

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

Rūta Mickienė

Meno projektas

**ATVIRAS VIZUALAUS DIZAINO KŪRINYS:
PSICHOEMOCINĖS SAVIUGDOS MODELIS**

Art Project

THE OPEN WORK IN VISUAL DESIGN:
A MODEL FOR PSYCHOEMOTIONAL PERSONAL DEVELOPMENT

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dizaino kryptis (W200)

Art Doctorate, Design (W200)

Vilnius | 2017

MENO PROJEKTAS RENGTA VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE 2014–2017 METAIS,
projekte taip pat naudota aspirantūros studijų VDA 2009–2012 m. medžiaga

KŪRYBINĖS DALIES VADOVĖ:

Prof. Aušra Lisauskienė

Vilnius dailės akademija, dizainas W200, grafinis dizainas

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Dr. Gintautė Žemaitytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

MENO PROJEKTAS GINAMAS VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE
MENO DOKTORANTŪROS DIZAINO KRYPTIES GYNIMO TARYBOJE:

PIRMININKAS:

Prof. Audrius Klimas

Vilniaus dailės akademija, dizainas W200, grafinis dizainas

NARIAI:

Dr. Algė Andriulytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Dr. Frederik De Bleser

Sint Lucas School of Art Antwerpen, dizainas W200

Doc. dr. Nerijus Milerius

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija 01H

Julijonas Urbonas

Vilniaus dailės akademija, dizainas W200

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dizaino krypties gynimo tarybos posėdyje
2017 m. vasario 24 d. 14 val. VDA parodų salėje „Titanikas“, II a. (Maironio g. 3, 01124-Vilnius).
Meno projektas ir jo santrauka išsiųsta 2017 m. sausio 24 d.
Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos
bibliotekose.

© Rūta Mickienė, 2017

© Vilniaus dailės akademija, 2017

ISBN 978-609-447-233-6

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT WAS CARRIED OUT AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS
DURING THE PERIOD OF 2014–2017
and also includes texts from Post-Graduate Art studies undertaken therein in 2009–2012

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Aušra Lisauskienė

Vilnius Academy of Arts, Design W200, Graphic Design

THESIS SUPERVISION:

Dr. Gintautė Žemaitytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT WILL BE DEFENDED IN AN ORAL EXAMINATION
BEFORE THE ACADEMIC BOARD OF DESIGN AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS
COMPOSED OF THE FOLLOWING MEMBERS:

CHAIRPERSON:

Prof. Audrius Klimas

Vilnius Academy of Arts, Design W200, Graphic Design

MEMBERS:

Dr. Algė Andriulytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

Dr. Frederik De Bleser

Sint Lucas School of Art Antwerpen, Design W200

Assoc. Prof. Dr. Nerijus Milerius

Vilnius University, Humanities, Philosophy 01H

Julijonas Urbonas

Vilnius Academy of Arts, Design W200

The public defence of the Artistic Research Project will be held on February 24, 2017, 2 p.m.,
at exposition hall of Vilnius Academy of Arts "Titanikas", 1st floor (Maironio str. 3, 01124, Vilnius)
The art project and its summary were sent out on the 24th of January 2017.
The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania,
and the library of Vilnius Academy of Arts.

© Rūta Mickienė, 2017

© Vilnius Academy of Arts, 2017

ISBN 978-609-447-233-6

TURINYS

Padėka.....	7
<i>Acknowledgements</i>	8
<i>Abstract</i>	9

TIRIAMOJI DALIS

I VADAS

Atviras dizaino kūrinys ir menas psichoemocinei žmogaus gerovei:

sampratos, terminai, sąajos	28
-----------------------------------	----

I. DIZAINO LAUKAS:

ATVIRUMO, DALYVAVIMO TENDENCIJOS IR VEIKIMO SRITYS.....	46
I.1. Dizainas – samprata, istorija, bruožai	47
I.2. Žvalgyba dizaino lauke – sąlygos atviram kūriniai atsirasti 2011 ir 2016 m.....	23
I.3. Socialinis dizainas – galima atviro kūrinio modelio pritaikymo sritis	52
I.4. Estezinių savybių svarba atviro kūrinio socialinėje komunikacijoje	65

II. TEORINIS VIZUALAUS DIZAINO ATVIRO KŪRINIO MODELIS.....

II.1. Tyrimo metodas.....	70
II.2. Atviro kūrinio kontekstas, pavyzdžių analizė.....	73
II.2.1. Literatūra – Raymanodo Queneau <i>Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių</i>	73
II.2.2. Tapyba – Bruno Munari <i>Poliarizuotos šviesos projekcijos</i>	76
II.2.3. Muzika – Henri Pousseuro <i>Scambi</i>	79
II.2.4. Dalyvavimu grįstas menas – G. ir N. Urbonų <i>Pro-testo laboratorija</i>	82
II.2.5. Multimedijos – Julijono Urbono <i>Pučiamųjų orkestras</i>	86
II.2.6. Performansas–instaliacija – Dariaus Mikšio <i>Už baltos užuolaidos</i>	88
II.3. Teorinė atviro kūrinio struktūra.....	91
II.4. Teorinis vizualaus dizaino atviro kūrinio modelis	93

III. MENAS PSICHOEMOCINEI ŽMOGAUS GEROVEI IR

ATVIRAS KŪRINYS DIZAINE	100
III.1. Somatinės estetikos ir emocinio intelekto sąsaja.....	103
III.2. Kūniški, psichoakustiniai, vizualūs ir emociniai balso aspektai.....	108
III.2.1. Kūniškas potyris.....	108
III.2.2. Psichoakustinis potyris	112
III.2.3. Vizualus potyris.....	116
III.2.4. Emocinis potyris	121
III.3. Psichoemocinių dizaino kūrinų kontekstas.....	124

KŪRYBINĖ DALIS

TEORINIO ATVIRO KŪRINIO VIZUALIAME DIZAINE TAIKYMAS

KŪRYBINĖJE PRAKTIKOJE I 30

1. Tarpdalykinių studijų lauke – *www.atvira.info* I 32

2. Socialiniame lauke – *Aqua Lingua* I 35

3. Žmogaus psichoemocinės gerovės lauke – *Emo* I 37

IŠVADOS I 42

Literatūra I 44

Interaktyvūs šaltiniai I 47

Iliustracijų sąrašas I 49

PRIEDAI

Nr 1. „2011 m. žvalgybinis dizaino lauko tyrimas: viena dizainerių karta Vilniuje” I 50

Nr 2. „2016 m. žvalgybinis Lietuvos dizaino lauko tyrimas: po penkerių metų” I 51

Santrauka I 52

Apie autorę I 53

About the author I 54

PADĖKA

Postūmį šiai disertacijai suteikė ir jos dalimi tapo aspirantūros projektas „Atviras kūrinys: vizualinio dizaino objektų teorinis modelis“ apgintas Vilniaus dailės akademijoje 2012 metais. Ir aspirantūros, ir doktorantūros projektai parengti vadovaujant dr. Gintautei Žemaitytei ir prof. Aušrai Lisauskienei. Esu ypatingai dėkinga abiems vadovėms už begalinę kantrybę, taiklias pastabas, geranorišką kritiką ir nuolatinį padėjimą. Visų studijų metu jos buvo mano ramstis bei palaikymas.

Per tuos metus, kuriuos skyriau ne visada sėkmingiems garso, vėliau balso vizualizavimo eksperimentams sulaukiau daugelio žmonių ir institucijų pagalbą. Be jų patarimų ir paramos, šis darbas nebūtų tapęs tokio, koks yra jūsų rankose ir koki regite salėje. Giliausią padėką reiškiu disertacijos recenzentams doc. dr. Lolitai Jablonskienei ir prof. Audriui Mickevičiui, jų pastabos lėmė, kad šis tekstas tapo sklandesnis, o ekspozicija visapusiškesnė.

Dėkoju Julijonui Urbonui už meninio tyrimo paskaitas, kurios turėjo didelę įtaką visai kūrybinei veiklai. Dėkoju prof. Eglei Gandai Bogdanienei už neįkainojamą ArchInTex kūrybinių dirbtuvių patirtį ir galimybę pamatyti kaip balsas virsta ne tik fotografija ar video projekcija, bet ir audiniu. Dėkoju Gintautui Trimakui ir Ignui Taraškevičiui geranoriškai pasidalinusiems profesinėmis žiniomis. Tariau ačiū Grafinio dizaino katedros kolegoms už vertingus patarimus ir humoro jausmą.

Dėkoju tėvams niekuomet nevaržiusiems minties laisvės, seserims gelbėjusioms sprendžiant įvairiausius techninius klausimus, vaikams už kantrybę ir ne visada rodomą, bet jaučiamą palaikymą, ypatingas ačiū vyrui Virginijui už visakeriopą pagalbą bei vertingus patarimus. Dėkoju draugams už jų toleranciją ir tikėjimą manimi. Be visų šių žmonių tyrimas būtų buvęs dar sudėtingesnis, o rezultatas – nuobodesnis.

Net ir ilgiausiame sąrašė neįmanoma išvardinti visų, kurie mielai dalinosi žiniomis ir patarimais, negailėjo pastabų ir uždavė klausimus, atsakymai į kuriuos tapo disertacijos dalimi ar dar virs būsimais kūrybiniais projektais. Be jų indėlio šis darbas nebūtų toks, koks yra. Suprantama, už jame pasitaikančias klaidas ir neišbaigtumus visa atsakomybė tenka man.

ACKNOWLEDGEMENTS

This dissertation has been prompted by the research undertaken during licentiate studies under the title “Open work: a theoretical model for design objects” and defended at the Vilnius Academy of Arts in 2012. Both, the licentiate project and the dissertation that integrates it, have been supervised by Dr. Gintautė Žemaitytė and Prof. Aušra Lisauskienė. My deepest gratitude goes to my two supervisors for their enormous patience, pointed comments, benevolent critique, and continuous encouragement. They have been my guides and supporters throughout all these years.

During the time spend on not always tremendously successful experiments in visualizing sound and voice; I have received help and assistance from many persons and institutions. Without their generous support and advice, this project would not have been what you hold in your hands and see in the hall. I am highly indebted to the reviewers of the dissertation Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė and Prof. Audrius Mickevičius. Their comments and suggestions made this text more fluent and exposition more comprehensive.

I extend the round of thanks to Julijonas Urbonas for his course on artistic research that made significant impact on my entire creative practice. The priceless experience of ArchInTex creative workshop which demonstrated how voice is transferred not only into a photograph or video, but also into textiles, has been made possible by Prof. Eglė Ganda Bogdanienė. Gintautas Trimakas has generously shared his professional knowledge and insights. I say “thank you” to colleagues from the Department of Graphic Design for their valuable advice and good humour.

I remain indebted to my parents for their encouragement of free thinking, my sisters for helping to solve various technical issues, my family for their patience and frequently disguised but always felt support, my friends for their tolerance and trust in me. Without all of them, this research would have been trickier and its result duller.

Even the longest list leaves out many who generously shared their experience, insights and posed questions, answers to which has results into sections of this dissertation or would become creative projects in the future. Without their contributions this work would not have been what it is. As to mistakes and other imperfections, they all are exclusively my own responsibility.

THE OPEN WORK IN VISUAL DESIGN: A MODEL FOR PSYCHOEMOTIONAL PERSONAL DEVELOPMENT

ABSTRACT

What is behind the meaning of spoken words? Can this meaning become visible, readable and adaptable for human wellbeing? Can a *visible* sound unfold the meaning more broadly than just the one that could be heard? Can the work be perceived more comprehensively when hearing is supplemented with vision? When a work visualizes the voice of a viewer, who also becomes a co-author, does a viewer, who is *listening* to the work with her eyes, perceive it differently? And how different is this perception? Perhaps the open work, which involves a viewer into creative process, can provide an answer. Perhaps this answer might reveal the utilitarian function of the open work concept when implemented in visual design. These are the leading questions in both, practical and theoretical parts, of the artistic research in design. I will reverse the general pattern within arts to begin with artistic part of the project and give priority to the research part, from which creative part flows. The close interrelation of both parts echo in their tripartite structure: the theoretical consists of chapters and the creative of three cases of design practice. Obviously, the entire project has no definite end as neither does the open work.

RESEARCH

This research aims at exploring the potential of visual design objects, based on the open work model, for cultivating human psychoemotional well-being in the field of arts.

