you highlight the single hair of a bow and the frayed margins of my pictures.

C. N.: That is a very interesting point: that for you the imagination of a sound is represented in this vertical line.

B. S.: Yes, but precisely not as visualisation of a sound, rather on a level of artisanal relation and abstract thought. A sound is not a linear thing, but comes from wavelike motion. Translating these dynamics is important to me.

C. N.: But the set *White on Black* consists not only of photographic magnifications of your light paintings, but especially of installative works: the planks we mentioned earlier. With these you transform colorful cut-outs to autonomous elements, by eliminating the black surrounding and instantiating the colored shapes as three-dimensional planks.

B. S.: Exactly. The individual planks derive from different sets and are arranged to varying displays for my exhibitions. For example, the four larger-than-life planks form a unity in *Dominant*. The title itself evidently bears reference to classical music, where four voices comprise the dominant chords, which ultimately must be resolved. The length of the individual objects and the color coating correspond with specific tone pitches. But I find it important to emphasize that I approach these visual compositions playfully and experimentally. I don't want to create a secluded, harmonic whole; I prefer a certain rawness as it is seen in avant-garde music. I draw heavily from that tool kit. Improvisation instead of precision is my motto.

C. N.: The bigger part of the planks comes from video installations, where they were used as screens for digital animations. Music as a system played a big part with these video mappings. Could you explain the musical background?

B. S.: The animations offer a simple way of combining image and sound. But there is a risk of the music being seen as just an illustration of sound or vice versa.

There are, in total, three such video mappings, which comprise a trio. The first is dedicated to the string bass, consisting of six planks, which in turn correspond to

whole steps. In my next piece I extended them to twelve, now corresponding to half-steps in a piano, which is the next instrument heard. Analogous to this, in the third piece, I needed twenty-four planks, as I now worked with dominating quarter tones. This corresponds to the violin as the instrument. By the way, the known musicologist Julián Carrillo constructed pianos in the 1940's, which were able to generate all musical intervals from whole steps to quarter tones.

C. N.: The piece with the twelve planks and piano has another important reference in its title: it is called *Twelve-tone Row for Lutosławski*. What is that title about?

B. S.: The Polish composer Witold Lutosławski is important to me, because, as avant-gardist, he composed music according to mathematical principles, while the outcome feels very organic. You wouldn't hear that these are basically mathematical propositions and statements; they sound more like romantic melody. This expression in constructiveness amazes me.

But Lutosławski also used aleatory techniques, so an important creative role was attributed to chance. In my visual works this element of randomness is implemented through placement. The varying arrangements offer a repertoire of possibilities to express myself intuitively and also to operate on an emotional level.

C. N.: Could you also imagine a horizontal arrangement of the planks? It could suggest linearity and imply a chronological reading.

B. S.: My emphasis is on the separate elements of the piece working as objects. While it's about painting, I want to depart from pictures hanging on walls. The

fascination for me consists especially of a raw presentation of objects – they are simply put on the floor or leant against the wall. It's okay for them to remind of construction material from the hardware store or piano keys and strings, as they exist before assembly.

C. N.: I am reminded of the painting *Nocturne* by František Kupka, which he painted 1910 as one of the first abstract pictures at all. Vertical shapes dominate it, while references to reality echo in the lower areas, in the form of black and white keys. Accidental or not, black and white were also eponymous for your creation.

B. S.: These works are based upon the principle of inversion – white on black, as the function is called on the iPhone. It can invert every color with only a couple of clicks. To me, the inversion symbolizes the desire to compose. Here also we had similar phenomena for a long time, just think of the fugues by Johann Sebastian Bach, where motifs are even turned upside down, inverted, so to say.

But the principle of inversion is also elementary for the works in which photography and painting coincides. I have been working for some time on the direct confrontation of painting and photography in collocated images or objects. It's the connections that consolidate medial deviations, that's what I'm interested in. So here the material canvas on wood, which by the way stem from icons, meets the rather new technology of photography, printed with a laser printer.

C. N.: Do you consider that work finished?

B. S.: The set on its own, yes, but not the topic as such. The biggest challenge is expressing something musical

in images. Basically this can never work. Every result can only be preliminary, leading to further questions. Those I take and work on them in my art.