Artwork based on the open work concept is not a novelty in culture, there are a lot of examples in literature, music, performative arts and new media; however, I am interested in applying the principle of work's openness in visual design, an expansion from the narrower field of graphic design, boosted by new technologies. When transferred into visual design, the principles of open work augments potential of design by not only prompting a viewer to interpret

a piece, but also to participate in its creation intellectually and emotionally as well as physically through one's senses, voice, and gestures. The inquiry regards design as a web of recursive bonds entangling designers, design objects and design users, their reflexivity and creative motivation. Arguably, the relationship between the user-interpreter and the object, not only adds new meanings, but also transforms the passive viewer into an active participant and, by doing so, trains her. A glimpse at the other side of the bond along designer-user axis, raises questions about the role of designers, their readiness to acknowledge and adopt the principles of open work, their professional self-reflexion, and by the same token opens discussion about the priority balance between creative process and its result. Within the broad range of human activities even if reduced to producer – consumer binaries, openness expands creativity and prompts personal discoveries as well as self-improvement. These issues are specific to much larger social field, which also includes social design¹ that emphasizes critical and self-critical approach to a person, society, their needs, aspirations and goals. This project discusses and analyses the potential and actual processes occurring at the intersection of the fields of visual design and art for human well-being, especially concerning issues of emotional intelligence and somatic aesthetics. Hence the questions listed at the beginning of this summary can be reformulated in a sole inquiry, whether the open work, which in a single image captures *what is said* and subconsciously *how is it said*, has a potential of becoming a means for psychoemotional personal development.

Answers have been sought by incorporating insights and results gained at several research stages. Theoretical model of the open work in visual design as well as its testable version have been developed during the studies of art licentiate (2010–2012). This model have been further elaborated as artistic practice that intersected with perspectives borrowed from social and natural sciences and resulted into a patented system of visualization of acoustic information² and included feedback from participants of the open work (2012–2016). Although the entire research finds its contexts within the fields of open work and participatory arts, utilitarian nature of design exempts the study from the field of pure arts. In addition to functionality, social and aesthetic impacts of design objects are equally important.

¹ Victor Margolin, *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

² The State Patent Bureau of the Republic of Lithuania, patent No. Nr. 6058, *System for visualization of acoustic information*, Access at www.vpb.gov.lt/index.php?l=lt&n=140&kas=rez [17 05 2013]

Semiotician Umberto Eco has introduced the umbrella notion of “open work” to integrate issues of changeability, plurality, interaction of reader and text. The instrumental term of the open work was first formulated and described in Eco's volume of collected essays under the same title and published more than sixty years ago.³ Eco's study received wide response in arts, literature and philosophy. Eco has described his interest as seemingly narrow discourse particular of active usage of a work. The prime feature of open work is its ability to remain relevant, which makes it independent from the context of its production. Relevance means openness to new experiences and new contexts. Eco's main thesis, which is also open work's axis, states that poetic, visual or any other work of postmodern art relies on multiple meanings, ambiguities and interruptions that occur during the interpretative relation between a work and its perceiver.

During the period of more than half a century, the understanding of open work has expanded and included novel meanings and new forms of art. Arguably, the interdisciplinary arts have resulted from open work put in practice. However, just a decade ago open work or its derivative in a form of mutable piece had very shallow presence in visual design. Luckily, this situation has been changing in recent years⁴; and the research inquires into and discusses the reasons behind these changes. This inquiry contributes towards construction of theoretical model of open work and proceeds exploring the model's applicability in visual design and potential expansion into the social field. The analysis of open works in other fields of art results into selecting those structural components that are applicable in visual design.

According to Eco, the three key features indispensable for a cultural or artistic object to be considered an open work are the following:

1. communication based on mutually understandable signs;
2. interaction (participation) revealed as active relation between a user and an object, based on choices the user is given (the growth of choices, augments the importance of user participation);
3. self-expression – a possibility for a user to participate in the creation of a work and make it individually meaningful.

³ Umberto Eco, *Opera aperta* (1962); English translation: *The Open Work* (1989).

⁴ The exhibition “Design and the Elastic Mind” held at MoMA in 2008 displayed around 300 pieces many of which can be identified as open or mutable, accessed at: www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind/ [10 09 2016].

Potential feedback is yet another feature particular to open work. Author of an open work, having consciously decided to involve a perceiver into the production of a piece, communicates with her and expects sudden interpretations and novel impulses.

Eco's concept of the open work relates well with theory of human motivation as developed by Abraham Maslow (1943)⁵. Although today's psychology has criticized and suggested amending Maslow's theory, the principal pyramid structure remains valid, while the need of self-actualization on the pyramid's top, is most relevant for the field of art and its members.

Viewed from the perspective of Maslow's theory, the principle of open work implemented in visual design offers "everybody" a means for creative self-realization. Such design objects are not only functional, but also meet social needs as well as those of esteem and self-actualization. Moreover, they respond to a person's views and image and contribute towards individual self-understanding, artistic / creative initiative, and in particular cases make impact as arts for human well-being.

To employ a metaphor from physics, the open work is like an atom with a spare connector always ready to connect to or join other elements and thus form a new matter. This research relies on Gilles Deleuze's "thought-image" of rhizome.⁶ The rhizomic connections join together the potential of self-realization inherent in open work, as postulated by Eco, the need for self-actualization emphasized by Maslow, interpretation of artwork through senses and its promise to "reveal more" discussed by Maurice Merleau-Ponty, psychoevolutionary theory of emotions developed by Robert Plutchik, emotional intelligence examined by Daniel Goleman, experience of aesthesis contended by Eric Landowski, and somatic aesthetics analysed by Richard Shusterman⁷ and yet remains open to join new connections.

The aim of the research is to construct a model of open work applicable for a person's psychoemotional development. The construction of the model relies on the "thought-image" of rhizome as a non-hierarchical structure. On the one hand, it offers a connection to a viewer, transforming her into co-author and providing with individual emotional experience. On the other hand, visual ar-

ticulation of emotional experience prompts reflection and contributes towards the growth of emotional intelligence, thus encouraging exchange between artistic knowledge and experience, which builds a rhizomic juncture into the field of human psychoemotional well-being through arts.

Art, whether through making or participation in creative process makes significant impact on authors, perceivers and participants, shapes their sense, knowledge and emotions. While the amplitude of this impact ranges widely from aesthetic satisfaction, catharsis, ecstasy to disgust, anger or depression,⁸ goals of art shared by artists, philosophers and spectators relate to the feelings of perceiver.⁹ Given art's emotional and sensory impact, there reverse feedback should also be possible. There is a space for art created by and reflective of senses as well as emotions; such art pieces function like interpreters translating sensory experience into artistic language.

According to psychoevolutionary theory of emotions developed by psychologist and psychotherapist Robert Plutchik, there are eight prime bipolar emotions: joy *vs* sadness, anger *vs* fear, trust *vs* disgust, surprise *vs* foresight. The intensity of these binaries might vary and their joint derivatives form secondary and tertiary emotions.¹⁰ Emotion is an abstract state of mind, situational experience of either inner or outer world. It is characterised by polarity, clearly revealed intensity and transience. Duration of emotion relates to the duration of its cause and remembrance of it. Importantly, knowing emotion's cause one may either avoid or seek its repetition in the future. Accumulation of repetitive emotions results into a feeling born in mind. Feelings are durable as well as more stable and consistent compared with emotions. They define individual identity, views acquired through personal experience or education; satisfy cultural, spiritual, religious, cognitive and social needs. The functionality of open work within emotional field concentrates on short-term emotions, but aims at contributing towards human well-being conditioned by durable and stable positive feelings.

In Lithuania, the field of art for human well-being has just begun to develop;

⁵ Abraham Harold Maslow, *Motivation and Personality*, 3rd sub edition, Harper Collins Publishers, 1987.

⁶ For the elaboration of the notion of rhisoma, see Deleuze Gilles, *Derybos*, Vilnius: Baltos lankos, 2012, p. 229.

⁷ Richard Shusterman, professor at the Atlantic University in Florida, works on topics of somatic aesthetics and pragmatic somatics, www.fau.edu/humanitieschair/bio.php, [29 06 2015]

⁸ Arthur P. Shimamura and Stephen E. Palmer, *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford University Press, 2015, p. 1-2.

⁹ "For many artists, philosophers, and indeed most lay people, the essential purpose, if not the only purpose, of art is to induce feelings in the beholder," *ibid.*, p. 9.

¹⁰ Robert Plutchik, "The Nature of Emotions," in *American Scientist*, vol. 89, no. 4, 2001, p. 344.

hence there are few experts¹¹ who would work in practice and analyse this field in theory. Related, but not identical with art therapy, art for human well-being is sometimes considered therapy's part as both have art as common denominator. Art therapy is employed in health care and curative practices, while art for human well-being applies to spheres of personal development, training of psychological and emotional intelligence and emphatic abilities. This research pays special attention to human psychoemotional well-being by emphasizing personal need for self-actualization and individual objective to learn of and train emotional intelligence, cultivate self-awareness and use these skills creatively. Open work in visual design helps to realize these objectives by transforming a person into creator and emotions into a reflective practice. Hence, impulsive emotions are turned into an art piece being articulated in artistic language appeal to a person's mind, with transformative, educational and experiential force.

This chain of emotional impact encompassing creative process, perception, psychoemotional and general well-being relies on relatively new, but highly relevant notion of emotional intelligence.¹² According to Daniel Goleman, the contribution of emotional intelligence towards personal success and well-being surpasses that of intelligence of mind, for more than a century considered being of prime importance and measured by IQ. Emotional intelligence consists of three entangled parts. First is self-reflexivity, an individual's ability to realise her feelings and skill of self-regulation, that is, knowledge how to deal with feelings. Second is empathy, an ability to feel and understand feelings of others. Third is sociability, a skill of adjusting personal emotions with feelings and needs of other people, so that everybody feels comfortable. Motivation plays an important role in all the three parts of emotional intelligence: it requires employing one's emotional abilities and directing them towards single or multiple goals.

The research follows yet another rhizomic offset of open work into the field of design through the analysis of design process and result. It explores open work

in design changes the understanding and reception of social design. When implemented into visual design principles of open work reveal this, according to Michael Rock, generally closed cultural field, to a perceiver, interact, and establish mutual bonds between author, perceiver / co-author, and open work. The open work in visual design being integrated into the field of usage and interpretation invites a perceiver to join and thus gain impulses for development of psychoemotional well-being.

Research hypothesis

The research derives from the premise that emotional intelligence has a direct impact on human psychoemotional well-being. It argues that the open work of design might also be instrumental for visual observation of emotions, recognition of their causes and means of control as well as for shaping one's attitudes, developing and applying emphatic abilities, overcoming challenges. All this builds subjective psychoemotional well-being and makes impact onto objective well-being.

Research tasks

Construction of a theoretical model of open work in visual design, exploration of potential for the development of psychoemotional well-being of design pieces based on this model sets the following tasks:

1. To discuss the notion of the open work, its origin, endurance and spread across various art fields. To introduce the context of open work.
2. To review current situation and tendencies within the field of design, inquire into the shortage of design pieces based on the principles of open work in 2011 and to discuss their potentiality in 2016.
3. To present selected examples of open works from various art fields, offer their brief analysis, distinguish elements of open structure and their applicability for visual design.
4. To construct theoretical model of open work and adapt it for visual design. To discuss and ground its structure and principles of operation.
5. To introduce the notion of human psychoemotional well-being, list its relationships with the principles of open work and discuss the potential of their conjunction.
6. To ground the rhizomic structure of open work in visual design and to examine an option of rhizomic extension into the field of human psychoemotional well-being.
7. To discuss the importance of body for human well-being and its relation with open work. To introduce human voice and hearing as atypical means

¹¹ In 2013, the first master programme in Art Therapy has been jointly launched at the Kaunas Faculty of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian University of Health Sciences. The programme has been initiated by Audronė Brazauskaitė, expert in pedagogy, and prof. Jūratė Macijauskienė actively participate and publish on art therapy. Roma Survilienė develops a study programme of art for human well-being at the UNESCO Chair of Cultural Policy and Management of the Vilnius Academy of Arts, www.psichiatrija.lt/2013/07/startuos-pirmoji-jungtine-studiju-programa-dailes-terapija [02.12.2015].

¹² Two psychologists, Peter Salovey from University of Yale and John Mayer from University of New Hampshire, have developed the theory of emotional intelligence in 1990. The concept has been promoted following the book by psychologist and journalist Daniel Goleman, *Emotional Intelligence* (1995).

of expression in the field of visual arts, and consider those artistic practices that interchange the sense of hearing with that of sight.

8. To project the potential applicability of the open work principles in the fields of visual and social design as well as within human well-being. To substantiate the impact of open work in design for the development of human psychoemotional well-being.

Methods

The research employs methods of formal analysis and visual semiotics and also relies on approaches of social semiotics, phenomenology, art for human well-being, development of emotional intelligence, theory of reception, somatic aesthetics and psychoacoustics.

Thesis

1. The sensory ability of capturing, which unites senses and perception and merges senses with meaning generating mind is the prime requirement for open work and for human psychoemotional well-being.
2. The reliance of open work on activation of several senses enforces interaction, while replacing of one sense with another, for example hearing with sight, might satisfy the needs of self-actualization and psychoemotional development.
3. Although the operation of an open work relies on short-term emotions, its goal is to contribute towards human well-being determined by durable stable positive feelings.
4. Human psychoemotional well-being relates directly to emotional intelligence and open work in visual design might become a tool enabling the observation of emotions, facilitation of their control and training as well as shaping personal attitudes towards emotions.

Novelty and structure of the research

The novelty and relevance of the research is tripartite as the three parts of the thesis reveal. The first chapter is dedicated to the construction of the model of open work and transfer of its functional principles into visual design. The notion of open work started being discussed in the beginning of the twentieth century; however, according to my knowledge, this research offers the very first theoretical model in visual design. During nearly five years of this project, shortage of open works in design has changed into abundance; however, theoretical insights gained from interviews with design practitioners remain relevant, confirming the foresi-

ght concerning the growth of potential of the open work in design. This chapter briefly introduces the notion, history and main features of design field. Based on surveys undertaken in 2011 and 2016, the discussion examines conditions for the appearance of open work and transformations in designer's profession. The inquiry expands as ideas of design theoreticians Peter-Paul Verbeek, Petran Kockelkoren, Michael Rock and sociologist Bruno Latour are employed for the discussion of social design as prospective area for implementation of open works. In addition, qualities of aesthesis, as analysed by Eric Landowski, reveal open work's potential in social communication.

The second chapter analyses subjective notions of social design and art for human well-being and searches for common denominators between these notions and open work in visual design. In Lithuania, there is no former research on these topics while art for human well-being is at a nascent stage; therefore, the accumulated materials and their analysis might contribute to future inquiries. The second chapter constructs theoretical model of open work. Open works from different art fields – Raymanod Queneau's *Hundred Thousand Billion Poems* (1961), in literature; Bruno Munari's *Polarized Light Projection* (1953) in visual arts; Henri Pousseur's *Scambi* (1957) in music; Gediminas and Nomeda Urbonas' *Pro-test Lab* (2005) in actionistic and participatory arts; Julijonas Urbonas' *Wind Orchestra* (2006) in multimedia arts; and Darius Mikšys *Behind a White Curtain* (2011) in installation and performative arts – are analysed with instruments of visual semiotics. After structural elements, both general that characterise these works as open and specific for particular art field, have been distinguished, they are semiotically divided into main, supplementary, and unique. This leads to the construction of the theoretical model of open work. It is complemented with features of functionality, aesthetic code and aesthesis relationality to develop a model of open work in visual design.

The third chapter explores how an open work in visual design integrates within art for human well-being. Given that structural elements of aesthetics and aesthesis have equivalents in subjective human well-being and emotional intelligence, the potential of open work in visual design is broadened. This theoretically elaborated conjunction is tested in practice through the inquiry into phenomenon of voice / hearing employed in an open work. The production of operative tool highlights bodily, psychoacoustic, and somaesthetic components, all of them relevant for human well-being.

In addition chapter three explores subjective part of human well-being. Human voice and hearing are selected to inquire into conjunction of emotional intelligence and somatic aesthetics. The discussion of bodily, psychoacoustic,

emotional and visual aspects of these experiences is supported with analyses of examples from artistic practice as well as scientific insights gained from work with persons of impaired sight and hearing.

Conclusions accompanied with brief summaries answer research questions and foresee further tendencies for the development of open work.

CREATIVE PART

Creative practice has been driven by two main theoretical questions: Can open work in visual design become a tool of psychoacoustic emotional anchorage enabling to observe and reflect personal emotions and thus enhance emotional intelligence? Can one find emotional code in visual expression of voice? Based on investigations of professor of cognitive psychology Stephen E. Palmer, who together with his team has been conducting research into interrelation of emotions and such elements of artistic language as colours, forms and sounds since 2008,¹³ answers these questions positively. From 2014, Google, which has special interest in determining users' emotions, supports Palmer's research. Theory of aesthetic emotions developed by Palmer and Arthur P. Shimamura states that art arouses emotions and by the same token helps understanding them. The authors significantly broaden the notion of aesthetic emotions and suggest that not only pleasure, ease or fondness, but also all other emotions, including interest, fear, shame, guilt, anger or disgust, can be aesthetic emotions. Art seeks provocation, debate, inspiration, jumbling, and intrigue. A large part of most interesting aesthetic emotions are negative ones. Sometimes art angers its viewer.¹⁴ Hence one might suppose that graphic representations of emotions generated by Palmer's Visual Perception and Aesthetics Lab¹⁵ in 2014, can be considered as emotions' visual code, applicable for decoding voice visualizations. This research¹⁶ offers 44 graphic representations of four bipolar emotions: happy / sad and quiet / angry. (fig. 20, p. 123)

Visual equivalents of emotions are determined following the conclusions of the research into the correlation between nonsynthesized musical timbre and co-

lour.¹⁷ When 44 graphic representations of emotions developed in Palmer's lab are joined with the main eight emotions indicated in Plutchik's theory, and distributed according to four bipolar emotions, one receives a kind of visual alphabet or system of emotions (fig. 21, p. 123).

This system of emotions reveals vivid differences between sadness, surprise, fear, trust, and joy, curiosity, anger, disgust. The graphic representation of the latter four emotions is more complex: joy and anger are distinguished by the symmetry of graphic forms, while linear forms of sadness and surprise are sharper than those of fear and trust. I would be reserved to relate the complexity of graphic form with complexity of emotion directly. Arguably, the expression of joy and anger are stronger than sadness and fear therefore voice conveys them more clearly. Although these graphic representations do not reflect emotion's intensity, they constitute the first step towards visual system of acoustically captured emotions. Of course, further research might reveal other approaches. The open work in visual design, based on phenomenological, psychoacoustic and emotional experiences of voice, offers such an approach.

Theoretical model of open work in visual design becomes fully meaningful only if its functionality is tested and approved in creative practice. All main structural elements of open work – participation, self-expression, communication and transformation – function in three projects interconnected like rhizomic stems. Furthermore, each project, respective of its nature and connection with particular field, engages additional features such as interactivity, continuity, competential minimum and option of feedback. Aesthetic code, one of design's essential components, operates in all the three projects, while aesthetic relation and some aesthetic qualities have been most thoroughly revealed in the last two cases, *Aqua Lingua* and *Emo*. Both, and *Emo* in particular, deliberately seek to integrate functions of observation and training of emotional intelligence into the structure of the model. It is my conviction that these functions augment the well-being of participant of an open work.

The first project has been developed in order to test the model of open work is www.atvira.info. The participant turned into co-author gets involved into the creative process by choosing relevant audio information transmitted by radio waves. The second project of *Aqua Lingua*, focuses on the bodily sound – human voice and its visual articulation. The third, *Emo*, looks for emotional information in voice and attempts at proving the hypothesis stating the interrelatedness between

¹³ On Palmer's lab see: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/MVE.html> [15 03 2016].

¹⁴ Arthur P. Shimamura and Stephen E. Palmer, *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 14.

¹⁵ Accessed at: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/people.html> [15 03 2016].

¹⁶ Accessed at: [http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal\(VSS2014\).v2.pdf](http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal(VSS2014).v2.pdf) [15 03 2016].

¹⁷ Accessed at: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/Griscom&Palmer-VSS2013.pdf> [15 03 2016].

an art piece and emotions and claiming that emotions, if reflected upon, might become creators and trainers of human well-being. All the three projects relate between themselves as non-hierarchical rhizomic stems. Each of them functions independently from others and can grow new stems into the fields of art, design, natural or social sciences.

The joint project *INFO-VOX-EMO* aims at substantiating research insights and hypotheses in creative practice. It renders rhizomic structure of an open work visually and, by the same token, reveals how functionality, aesthetic relation, aesthetic code, and technological applicability contribute towards development of emotional intelligence. Dispatched as they might appear at a glimpse these structural elements make an open work operational in visual design. The piece *INFO-VOX-EMO* acquires additional meanings when displayed in one space, which on its own turn impacts the rhizomic structure.

INFO or *www.atvira.info* – the first attempt to implement the theoretical model of open work in design – demonstrates the ability of its rhizomic structure to fork into other fields and function not only as a work of design, but also as interdisciplinary piece. By providing unused information with a purpose, the project can be ascribed to the field of design, while the aesthetic code elaborated during the creative process and the display of stills add artistic value. The open work transgresses the limits of design and acquires features of other arts such as photo-media and film-making.

The project is derived from an assumption that humans produce vibrations of various frequencies starting with bodily ones such as heart beating, quiver of other organs, or voice and ending with invisible, hardly known and acknowledged only intuitively examples of thought reading or telepathy. Natural and artificial surroundings also vibrate continuously and this vibration spreads as invisible although sometimes sensible waves. Radio receiver VEF is used to catch free, unused information known as radio noise found in between the stations. The invisible information carried by electromagnetic waves is directed into a vessel with water and thus transformed into visible mechanical waves. While changing radio frequency and volume a viewer-participant observes the amount of unused information transmitted in space and visual structures of radio noise. When one captures her “own” information, the image can be made into a still (figs. 2-3, p. 133). The transmission is recorded and placed in the site archives of *www.atvira.info*. The viewer might find online and download information caught by her or other participants. The Soviet radio receiver VEF has been chosen as it operates within a larger range of wave frequency – medium, long, and short, but has no FM range, where radio stations follow each other so densely that there are very few free frequencies left.

VOX or *Aqua Lingua* is a rhizomic stem into a participant’s social field. The project retrieves and analyses not free unused information, but visually articulated expressions of human voice. The openness of a work expands with the expansion of participant’s roles: she is not the one, who views and selects visualizations of unused information (noise), but creates them by voicing words, melody or musical sounds. Thus the participant becomes co-author and interpreter of new communication. The artistic and, in part, scientific functionality of the project is based on technology of rendering durational sound into a single image invented specially for this project. The technology chops horizontal audio record into basic elements such as frequency, notes, phonemes and then turns it vertically. Compared to *INFO*, *VOX* changes medium. The medium of video projection has been changed into a static still, capturing all frequencies of durational sound. In *INFO*, the filmed free information, chosen and observed through interactive physical participation of a viewer, made process coincide with result. In *VOX*, participant authors a durable sound consisting of infinity of frequencies. Moreover, this durable sound also has temporal perception, while photography conveys durability by capturing it in a single visually perceivable still. Thus, the same voiced information is rendered in different temporalities apt for perception with different senses.

Project *EMO* is open work’s rhizomic stem into a social subfield of art for human psychoemotional well-being. *EMO* elaborates upon resources of the first two projects, the experience of visualizing audio information and patented technology as well as augments open work with functions of new quality enabling to create, observe and reflect individual emotional map and thus train personal emotional intelligence.

Several years of artistic research focused on visualizing various human voices, has prompted the fusion of divergent methodologies in search for common denominator for visual perception of psychoemotional experience of voice. The visual archive of same words (e.g., “Myliu,” i.e. “I love,” fig. 8, p. 138) or phrases (“Nėra kelio į prasmę, kelias yra prasmė,” i.e. “There is no path towards meaning, the path is the meaning,” fig. 9, p. 138) pronounced by different persons enabled a search for causes of difference in visual representation of the same word/s pronounced by persons of same gender and similar age. Assuming that voice conveys not only verbal, but also emotional meaning, the research aimed at visual capturing voice’s emotional expression and at grounding this capture in theory and practice.

Theoretical approach, resources of visual archive and experiments with my own voice proved the validity of assumption and posed a new question for artistic and design practice, how to read visual emotion. Two objectives lied behind

visualizations of my voice: (1) to record as natural emotion as possible; (2) to visualize the original record and its version modified so, that would render voice wordless, that is, while eliminating articulated language would preserve frequencies of sound, the timbre. Experiments gave valid results: joy (fig. 10, p. 139) and its opposite anger (fig. 11, p. 139) are visually different, but their modified images are close to originals.

The project relied on the research on interrelations between emotions, colours, forms and sounds,¹⁸ undertaken Joshua Peterson and Stephen Palmer, professors of psychology at the University of California, Berkeley since 2008, and on assumption that emotions are coded in voice, rather than words. That is, the emotional meaning is conveyed not by *what* is said, but by *how* is said. Visualizations of voice preserve emotional information and participant of an open work not only sees her words said in the course of the day, but can also observe shifts in eight principle emotions.