(Translation: Fabian Bazant-Hegemark)

I DOMINANTE I

DOMINANTE, 2014, 4 Objekte, Öl auf Leinwand auf Holz, Stahl Halterung, Maße variabel (max. 300 cm Höhe)
DOMINANT, 2014, 4 objects, oil on canvas on wood, steel bracket, dimensions variable (max. 118,1 inch height)





I DIS, DISIS, DES, DESES I

DIS, DISIS, DES, DESES, 2015, 4 Objekte, Acryl und Öl auf Leinwand auf Holz, Maße variabel (max. 200 cm Höhe)
DIS, DISIS, DES, DESES, 2015, 4 objects, acrylic and oil on canvas on wood, dimensions variable (max. 78,7 inch height)



| 11/2 |

11/2, 2014, 11 Objekte, Öl auf Leinwand auf Holz und Diasec, Maße variable (170 cm Höhe)
11/2, 2014, 11 objects, oil on canvas on wood and Diasec, dimensions variable (170 inch High)

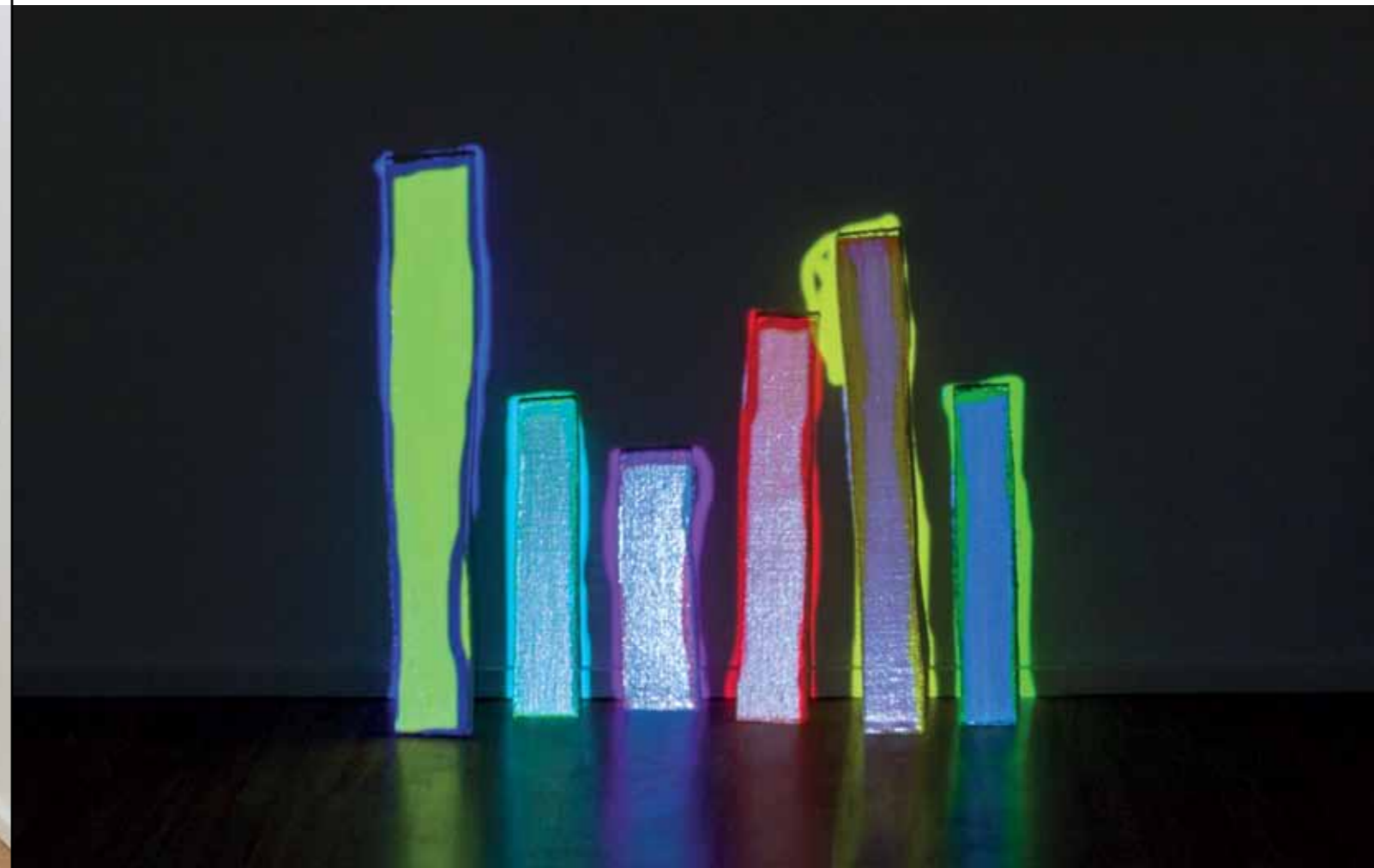




I GANZTONREIHE FÜR JANÁČEK I



GANZTONREIHE FÜR JANÁČEK, 2014, 6 Objekte mit Lautsprecher, Acryl auf Leinwand auf Holz,
Videoprojektion mit Klang, Maße variabel (max. 80 cm Höhe)