Emo, the application of emotional survey that I develop, has the same function as open work in visual design: offers a user a possibility to fuse different experiences and to visually *listen* to one's own emotions, identify them, create emotional language with one's voice, that is, to train personal emotional intelligence. The application is based on phenomenon of cimatics, Plutchik's theory of emotions, psychoacoustic research in timbre, and visual representations of emotions gained at Palmer's lab. Data accumulated throughout the research allows the development of prototype version, which when presented and tested can be improved to make a functional application for survey and training of emotional intelligence.

Emo is envisioned as smartphone app active during vigilant part of the day. The record of human voice is immediately transformed into wordless sound of the same frequency and timbre. That is, words are eliminated, but emotions captured. This has been proven by experiments of visualizing uttered words and modifying that record into wordless voice (figs. 10-11, right, p. 139).

The modified image of voice is processed through algorithm written for tracing graphic forms of emotions developed by Palmer (figs. 8-9) and systematizing them by ascribing to eight principle emotions. The app would present systematized emotional information of an hour, a day, or a week.

The possibility to listen and experience one's emotional states visually offered by open work is a small, yet solid step towards the development of emotional intelligence and improvement of human well-being.

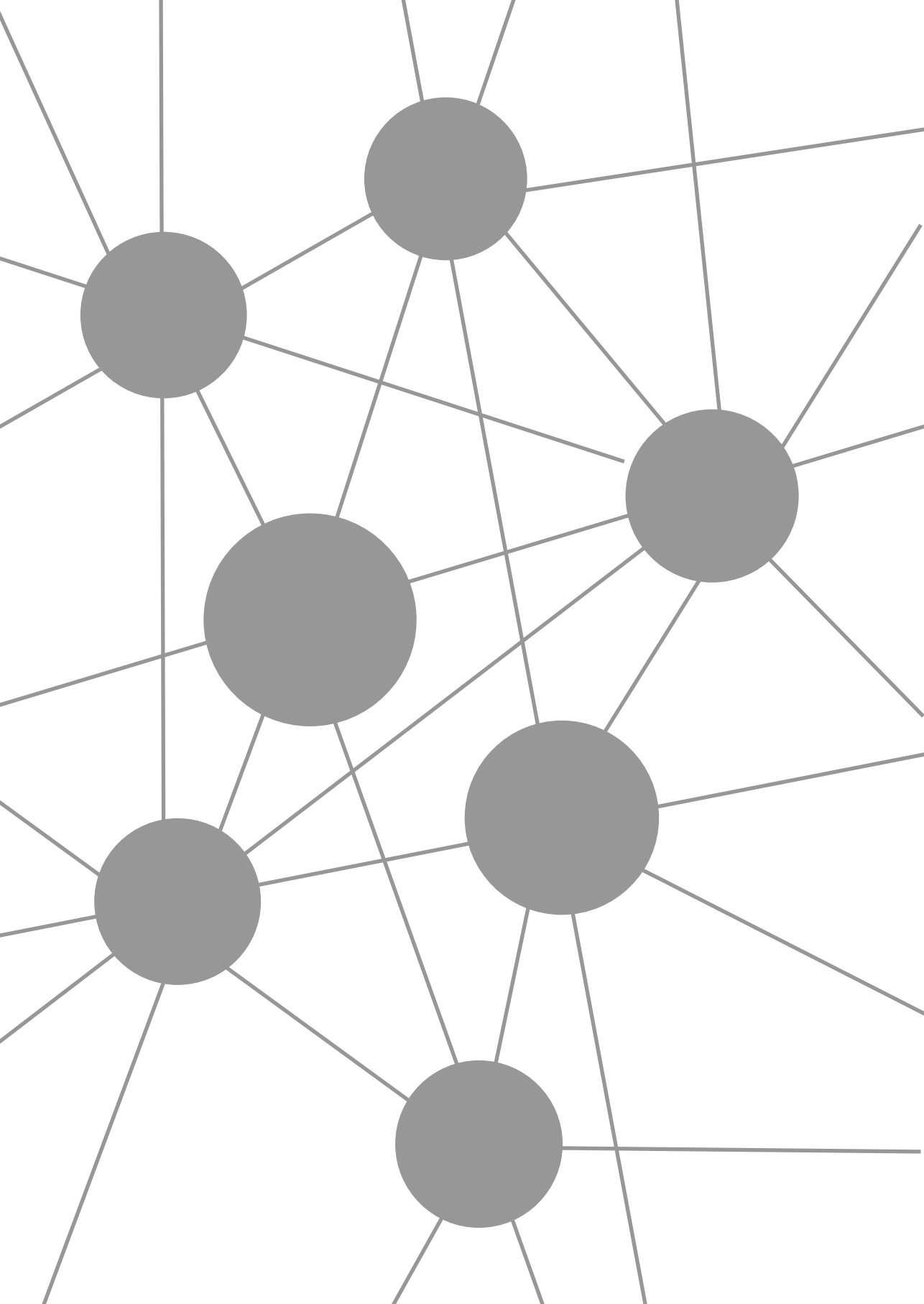
¹⁸ Accessed at: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/MVE.html> [15 03 2016].

CONCLUSIONS

The theoretical model of open work for psychoemotional personal development in visual design elaborated in this research, substantiation of its rhizomic structure and practical implementation brings to the following conclusions:

1. Open work that has been reflected upon since the middle of the twentieth century, has spread through various arts, firstly in literature, visual art, music, performance and became conceptual part of novel forms of participatory, bodily and interdisciplinary arts. The dissemination of open work has been related to experiential trends in contemporary arts, philosophy, and psychology. The developments in post-industrial society, technological advancement and boost have significantly augmented the value of experience.
2. Compared to the related field of arts, almost no open works in visual design existed either fifty, or ten years ago. This shortage has been conditioned by the closed fields of design and designer's profession combined with narrow understanding of design's utilitarian function. Growth of social awareness and socially oriented design transform this situation. Designers become more open to users: designed objects and implemented projects increasingly rely on participants and invite for creative collaboration. A pilot survey of Lithuanian design field, has foreseen the beginnings of these changes five years ago (2011). The repeated survey from 2016 has confirmed these tendencies.
3. The principles of open work operating within the field of arts are applicable to design. As a rule (with the exception of literature and music which can preserve purity of genre), the application of these principles transgresses the limits of a single field. Open work in design is also a part of other art fields. The model of open work can be implemented and operate within social design, interdisciplinary arts, or art for human well-being.
4. The model of open work in visual design has been constructed based on principle and specific features identified in the analysis of open works in other arts and supplemented with umbrella features of functionality and aesthetic code, the must in design. The principle features enable the participant, transformed into co-author, to satisfy one of essential needs of creative self-realization: open work generates, augments, personalises new user/spectator/perceiver experiences, trains aesthetic, aesthesic and psychoemotional competences, prompts creativity and improves human well-being.

5. The open work has non-hierarchical rhizomic structure with rhizomic stems forking into other fields. The research follows the rhizomic stem into the field of human psychoemotional well-being and identifies elements of aesthetic perception, aesthetic code and somatic aesthetics also typical of design and having direct impact on human psychoemotional well-being. Within the field of human well-being, these components functioning like aesthetic transmitter and somaesthetic receiver are most efficient within the range of psychoemotional waves. In this way, the operating open work trains participants in emotional introspection and reflection, and, credibly, emotional self-awareness.
6. In the field of human well-being, open work is most efficient within psychoemotional sphere, since both contain identical structural elements of aesthetic perception, aesthetic code and somatic aesthetics. Psychoemotional well-being is based on person's emotional intelligence; its three key elements – self-reflection, empathy and motivation – can join elements of aesthetic perception and somaesthetics of open work. Notably, element of aesthetic code indispensable for open work in visual design remains relevant in the field of emotional intelligence. In contrast to classical closed works, whose aesthetic code is inherent part of artistic concept, the aesthetic code of open work is revealed through participation, involvement, interpretation, and participant's emotional self-reflexion thus actively contributing towards generating meaning.
7. Bodily dimension is relevant to entire fields of art and design. However, many open works become operational only through reliance on body's sensory competences. In addition to satisfying the need of self-realization, voice, one of body's expressions as well as artistic medium, provides participant of open work with sensory, psychoacoustic, and emotional experiences. Visualisation of voice and its perception not by hearing but through sight, broadens the potential of open work, creates novel, atypical artistic and psychoemotional knowledge. The perception of voice / sound with eyes and seeing with ears is especially relevant for socially sensitive and disadvantaged persons, in particular the visually and aurally impaired.
8. Open work in design transforms and broadens the entire field by modifying designer's roles it enables designers and perceivers / users / participants to understand design more widely, not only as final product, but also as creative process or service. Open work in visual design integrates successfully into the field of human well-being, offering not only a possibility for creative self-realization, but also heightening the quality of psychoemotional well-being.
9. The experience of creative practice in visualising voice combined with inquiry into emotional well-being and psychoacoustics has produced a prototype of mobile application. *Emo* app is designed for visual survey and understanding of emotions residing in timbre of human voice, and personal psychoemotional development. This prototype aims at revealing sensory potential for atypical perception, when one hears with eyes and creates images with voice.



TIRIAMOJI DALIS

ĮVADAS

Objektas ir idėja

Šio tyrimo tikslas – atviro kūrinio modeliu grįsti vizualaus dizaino objektai ir jų taikymo galimybės socialiniame psichoemocinės žmogaus gerovės (ang. *well-being*) ugdymo menu lauke.

Atviro kūrinio gyvavimas įvairiose meno ir kultūros srityse (literatūroje, muzikoje, scenos menuose, naujosiose medijose) nėra naujovė, tačiau mane domina atvirumo principo panaudojimo galimybės vizualiajame dizaine, kuris, sparčiai plėtojantis naujoms technologijoms, išaugo iš siauresnės grafinio dizaino srities. Atviro kūrinio galimybės vizualiajame dizaine praplečia dizaino potencialą, skatina suvokėją ne tik interpretuoti kūrinį, bet ir dalyvauti jo kūryboje ir ne tik intelektualiai ar emociškai, bet ir fiziškai, įtraukiant jusles, balsą, judesį. Abipusis grįžtamasis vartotojo/interpretatoriaus ir kūrinio ryšys, suteikiantis atviram kūrinii naujas prasmes, nepalieka dalyvio pasyviu stebėtoju, o jį keičia, ugdo. Taip pat domina ir kita abipusio ryšio dizaineris–vartotojas pusė – tai aktyvių dizaino lauko dalyvių, dizainerio ir jo kuriamų dizaino objektų, pasirengimas ir pritaikymas naudoti plačias atviro kūrinio teikiamas galimybes, dizainerio profesinė savirefleksija, kūrybos proceso ar rezultato pirmenybės klausimas. Žmogaus, tiek kūrėjo, tiek kūrinio vartotojo, veikloje atvirumas išplečia tyrimų lauką, o kūrybiškumas skatina tobulėti. Tai tiesiogiai siejasi su socialine sritimi, o dizainas visada susijęs su žmogumi ir jo sritis, socialinis dizainas², akcentuoja kritišką ir savikritišką

ką požiūrį į asmenį, visuomenę, jų poreikius, siekius, tikslus. Darbe diskutuojama ir analizuojama, kokie procesai galimi ar jau vyksta atviro kūrinio vizualiajame dizaine ir socialinio mokslo – meno žmogaus gerovei (ang. *well-being*) – emocinio intelekto, somatinės estetikos laukų sankirtoje. Tyrimas kelia klausimus: kokios žmogaus balso ir tame pačiame kūne kylančių emocijų sąsajos? Kaip šias sąsajas išreikšti vaizdu? Ar atviras kūrinys gali tapti psichoemocinės saviugdos priemone, viename vaizde fiksuojančia *kas sakoma* ir pasąmoninį *kaip sakoma*? Ar ir kaip ši vaizdinė raiška gali būti skaitoma? Atsakymų ieškoma jungiant keletą tyrimų vykdytų etapais. Aspirantūros studijų metu (2010–2012) sudarytą teorinį atviro kūrinio vizualiajame dizaine modelį ir jo veikimą meninėje praktikoje toliau jungiant (2012–2016) su socialinėmis ir iš dalies mokslinėmis praktikomis, kurios grindžiamos specialiai sukurta ir patentuota akustinės informacijos vizualizavimo sistema³ bei tiesioginiu ryšiu su įgyvendinto atviro kūrinio dalyviais. Nors tyrimas vykdomas atviro kūrinio, dalyvavimu grįsto meno ir įkūnyto meno kontekstuose, tačiau utilitarinė dizaino paskirtis išskiria tyrimą iš grynojo meno lauko, dizaino objektuose lygiaverčiai pozicijonuodama funkciją, meninį socialinį poveikį ir estetiką.

Semiotikas Roland'as Barthes teigia, kad „mirštant“ autoriui „gimsta“ skaitytojas⁴, taigi menas nebėra uždara, paslaptingos, eiliniam mirtingajam neprieinamos grupės prerogatyva, o priešingai – tai individualaus dialogo, diskusijos su skaitytoju, žiūrovu–interpretoriumi ieškantis reiškiny. Kūrinys yra atviras suvokėjui ir, kiekvieną kartą interpretuojamas, jis įgauna naujų reikšmių. Teoriniame darbe sąvoka „kūrinys“ taikoma bet kuriam kultūros objektui (literatūros, muzikos, teatro, dailės) su apibrėžtomis struktūros ir formos savybėmis, kurios leidžia interpretacijų kaitą, kelių reikšmių poslinkius. Kūrinio „struktūros“ ir „formos“ sąvokos artimos, tačiau turi skirtumų.

Kūrinio „forma“ – tai organinė visuma, atsirandanti susijungus autoriaus įvairioms patirtims – idėjoms, emocijoms, medžiagoms, temoms, pasirinktai stilistikai. Forma užbaigia kūrinį ir pradeda jo vartojimą, kuris iš skirtingų perspektyvų interpretuoja pradinę formą. Kūrinio „struktūra“ yra ne konkreti objekto forma, o santykių (skirtingų lygmenų – emocinio, fizinio, temų keliamų klausimų ir dalyvio atsakymų) sistema. Struktūra yra ne individuali fizinė kūrinio forma, o

¹ Užrašas ant ŠMC sienos, Vilnius.

² Margolin, Victor, *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*, The University of Chicago Press. Chicago and London, 2002.

³ LR valstybinis patentų biuras, patentas Nr. 6058, *Sistema vizualiniam akustinės informacijos atvaizdavimui*, prieiga internetu: <http://www.vpb.gov.lt/index.php?l=lt&n=140&kas=rez>, [interaktyvus, žiūrėta 2013 05 17].

⁴ Roland Barthes, „The Death of the Author“, in: Aspen, 1967, Nr. 5/6, prieiga internetu: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes, [interaktyvus, žiūrėta 2012-02-25].

analitiškai išskaidyti bruožai ir veikimo principai, kad skirtingų formų kūrinuose būtų galima išskirti tipinius bruožus ir santykius tarp jų. Umberto Eco teigia, kad netgi labai skirtingų sričių kūriniai, tokie kaip John Cage'o *Fontana Mix* (1954) ir James Joyce'o *Ulisas* (1922), yra skirtingų formų, bet artimos struktūros arba bendro modelio. Tiriamajame darbe nagrinėjama atviro kūrinio struktūra – tai skirtingų formų kūrinių sinteze grįstas atviro kūrinio teorinis modelis.

Šiame kontekste sąvoka „atviras“ nusako kūrinio–vartotojo ryšio pobūdį, kuris pradėtas apmąstyti XX amžiuje. Radikalūs pokyčiai, prasidėję praėjusio amžiaus pradžioje, perversmai ir atradimai moksle, spartus technologijų vystymasis, naujų mąstymo ir kūrybos krypčių atsiradimas stipriai veikė visas žmogaus veiklos sritis, ir 4–6-ajame dešimtmečiuose kaitos, neapibrėžtumo, papildomumo, atsitiktinumo, daugiaprasmių vartojimo idėjos tiesiog sklاندė ore. Įvairių sričių mokslininkai tą kaitą įvardina savaip: fenomenologas Edmundas Husserlis teigia, kad „kiekviena sąmonės gyvavimo akimirka turi horizontą, kintantį keičiantis jo sąryšiui su sąmone ir keičiantis jos raidos fazei. [...] Tai nesibaigianti plėtra, su kiekviena suvokimo pakopa įgyjanti naują prasmę“⁵; egzistencinės fenomenologijos atstovas Maurice'as Merleau-Ponty šias nepibrėžtumo, daugiaprasmiškumo idėjas laiko žmogaus egzistavimo pagrindu ir siūlo teiginius ne vien filosofijai ar psichologijai, bet ir meno pasauliui ir, anot Merleau-Ponty tyrinėtojo Danielio F. Chamberlaino, daikto ir pasaulio esmė – būti *atviriems* ... nuolat žadėti, *parodyti daugiau*.⁶

Termino „atviras kūrinys“, jungiančio šias kintamumo, daugialypumo, skaitytojo ir teksto sąveikos idėjų keliamas problemas, autoriumi laikomas semiotikas Umberto Eco. Atviras kūrinys kaip nauja sąvoka pirmą kartą buvo iškelta ir aprašyta Eco esė rinkinyje *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, išleistame jau prieš 60 metų (1962). Tuo metu tai buvo revoliucinė knyga, sukėlusi didelį atgarsį ir diskusijas meno, literatūros ir filosofijos pasaulyje. Autorius sąmoningai apsibrėžia tik iš pirmo žvilgsnio siaurą – „labai ypatingą aktyvaus kūrinio vartojimo ryšio“ diskursą. Nagrinėjant kūrinio–vartotojo komunikacijas jos savaime susisieja su kultūriniu–istoriniu fonu ir atskleidžia giluminius

ryšius tarp kultūros, socialinio ir mokslinio–filosofinio pasaulių⁷. Atviras kūrinys dėl nuolatinės galimybės aktualizuotis nėra priklausomas nuo savo sukūrimo konteksto, jis išlieka atviras naujoms patirtims ir naujiems kontekstams.

Visi kultūros objektai įgauna reikšmę jų suvokimo, vartojimo, interpretacijos proceso metu.⁸ Knyga be skaitytojo, paveikslas be žiūrovo, natos be atlikėjo ar performansas be dalyvių yra tik potencialūs kūriniai, kurie gali niekada nebūti aktualizuoti, šių kūrinių struktūrose slypės, tačiau be vartotojo/atlikėjo interpretavimo nebus atskleistos juose užkoduotos prasmės. Norėdamas geriau atskleisti atviro kūrinio sampratą, Eco ją priešpriešina tradicinei, per daugelį šimtmečių susiformavusiai kūrinio sampratai. Įvardindamas tradicinį kūrinį kaip uždara, kurio struktūros modelis pavaldus vienam nekintančiam projektui, kritikuoja jo uždaramą, paliekantį suvokėjui mažai interpretacijos laisvės, apskaičiuojantį visus ėjimus ir numatantį visas laukiamas reakcijas (gailesčio, baimės, džiaugsmo, estetinio pasitenkinimo ir pan.). Toks kūrinys nurodo skaitytojui apibrėžtus savo struktūros būdus, nes jis remiasi projektu, besiskleidžiančiu palaipsniui ir tik viena kryptimi. Uždaro kūrinio pavyzdžiai – Homero *Odisėja*, Iano Flemingo romanai apie Jamesą Bondą, viduramžių ar sovietinio periodo tapyba, Giuseppe's Verdi, Johano Sebastiano Bacho muzika. Tačiau Eco jokių būdu nepaneigia klasikinio kūrinio estetinės vertės, pabrėžia įtaigiai perduodamą autoriaus žinią suvokėjui ir didelę įtaką bei reikšmę kultūrai: „Sąvoka ‚atviras kūrinys‘ neturi aksiologinės reikšmės. Šios esė nesiekia [...] skirstyti meno kūrinius į vertingus (‚atvirus‘) ir nevertingus, pasenusius, blogus (‚uždarus‘)“⁹.

7 „Jei sutelkiame dėmesį į ryšį kūrinys–vartotojas, atsirandantį atviro kūrinio poetikoje, tai nereiškia, kad susiauriname savo santykį su menu iki gryno techninio žaidimo, kaip daugelis norėtų manyti. Priešingai, tai vienas iš daugelio būdų, kurį suteikia mūsų tyrimo specifika ir kuriuo siekiama sujungti ir sutvarkyti elementus, būtinus tam, kad galėtume kalbėti apie tą istorinį momentą, kuriame gyvename.“ Eco, Umberto. *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, vertė Inga Tuliševskaitė, Vilnius: Tyto Alba, 2004, p. 59.

8 „...akivaizdu, interpretatoriaus kaip „atlikėjo“ (muzikanto, instrumentu grojančio muzikinį kūrinį, ar tekstą skaitančio aktoriaus) veikla skiriasi nuo interpretatoriaus kaip vartotojo (žvelgiančio į paveikslą, skaitančio eilėraštį ar klausančio kitų atliekamo muzikos kūrinio) veiklos...“, *ibid*, p. 65.

9 „...atvirumas suprantamas kaip pamatinis menininko pranešimo nevienareikšmiškumas, yra visų laikų kūrinių konstanta. Kai kuriems dailininkams ar rašytojams, kurie perskaitę šią knygą, rodė savo kūrinius ir klausė, ar šie yra „atviri“, buvome priversti aiškiai, bet polemiškai atsakyti, kad „atvirų kūrinių“ niekada neteko matyti, ir jie, matyt, neegzistuoja. Tai buvo paradoksalus būdas pasakyti, kad „atviro kūrinio“ sąvoka yra ne kritikos kategorija, o atstovauja hipotetiniam modeliui (nors ir sukurtam iš daugelio konkrečių analizių), kuris yra labai naudingas, kai norime lanksčiai ir parankia formuluote nurodyti šiuolaikinio meno kryptį.“, *ibid*, p. 50.

5 Edmund Husserl, *Karteziškosios meditacijos*, vertė Tomas Sodeika, Vilnius: Aidai, 2005, p. 95.

6 Daniel F. Chamberlain, „Maurice Merleau-Ponty“ in: *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, edited by Chris Murray, New York: Routledge, 2007, p. 217.

Gilindamasis į atviro kūrinio problematiką, Eco išskiria tam tikro tipo atvirus kūrinius, „kuriuos dėl jų gebos fiziškai įgyti įvairias nenumatytas struktūras galėtume pavadinti „kintamais kūriniais“¹⁰. Kaip ir atviro kūrinio atveju, lyginant kintamą kūrinį su tradiciniu ar įprastu vizualiu kūrinio, dar aiškiau ryškėja keli esminiai skirtumai: kintamam kūrinui būtinas *aktyvus suvokėjo dalyvavimas* ir ne tik įsijautimu į kūrinį ar mintimis, bet *realiai, medžiagiškai* transformuojant, keičiant kūrinį. Kitoks nei tradiciniame kūrinio yra ir suvokėjo dalyvavimo kintamame kūrinio laipsnis ir pobūdis: netiesioginis, vidinis (kai suvokimas vyksta suvokėjo viduje) tradiciniame kūrinio ir tiesioginis, išorinis (kai transformacijos veikia ir kūrinį, ir suvokėją) kintamame kūrinio. Objekto kintamumas visada nulemtas konkrečių pateikiamos medžiagos išraiškos galimybių ir kintamo kūrinio forma niekada nebus baigtinė. Kintamo kūrinio fenomeno kultūriniame lauke pavyzdžiai būtų: muzikoje – Henri Pousseurio *Scambi* (1957) architektūroje – Carloso Raúlio Villanueva Karakaso universiteto Architektūros fakultetas (1953), vadinamas „kasdien iš naujo sukuriamą mokyklą“, dailėje – Bruno Munari tapyba vadintas *Poliarizuotos šviesos projekcijos* (1953), objektų dizaine – transformuojami baldai, šviestuvai; klasikiniiais kintamais kūriniais tapę literatūros kūriniai – Julio Cortázar *Žaidžiamieji klases* (1963), Raymanodo Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* (1961) ar Stephane Mallarmé *Knyga* (apie 1890, nebaigta). Kintamo kūrinio autorius siekia interpretacijos laisvės, nenuspėjimų sprendimų ir pasirinkimų, tačiau ši kūrinio *atsivėrimo galimybė* atsiranda tik tam tikrame santykių lauke, kuriame „vienos privilegijuotos patirties neigimas – tai ne santykių chaosas, o jų tvarkymo dėsnis.“¹¹ Kūrinio „atvirumas“ ir „kintamumas“ – tai kvietimas skaitytojui kurti kartu su autoriumi, tai menininko apsisprendimas leisti suvokėjui pačiam interpretuoti sudedamąsias kūrinio dalis ar netgi kliautis atsitiktinumu. Ir eilėraštis, ir tapybos ar naujųjų medijų kūrinys autoriaus valia turėtų būti užbaigiamas ar papildomas jo vartotojo, kuris ir tampa kūrinio interpretatoriumi.