WHOLE-TONE ROW FOR JANÁČEK, 2014, 6 objects with loudspeaker, acrylic on canvas on wood,
video projection with sound, dimensions variable (max. 31,5 inch height)

I HALBTONREIHE FÜR LUTOSŁAWSKI I

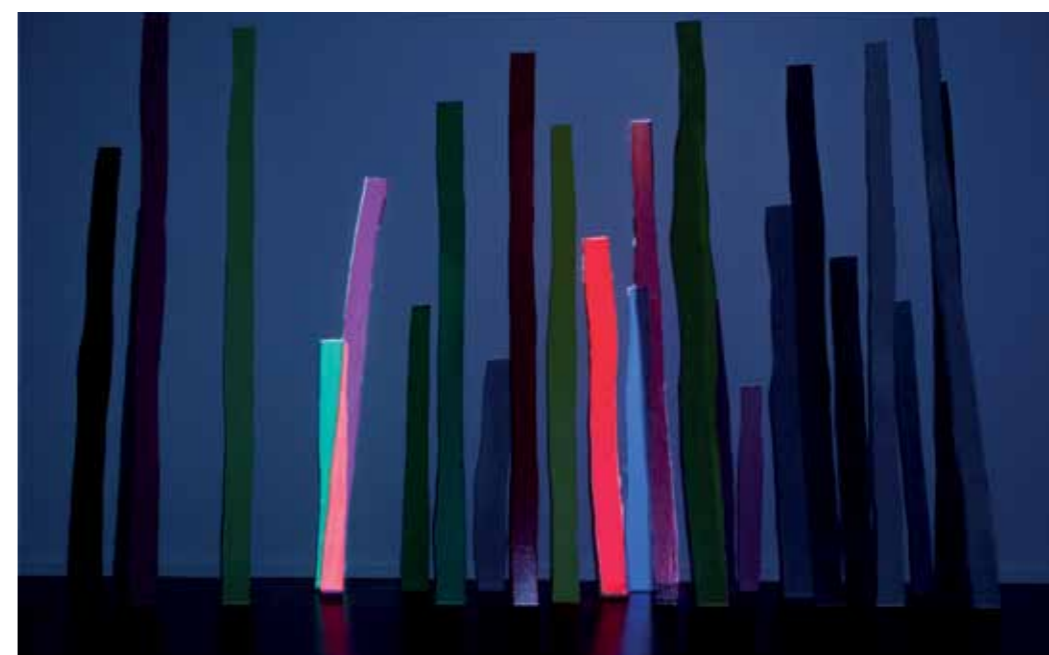
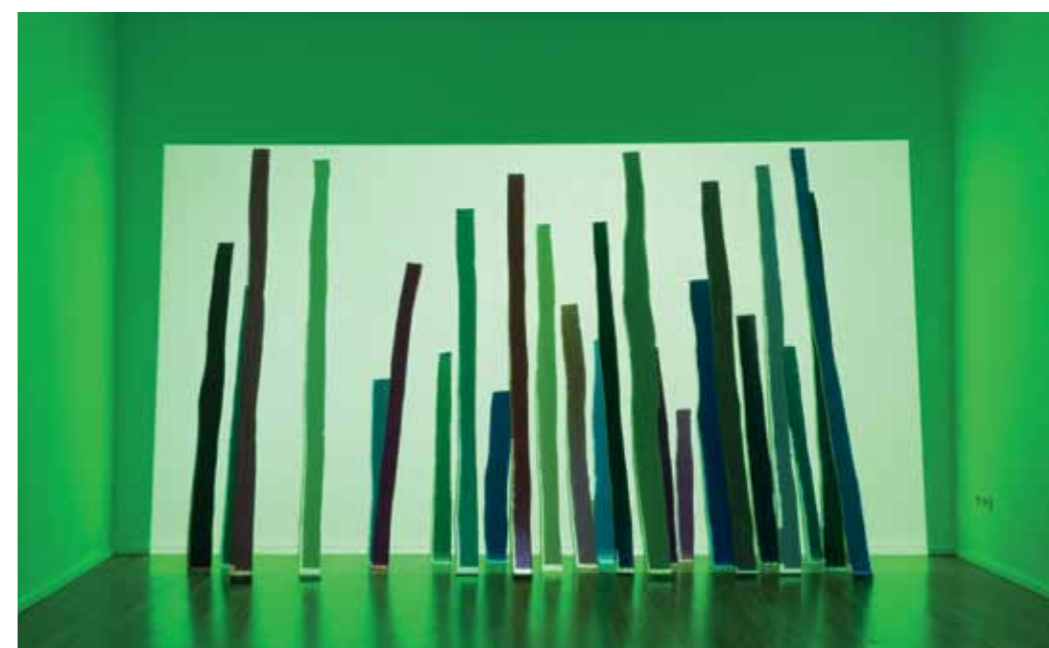
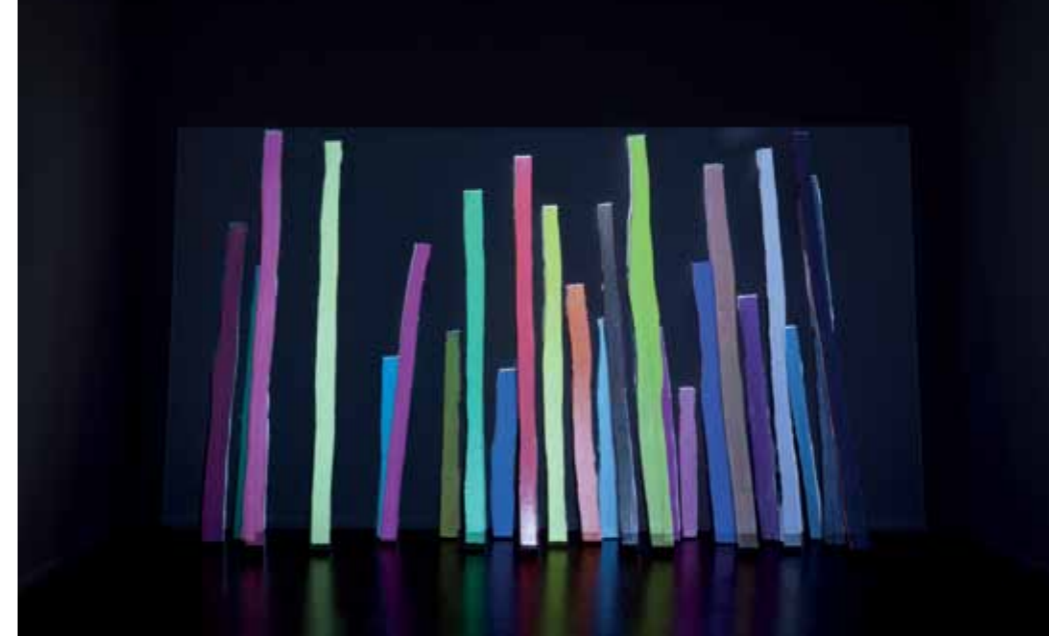