Susidūręs su tokia kūrinio laisve, jo nepalaujamu augimu, vidinių sąsajų įvairove, pasąmonėje sukeltomis projekcijomis, patyręs kvietimą nepasiduoti priežastingumui ir vienareikšmiškumui, „aiškintojas“ [suvokėjas–interpretatorius] susijaudina ir pradeda nenuspėjimų atradimų kupiną pokalbį.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹ „Žodžiu, kintamas kūrinys suteikia galimybę daugybei asmeniškų įsikišimų, bet nesiūlo amorfiško dalyvavimo: susiduriame su neprivalomu ir nevienareikšmiu kvietimu kištis kryptingai, laisvai įsiterpti į pasaulį, kuris vis dėlto išliks toks, kokio siekė autorius.“, *ibid.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p.175.

„Atvirumas“ ir „kintamumas“ formuoja skaitytoją, kuris priima kūrinio komunikacijos sąlygas, geba atpažinti ir valdyti įvairius kodus ir ženklus, tačiau tuo pačiu diktuoja kūrinio „skaitymo“ sąlygas, apibrėžia nors ir plačias, bet konkrečias ribas. Visos atviro kūrinio struktūra grindžiamos interpretacijos atspindi ir papildo viena kitą.

Taigi pagrindinė Eco mintis ir atviro kūrinio ašis – kad tiek poetiniam, tiek vaizduojamajam ar bet kuriam kitam postmoderniojo meno kūrinio svarbus daugiaprasmiškumas ir netolydumas, kuris gali gimti tik kūrinio santykiuose su suvokėju–interpretatoriumi.

Atviras kūrinys suprantamas kaip interpretacinių galimybių „lauko“ pasiūlymas, kaip konfigūracija esmiškai neapibrėžtų paskatų, skatinančių vartotoją daugybei nuolat kintančių „aiškinimų“, pagaliau kaip įvairiais tarpusavio ryšiais susietų elementų „žvaigždynas“.¹³

Atviro kūrinio sąvoka taikoma nuolat kintančiam kūrinio–suvokėjo ryšiui apibūdinti, ryšiui, kuriame kūrinys skleidžiasi kaip kintančių santykių sistema, o jo suvokėjas – kaip sistemą abibendrinanti jėga. Atviro kūrinio modelis išreiškia kūrinio struktūrą, prasmingą kūrinio–suvokėjo tarpusavio ryšį, kuris numato savo paties interpretavimo būdus. Interpretavimo procesas ir jo gylis taip pat labai svarbus atviro kūrinio struktūros bruožas. Interpretavimas nėra paviršutiniškas kūrinio „aiškinimas“ ar juo labiau susitapatinimas su autoriumi. Teksto interpretaciją arba „įsisavinimą“ išsamiai analizavęs hermeneutas, fenomenologas Paulis Ricoeuras teigia, kad „interpretavimas yra procesas, kuriuo naujų buvimo modų – ar gyvenimo formų [...] atvėrimas subjektui suteikia naują sugebėjimą pažinti save.“¹⁴ Taip atviro kūrinio suvokėjas tampa kūrinio dalyviu, kita kūrinio puse, atsiveriančia naujais potyriais ir suvokimais. Nors Ricoeuro interpretacijos teorija remiasi kalbos kaip *šnekos* ir *rašto* tyrinėjimais ir jo darbuose žodis *tekstas* suprantamas tiesiogiai kaip rašytinis ar šnekamasis literatūrinis darinys, tačiau interpretacijos proceso samprata tinka kaip bendrinis atviro kūrinio struktūros segmento apibūdinimas:

Tik tokia interpretacija, kuri paklūsta teksto valiai, seka prasmės „strėlės“ nužymėtu keliu ir siekia atitinkamai mąstyti, pradeda naują savivoką. Tokios savivokos savastį, gimstančią iš teksto

¹³ *Ibid.*, p.165.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija: Diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė ir Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 107.

supratimo, priešprieščiau jos *ego*, reiškiančiam pretenziją į pranašumą. Būtent tekstas, turintis universalią pasaulio atvėrimo galią, suteikia savastį *ego*.¹⁵

Kiekvieno kūrinio suvokimas susijęs su jo interpretacija, tačiau atviro kūrinio modelis suteikia interpretacijos procesui galimybę atsiskleisti visu gyliu, kai šalia aprašomosios–aiškinamosios kūrinio funkcijos išsiskleidžia giluminės prasmės, daugiareikšmiai simboliai, kodai, metaforos.

Eco neteigia, kad šiuolaikinio meno struktūros atspindi tikrojo pasaulio struktūras, tačiau įvardija vieną iš esminių šiuolaikinio meno bruožų būdingą visiems atviriems kūriniams – tai „įsavintų kultūrinių požiūrių“ struktūriniai sprendimai, šiuolaikinių mokslinių metodologijų atspindėjimas, ir „neapibrėžtumo dėsnų, statistinio pasiskirstymo, kuriais remiasi gamtos reiškinių interpretacija, patvirtinimas“ – kas susilieja į „epistemologinės metaforos“ sąvoką:

...dabartinis menas yra epistemologinė metafora: pasaulyje, kur reiškinių netolydumas paneigė vieningo ir galutinio vaizdo galimybę, jis siūlo būdą pamatyti tai, kur *gyvename*, o pamačius – priimti, integruoti į savo supratimą. Atviras kūrinys beatodairiškai imasi užduoties parodyti mums tokį netolydumą: jis ne pasakoja apie jį, o *pats yra toks*. Susiedamas abstrakčią mokslinę metodologiją ir mūsų gyvą jautrumą jis iškyla nelyginant transcendentinę schema, padedanti suprasti naujus pasaulio bruožus.¹⁶

Per pusę amžiaus atviro kūrinio samprata labai išsiplėtė, pasipildė naujomis reikšmėmis, apimdama naujai atsirandančias meno sritis. Galima prielaida, kad tarpdisciplininis menas yra tiesioginė atviro kūrinio modelio veikimo išdava, tačiau vizualiam dizaine atviro kūrinio arba jo porūšio kintamo kūrinio pozicijos dar prieš dešimtmetį buvusios silpnos šiuo metu intensyviai stiprėja¹⁷. Darbe aptariamoms tai lemiančios priežastys, sudaromas teorinis atviro kūrinio modelis ir aptariamoms modelio taikymo vizualiam dizaine bei jo išplėtimo į socialinį lauką galimybės. Tiriamajame darbe remiantis kitų meno sričių atvirų kūrinių analizėmis, išskiriami tie atviro kūrinio struktūros segmentai, kurie tinkami vizualaus dizaino atviro kūrinio ir kintamo kūrinio teoriniam modeliui sudaryti.

¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁶ *Ibid.*, p.174.

¹⁷ 2008 metais vykusioje MoMA paroda „Design and the Elastic Mind“ eksponuojama apie 300 dizaino kūrinių, iš kurių dalis gali būti drąsiai įvardinami atvirais ar kintamais kūrinių, prieiga internetu: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind/>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 10].

Apibendrinant jau aprašytas „kūrinio“, „atvirumo“, „interpretacijos proceso“, „komunikacijos“ sąvokas, atviras kūrinys apibrėžiamas kaip daugiaprasmis, turintis tęstinumą, įtraukiantis žiūrovą ir žiūrovo/suvokėjo/vartotojo interpretacijų ir aktyvaus dalyvavimo dėka įgaunantis reikšmę ar kelias reikšmes, kūrinys, meninę prasmę ir visumą įgyjantis iš interpretatoriaus saviraiškos ir sąveikos su kūriniu. Atviras kūrinys niekada neturės vienintelio, baigtinio varianto, jį visada bus galima keisti. Skirtingai nei tradicinis kūrinys, kuris atstovauja savo sukūrimo kontekstui, atviras kūrinys visada bus atviras naujiems kontekstams ir patirtims.

Remiantis Eco, buvo išskirti trys pagrindiniai bruožai, kurie būtini, kad kultūros ar meno objektas taptų ar galėtų būti įvardijamas atviru kūriniu:

1. komunikacija – tai bendravimas, paremtas abipusiai suprantamais ženklais;
2. tarpusavio sąveika (dalyvavimas) – tai aktyvus ir abipusis vartotojo ir objekto ryšys, pasireiškiantis vartotojui siūlomomis pasirinkimo galimybėmis. (Kuo daugiau atviro kūrinio vartotojui suteiks pasirinkimo priemonių, tuo labiau vartotojas jausis svarbus savo dalyvavimu);
3. saviraiška – tai galimybė suvokėjui dalyvauti/kurti meno kūrinį, suteikiant jam individualias prasmes.

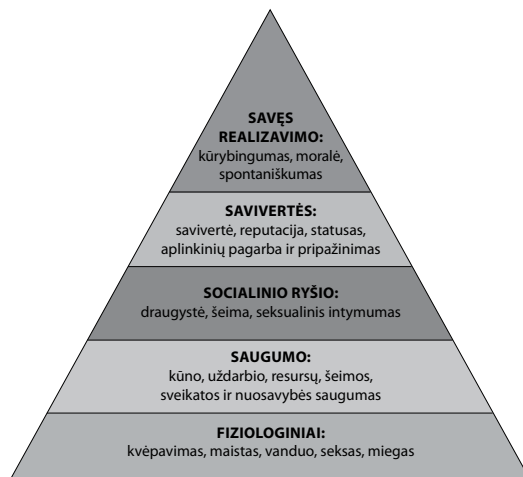
Dar vienas atviro kūrinio specifinis bruožas – tai grįžtamojo ryšio galimybė. Atviro kūrinio autorius, sąmoningai apsisprendamas leisti kūrinyje dalyvauti suvokėjui, komunikuoja su juo, tikėdamasis netikėtų interpretacijų ir naujų impulsų. „Suprasti autorių geriau, negu jis gebėjo suprasti save – reiškia jo diskurse glūdinčią atvėrimo galią išskleisti už riboto jo paties egzistencinės situacijos horizonto“¹⁸ – tai nėra autoriaus sumenkinimas, o, priešingai, sąmoninga paieška to kito „supratimo“.

Eco atviro kūrinio idėją galima būtų susieti su humanistinės psichologijos pradininko Abraham Maslow „Žmogaus motyvacijos teorija“¹⁹ (1943) ir įžvelgti netiesioginę Maslow žmogiškųjų poreikių piramidės ir bendrai po Antrojo pasaulinio karo susiklosčiusios kultūrinės situacijos įtaką atviro kūrinio kaip termino ir reiškinio atsiradimui.

Savo teorijoje, kuri dažniausiai vadinama „Žmogaus poreikių piramide“ (il. 1) Maslow individo poreikius išrikiavo tokia prioritetine tvarka:

¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹ Abraham Harold Maslow, *Motivation and Personality*, 3 Sub edition, HarperCollins Publishers, 1987.

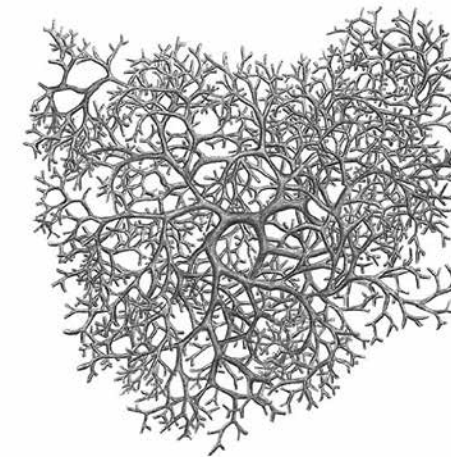


1. Abraham Maslow, žmogaus poreikių hierarchija / Abraham Maslow, The Hierarchy of Human Needs

Daugiausia dėmesio Maslow skyrė piramidės viršūnėje esančiam savęs realizavimo poreikiui. Jis teigė, kad poreikis save realizuoti yra toks pat stiprus kaip ir poreikis valgyti arba kvėpuoti. Jeigu žmogus šio poreikio netenkina, jis nesijaučia laimingas.

Nors šiuolaikinė psichologija kritikuoja piramidę ir siūlo pildyti bei taisyti²⁰, tačiau pagrindinė jos struktūra išlaikoma, o viršūnėje esantis savęs realizavimo poreikis būtent ir yra aktualiausias meno laukui ir jo dalyviams. Remiantis Maslow teorija atviro kūrinio principo vizualiaame dizaine įgyvendinimas suteiktų galimybę „kiekvienam“ realizuoti savyje slypintį kūrėją, kai ne tik funkcionalūs, bet ir tenkinantys socialinius, pripažinimo, saviraiškos poreikius ar atliepiantys individo pažiūras bei įvaizdį, dizaino objektai ugdo suvokėjo savivoką, meninę iniciatyvą, konkrečiais atvejais atlieka meno žmogaus gerovei vaidmenį. Šiuolaikinė visuomenė nepaprastai daugialypė, joje nuolatos vyksta įvairiausi socialiniai, ekonominiai ir kultūriniai pokyčiai, individas nebėra išpraustas į siaurus rėmus, jam atsiveria daugybė galimybių saviraiškai ir kai kurios jų koreliuoja su asmenybės tobulėjimo, savirefleksijos poreikiu. Atviro kūrinio principo taikymas bet kurioje meno ar dizaino srityje ir galimybė integruotis į kitų mokslų (socialinių, medicinos, gamtos) laukus išplečia saviraiškos lauką ir prisideda formuojant asmens ir visuomenės kūrybiškumo poreikius, ugdo asmenybės savižiną, o gal ir paskatina savikūrą.

²⁰ Douglas T. Kenrick, Vladas Griškevičius, Steven L. Neuberg ir Mark Schaller, „Renovating the Pyramid of Needs: Contemporary Extensions Built upon Ancient Foundations“, in: *Perspectives on Psychological Science*, 2010, Nr. 5, p. 292–314.



2. Botaninė rizoma / Botanical Rhizome

Metaforiškai kalbant, atviras kūrinys yra tarsi cheminio elemento atomas, turintis laisvąją jungtį ir yra visada pasiruošęs „susijungti“ ar „prisijungti“ prie kitų „elementų“ ir sudaryti kokybiškai naują junginį. Darbe teorinės junginio ištakos grindžiamos Gilles Deleuze rizominiu²¹ mąstymo principu, kai Eco „atviro kūrinio“ savirealizacija susisieja su saviraiškos poreikiu klasikinėje Maslow „Žmogaus motyvacijos teorijoje“, Maurice Merleau-Ponty nagrinėtu jusliniu kūrinio interpretavimu ir nuolatinio pažado „parodyti daugiau“, Danielio Golemano tyrinėjamu emociniu intelektu, Erico Landowski aptariama estezinė patirtimi, Richardo Shustermano²² analizuojama somatine estetika ir toliau išlieka atviras naujoms jungtims.

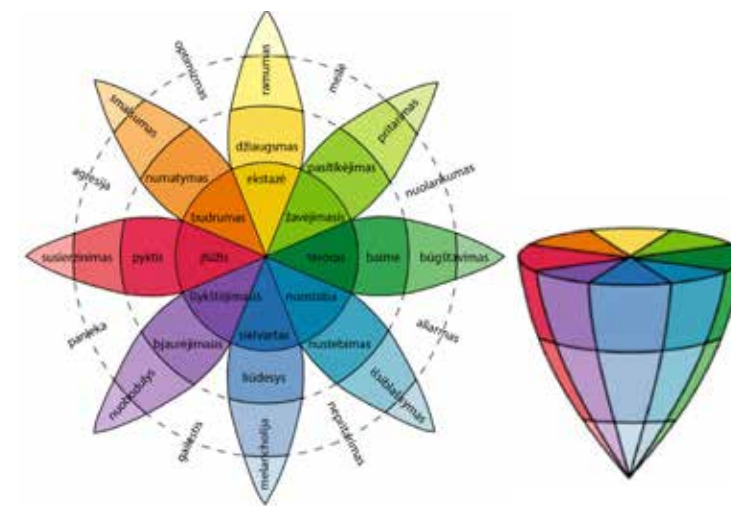
Tiriamąjo darbo tikslas – sudaryti atviro kūrinio modelį ir pritaikyti psichocemociniam asmenybės ugdymui. Rizomos sąvoka modelio sudarymui svarbi kaip nehierarchinė struktūra. Viena vertus, tai galimybė įtraukti, tarsi „prisijungti“ žiūrovą, paversti jį bendraautoriumi ir suteikti jam asmenišką emocinę patirtį. Kita vertus, emocinės patirties vaizdinė raiška skatina refleksiją ir emocinio intelekto ugdymą ir tuo pačiu meno žinių ir patirties mainus, o tai jau rizomos atšaka į meno žmogaus gerovei lauką.

²¹ „Rizomos sąvoką „pasiskolinta“ iš botanikos. Įprastą Vakarų mąstymui minties struktūrą Deleuze'as ir Guattari prilygina medžiui su šaknimis. Tokia mąstymo struktūra yra hierarchinė. O rizoma yra nehierarchiška ir horizontali, ji dauginasi ūgliais, kurie negali būti sujungti į vientisą struktūrą. „Rizoma kuria atsišakojimus ir tinklus, kuriuose kiekvienas elementas visiškai atsitiktinis, nereguliuojama tvarka gali būti susietas su kitais elementais“. Deleuze Gilles, *Derybos*, Vilnius; Baltos lankos, 2012, p. 229.

²² Richard Shusterman – filosofijos mokslų daktaras, Atlantic universiteto Floridoje profesorius, rašantis somatinės estetikos, pragmatinės somatikos temomis, prieiga internetu: www.fau.edu/humanitieschair/bio.php, [interaktyvus, žiūrėta 2015 06 29].

Apie meno poveikį suvokėjui yra atlikta ir tebeatliekama daugybė tyrimų, parašyta įvairiausių sričių knygų nuo filosofijos iki psichoneurologijos ir visi autoriai, nors ir skirtingai formuluodami, sutaria dėl meno poveikio žmogui. Menas, jo kūrimas ar dalyvavimas kūrybos procese stipriai veikia tiek patį kūrėją, tiek suvokėją ar dalyvį, jo jusles, žinojimą ir emocijas. Poveikio skalė gali būti labai plati – nuo estetinio pasitenkinimo, katarsio, ekstazės iki pasišlykštėjimo, pykčio ar depresijos²³, tačiau visais atvejais meno tikslas tiek menininkams, tiek filosofams, tiek eiliniam žiūrovui yra susijęs su poveikiu suvokėjo jausmams²⁴. Taigi, jei menas tiesiogiai daro įtaką jausmams ir emocijoms, turi būti įmanomas ir grįžtamasis ryšys – jausmų ar emocijų kuriamas menas, kuris reflektuoja jas pačias, tarsi vertėjas išverčia jas į meno kalbą.

Didelė dalis psichologinės literatūros, nekalbant apie populiariąją, jausmus ir emocijas traktuoja kaip sinonimus, tačiau šių terminų reikšmės skiriasi, nors tarpusavyje susiję ir turi bendrą juslinį pagrindą: šio darbo kontekste jausmai ir emocijos priklauso timinei kategorijai²⁵, informacinių technologijų kalboje abiejų reikšmės apibūdinamos bendru terminu – sentimentai²⁶. Remiantis Carlu Gustavu Jungu, bet koks objektas pažadina mumyse atsaką – emociją. Tai yra natūralus reiškiny, būtinas žmogaus išlikimui. Susidūrus su nežinomybe mumyse kyla visa eilė pojūčių: nuo smalsumo iki baimės. Kai nežinomybė ar objektas įvardijami, jie tampa prasmėmis. Tokiu būdu, kartu su vardu objektui priskiriama ir emocija, kuri neša prasmę. Nuo René Descartes iki šių dienų emocijos yra filosofų ir psichologų studijų akiratyje. Ir jų klasifikacija svyruoja nuo trijų iki vienuolikos. Vienos mokslinės studijos išskiria tris pagrindines – baimę, pyktį ir liūdesį, kitose įvardijamos šešios, pridodant džiaugsmą, nustebimą, meilę.



3. Plutchiko emocijų ratas ir intensyvumo kūgis / Plutchik's Wheel and Intensity Cone of Emotions

Anot psichologijos ir psichoterapijos profesoriaus Roberto Plutchiko, psichoevoliucinės emocijų teorijos yra aštuonios pirminės bipolinės emocijos: džiaugsmas *vs* liūdesys, pyktis *vs* baimė, pasitikėjimas *vs* pasibjaurėjimas, nustebimas *vs* numatymas, kurios gali turėti skirtingus intensyvumo lygius, o jų tarpusavio deriniai sudaro antrines ir tretines emocijas²⁷. Plutchikas, remdamasis pirmtakų tyrimais apie spalvų ir emocijų ryšį, vizualiai sujungia klasikinį spalvų ratą, kuris taip pat sudarytas iš pirminių, antrinių ir tretinių spalvų, su emocijomis, plokštuminių rato vaizdavimą papildydamas tūriniu kūgiu (il. 3), taip įvesdamas emocijos intensyvumo lygį.

Emocija yra abstrakti sąmonės būseną, situacinio santykio su mūsų vidiniu arba išoriniu pasauliu, išgyvenimas. Emocijai būdinga: poliškumas, aiškiai išreikštas intensyvumas ir trumpalaikiškumas. Emocijos trukmė susijusi su ją sukėlusios priežasties trukme ir atsiminimu apie ją. Svarbu, kad galima suvokti emocijos atsiradimo priežastį ir ateityje stengtis jos vengti arba tikslingai siekti. Taip pat emocijos yra susietos su mūsų ilgą evoliuciją praėjusiu fiziniu kūnu, kuris žaibiškai sureaguoja į emocijų pranešimą apie gresiantį pavojų arba laukiantį malonumą. Jos kaip ir instinktai gimsta pačioje seniausioje limbinėje smegenų dalyje ir kūnui perduoda įvairiausius signalus skatinančius veikti: bėgti, šypsotis, rėkti ir t.t., ką patvirtina ir sąvokos etimologinė reikšmė – „sujudinti, pažadinti“²⁸. Taigi, mus supantys pasaulio objektai sukelia emocijas, kurios padeda mums prisitaikyti, at-

23 Arthur P. Shimamura, Stephen E. Palmer, *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford University Press, 2015, p. 1-2.

24 „For many artists, philosophers, and indeed most laypeople, the essential purpose, if not the only purpose, of art is to induce feelings in the beholder.“, *ibid.*, p. 9.

25 „Timinė kategorija artikuluoja jutiminį diskurso matmenį – reikšmės, tiesiogiai susijusias su žmogaus savo kūno suvokimu, pamatinį emocinį nusiteikimą, lemiantį juntačiojo kūno teigiamą arba neigiamą santykį su savo aplinka. Timinę kategoriją sudaro priešprieša susiję terminai euforija vs disforija ir neutralusis terminas aforija.“, Gintautė Žemaitytė, „Timinė kategorija“, Avantekestas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: www.avantekestas.flf.vu.lt, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 19].

26 „Using multimodal sentiment analysis, the presented method integrates linguistic, audio, and visual features to identify sentiment in online videos.“, prieiga internetu: www.computer.org/csdl/mags/ex/2013/03/mex2013030038-abs.html, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 19].

27 Robert Plutchik, „The Nature of Emotions“, in *American Scientist*, vol. 89, Nr. 4, 2001, p. 344.

28 Pranc. *émouvoir* reiškia judėjimas, žingsniavimas, agitacija. „Stipraus pojūčio“ prasme žodis pradėtas vartoti 1650 m., prieiga internetu: www.etymonline.com/index.php?term=emotion, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 19].

likdamos organizacinę ir motyvacinę elgsenos funkciją. Nuolat pasikartojančių įvykių išgyvenimai formuoja emocines išvadas kaip gyventi ir kaip mums fiziškai ir psichiškai išlikti chaotiškame pasaulyje.

Pasikartojančių emocijų kaupimosi pasekmė yra sąmonėje užgimęs jausmas. Jausmai yra ilgalaikiai ir palyginus su emocijomis, stabilesni ir gana pastovūs. Jie apibrėžia mūsų tapatybę – asmeninės patirties ar auklėjimo keliu įgytas nuostatas, tenkina kultūrinius, dvasinius, religinius, pažinimo ir socialinius poreikius. Atviro kūrinio veikimo emociniame lauke tyrimui yra svarbios būtent trumpalaikės emocijos, tačiau tikslas yra prisidėti kuriant žmogaus gerovę, kurią lemia ilgalaikiai ir stabilūs teigiami jausmai. Kadangi tiek emocijoms, tiek jausmams būdingas timiš-kumas arba juslinis pagrindas, tai, apibrėžus jų intensyvumo, trukmės ir atsiradimo skirtumus, tolimesniame tyrime jie nagrinėjami taip pat ir somatiniu – kūniškuoju aspektu. Kaip ta pati emocija žmoguje gali reikštis įvairiuose jausmuose (pvz., tiek meilėje, tiek neapykantoje gali būti pasireikšti pyktis) ar tas pats jausmas gali būti išreiškiamas įvairiomis emocijomis (pavyzdžiui, mylint žmogus gali būti ir liūdnas, ir nustebęs, ir pyktas), taip ir meno keliamos emocijos gali daryti įtaką žmogaus gerovei. O emocijų kuriamas atviras kūrinys yra tarsi vizuali kalba ar būdas padedantis stebėti ir ugdyti tiek asmeninę, tiek tarpusavio psichoemocinę gerovę.