HALBTONREIHE FÜR LUTOSŁAWSKI, 2013, 12 Objekte, Acryl auf Leinwand auf Holz, Videoprojektion mit Klang, Maße variabel (max. 120 cm Höhe)



HALF-TONE ROW FOR LUTOSŁAWSKI, 2013, 12 objects, acrylic on canvas on wood, video projection with sound, dimensions variable (max. 47,2 inch height)

I VIERTELTONREIHE FÜR CARRILLO I



VIERTELTONREIHE FÜR CARRILLO, 2015, 24 Objekte, Öl auf Leinwand auf Holz, Videoprojektion mit Klang,
Maße variabel (max. 250 cm Höhe)
QUARTER-TONE ROW FOR CARRILLO, 2015, 24 objects, oil on canvas on wood, video projection with sound,
dimensions variable (max. 98,4 inch height)



BIOGRAFIE | BIOGRAPHY

BARTOSZ SIKORSKI

lebt und arbeitet in Wien | lives and works in Vienna

1974	geboren in Bytom, Polen	1974	born in Bytom, Poland
1996-2002	Musikstudium an der Universität der Künste in Berlin	1996-2002	Music studies at the University of Arts Berlin
2006-2012	Malereistudium an der Akademie der Bildenden Künste Wien	2006-2012	Studies in Fine Arts at the Academy of Fine Arts in Vienna
seit 2000	Mitglied der Wiener Philharmoniker	from 2000	Member of Vienna Philharmonic Orchestra
2012	Gründer des Atelier Suterena (Ausstellungsraum, Werkstatt, Musik Studio)	2012	Founder of Atelier Suterena (Contemporary art exhibition space, atelier, music studio)

IMPRESSUM | COLOPHON

Text: Dr. Christina Natlacen

Übersetzung | Translation: Fabian Bazant-Hegemarkt

© Fotos und abgebildete Werke

Photos and reproduced Works: Bartosz Sikorski

SPONSOR | SPONSOR



atelier
suterena

ATELIER SUTERENA | Esteplatz 8 (Eingang Geusaugasse) | 1030 Wien
+43 699 194 289 44 | bartsik@gmail.com
www.bartoszsikorski.com | www.suterena.com