Meno žmogaus gerovei praktika Lietuvoje tik žengia pirmuosius žingsnius yra nedaug specialistų²⁹ tiek teoriškai, tiek praktiškai dirbančių ir analizuojančių šią sritį. Ji artima meno terapijai³⁰, tačiau kartais dėl meno dalyvavimo abiejuose klaidingai tapatinamos, nors jų sritys skirtingos. Meno terapija veikia sveikatinimo arba gydomojoje srityje, o menas žmogaus gerovei – individo saviugdos, psichinio, emocinio, protinio intelekto lavinimo, empatinių sugebėjimų lavinimo srityje. Šiam tyrimui svarbi žmogaus psichoemocinė gerovė akcentuojanti asmeninę savirealizacijos poreikį ir individo siekį pažinti ir lavinti emocinį intelektą, ugdyti

29 2013 m. pradėta pirmoji jungtinė VDA Kauno fakulteto ir LSMU (Lietuvos sveikatos mokslų universitetas) magistro studijų Dailės terapijos programa ir 2015 m. baigė pirmieji specialistai. Programos rengėjai, VDA dėstytoja, dailės pedagogė ekspertė Audronė Brazauskaitė, LSMU Slaugos fakulteto dekanė prof. Jūratė Macijauskienė aktyviausiai rašo ir dalyvauja meno terapijos, o VDA Vilniaus fakulteto UNESCO Kultūros vadybos ir kultūros politikos katedros dėstytoja Roma Survilienė - meno visuomenės gerovei lauke, www.psichiatrija.lt/2013/07/startuos-pirmoji-jungtine-studiju-programa-dailės-terapija, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 02].

30 Meno terapija – tai sveikatos priežiūros veikla, integruojanti meno terapijos, meno, medicinos, psichologijos, psichoterapijos, specialaus ugdymo bei socialinio darbo disciplinų žinių bei praktikos aspektus. Terminas „menų terapija“, apimantis dailės terapiją, muzikos terapiją, šokio terapiją, judesio terapiją ir dramos terapiją, šiuo metu nėra aprobuotas Lietuvių kalbos komisijos, *Menas žmogaus gerovei*, sud. Roma Survilienė, Vilnius: Dailininkų sąjungos leidykla, 2012, p. 7.

savižinę ir kūrybiškai ją taikyti. Tokią funkciją meno žmogaus gerovei lauke atliktų atviras dizaino kūrinys, individą versdamas kūrėju, o jo emocijas – kūrinio, reflektuojančiu jas pačias. Impulsyviai gimstančios emocijos virstų kūrinio ir kita, meno kalba, grįžtų atgal į autoriaus-suvokėjo sąmonę, ir tikėtina, ją keistų, lavintų, suteikdamos naujų potyrių ir žinių.

Taigi akivaizdi emocijų įtakos grandinė nuo kūrybinio proceso, kūrinio suvokimo iki psichoemocinės žmogaus gerovės ir gyvenimo kokybės galimybių didinimo, leidžia į tyrimo lauką įtraukti palyginti nesena, tačiau jau įsitvirtinusi ir tampančia vis aktualesne „emocinio intelekto“³¹ sampratą. Pasak Golemano, emocinis intelektas žmogaus sėkmei ir gerovei daro žymiai stipresnę įtaką, nei daugiau nei šimtmetį itin svarbiu laikytas protinis intelektas, nustatomas intelekto koeficientu (angl. IQ).

...mes turime du protus: vienas - mąsto, kitas - jaučia. Šie du iš esmės skirtingi žinojimo būdai sąveikaudami kuria mūsų psichinį gyvenimą. Racionalusis protas - suvokimo būdas, kurį paprastai gerai juntame: jis reiškiasi, kai esame budrūs, mąstome, svarstome. Tačiau yra ir kita žinojimo sistema: impulsyvi ir galinga, kartais galbūt nelogiška - tai emocinis protas. Emocionali-racionali dichotomija išryškina liaudišką „galvos“ ir „širdies“ atskyrimą; žinojimas „širdimi“, jog kažkas teisinga, yra kitoks įsitikinimo būdas, gilesnė tikrumo forma negu racionalus apsvaistymas. Racionalumo ir emocionalumo santykis yra proporcingas: kuo stipresnis jausmas, tuo labiau įsivyrąja emocinis protas ir tuo labiau susilpnėja racionalusis protas. Šios sandaros užuomazgos siekia milijonų milijonus evoliucijos metų, kai buvo būtini gerai išlavinti jutimai ir intuicija...³²

Emocinį intelektą sudaro trys susipynusios dalys. Pirmoji – savirefleksija. Tai individo sugebėjimas suvokti tai, ką jaučia ir mokėjimas su tuo tvarkytis – savireguliacija, antroji – empatija³³, sugebėjimas įsijausti ir suprasti, ką jaučia kiti ir trečioji – socializacija arba sugebėjimas derinti savo emocijas su kitų jausmais ir poreikiais taip, kad visi jaustųsi gerai. Visose trijose emocinio intelekto dalyse

31 Emocinio intelekto teoriją 1990 m. pasiūlė du psichologai Peteris Salovey iš Yale ir Johnas Mayeris iš New Hampshire universitetų. Sąvoką plačiai išpopuliarina 1995 m. išleista psichologo ir mokslo žurnalisto Danielio Golemano knyga *Emocinis intelektas*.

32 Daniel Goleman, *Emocinis intelektas*, Presvika, 2009, p. 25.

33 Gr. *empathēi* - aistra, įsijautimas. Vokiečių filosofo Rudolfo Lotze 1858 m. įvestas meno suvokimo teorijos terminas apibrėžiantis suvokėjo gebėjimą projektuoti savo asmenybę į stebimą objektą. 1909 m. psichologas Edwardas Titcheneris pradeda naudoti kaip psichologijos mokslo sąvoką. Prieiga internetu: www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=empathy, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 21].

svarbi vieta tenka motyvacijai³⁴ kaip asmeninių emocinių gebėjimų savęs išjudinimui ir nukreipimui link tikslo ar tikslų panaudojimui.

Tyrimui svarbi dar viena atviro kūrinio rizomos atšaka – dizaino laukas ir jo kaip proceso ir rezultato analizė. Mus domina, kaip atviro kūrinio principais grįstas dizainas keičia dizaino ir jo srities susijusios su psichoemociškai žmogaus gerove – socialinio dizaino – sampratą ir recepciją ar atviro kūrinio modelio principai skirti vizualaus dizaino projektams suteikia galimybę šiai anot grafikos dizainerio ir dizaino kritiko Michaelio Rocko³⁵ gana uždurai kultūros sričiai atsiverti suvokėjui, komunikuoti tarpusavyje: kurti abipusius ryšius atviras kūrinys – autorius – suvokėjas-bendraautorius – atviras kūrinys. Taip pat, ar atviras dizaino kūrinys, integruotas į kūrinių vartojimo/interpretavimo lauką, kartu integruotų suvokėją, kuris gautų naujų postūmių psichoemocinės gerovės ugdymui?

Tyrimo hipotezė

Tiriamajame darbe bus pagrindžiama prielaida, kad emocinis intelektas tiesiogiai veikia žmogaus psichoemocinę gerovę, o atviras dizaino kūrinys gali tapti vienu iš meninių įrankių vizualiai stebėti savo emocijas, suvokti jų priežastis, gebėti kontroliuoti ir keisti savo požiūrį, ugdyti ir taikyti empatinius sugebėjimus, įveikti naujus iššūkius ir taip kurti subjektyviąją, asmeninę psichoemocinę gyvenimo kokybę ir per ją kažkiek veikti kitą – objektyviąją gerovės pusę.

Uždaviniai

Atviro kūrinio teorinio modelio vizualiam dizainui sudarymas, modeliu grįstų kūrinių veikimo galimybių žmogaus psichoemociškai gerovei ugdyti tyrimas kelia šiuos uždavinius:

1. Aptarti atviro kūrinio sąvoką, jos atsiradimo, gyvavimo ir plitimo įvairiose meno srityse priežastis ir pristatyti atviro kūrinio kontekstą.
2. Apžvelgus dizaino lauką bei jo dabartines tendencijas, aptarti atvirų kūrinių dizaine stoką ir jos priežastis 2011 m. bei jų radimosi galimybes ir situaciją 2016 m.
3. Pristatyti atvirų kūrinių pavyzdžius įvairiuose menuose, juos trumpai išanalizuoti, išskiriant atviros struktūros dėmenis bei galimas atviro kūrinio raiškas vizualiame dizaine.

4. Sudaryti teorinį atviro kūrinio modelį ir jį pritaikyti vizualiam dizainui. Aptarti ir pagrįsti jo struktūrą bei veikimo pobūdį.
5. Pristatyti žmogaus psichoemocinės gerovės sampratą, įvardyti jos ryšius su atviro kūrinio principais ir aptarti galimas jų sąsajas.
6. Pagrįsti rizominę atviro kūrinio vizualiame dizaine sandarą ir aptarti rizomos atšakos į žmogaus psichoemocinės gerovės lauką galimybę.
7. Aptarti žmogaus gerovei svarbų kūniškumo aspektą ir jo santykį su atviru kūriniumi bei pristatyti žmogaus balsą ir klausą kaip netipines raiškos priemones rega suvokiamo meno lauke – meninės praktikas, kurios klausos joslę pakeičiama rega.
8. Numatyti ir aptarti atviro kūrinio principo taikymo galimybes vizualaus ir socialinio dizaino bei žmogaus gerovės srityse. Pagrįsti atviro dizaino kūrinio indėlį į žmogaus psichoemocinio gerbūvio kūrimą.

Metodai

Tiriamasis darbas atliekamas remiantis formaliosios analizės ir vizualinės semiotikos metodais, pasitelkiant sociosemiotikos, fenomenologijos, meno žmogaus gerovei ir emocinio intelekto ugdymo, recepcijos, somatinės estetikos ir psichokustikos metodologines prieigas.

Ginamieji teiginiai

1. Atviro kūrinio bei žmogaus gerovės sąlyga yra juslinė pagava, kuri kartu yra jutimas ir jo suvokimas, arba juslių ir proto suvienijimo procesas, generuojantis prasmę.
2. Keleto juslių dalyvavimas atvirame kūrinio sustiprina įsitraukimą, o vienos joslės keitimas kita, pavyzdžiui, klausos rega, gali patenkinti savirealizacijos ir psichoemocinio lavinimo poreikį.
3. Atviro kūrinio veikimo emociniame lauke tyrimui yra svarbios būtent trumpalaikės emocijos, tačiau tikslas yra prisidėti kuriant žmogaus gerovę, kurią lemia ilgalaikiai ir stabilūs teigiami jausmai.
4. Žmogaus psichoemocinė gerovė tiesiogiai priklauso nuo emocinio intelekto, o vizualaus dizaino atviras kūrinys gali tapti vienu iš meninių įrankių, leidžiančių vizualiai stebėti savo emocijas, gebėti kontroliuoti ir ugdyti bei keisti požiūrį į jas.

Tyrimo mokslinis aktualumas ir darbo struktūra

Darbo naujumas ir aktualumas susidaro iš trijų pagrindinių aspektų.

Pirmasis, tai teorinio atviro kūrinio modelio sudarymas ir modelio veikimo

34 Angl. *motivation, move emotions* – jausmų sujudinimas. Terminas apima žmogaus tiek vidinius, tiek išorinius stimulus veikti.

35 Prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/2/fuck-content/>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 21].

principų pritaikymas vizualaus dizaino laukui. Atviras kūrinys pradėtas apmąstyti XX a. pradžioje, tačiau jo teorinis vizualaus dizaino modelis, mano žiniomis, sudaromas pirmą kartą. Nors darbas apima beveik penkerių metų laikotarpį, per kurį atvirų kūrinių vizualiam dizainui stoka pakito į jų gausą, tačiau teorinių išvalgų, atliktų remiantis profesionalių dizaino praktikų apklausomis, aktualumas išlieka, o numatytosios atviro kūrinio dizaino lauke atsiradimo ir kaitos tendencijos pasitvirtina.

Antrasis apima socialinio dizaino ir meno žmogaus gerovei subjektyviosios sampratos analizės ir bendrų su atviru kūrinio vizualiam dizainui dėmenų paiešką. Tyrimai šiomis temomis Lietuvoje neatliekami, o meno žmogaus gerovei sritis tik pradeda pirmuosius žingsnius, todėl surinkta medžiaga bei analizės naudingos tolimesnei tiriamajai veiklai.

Trečiasis aspektas – tai vizualaus dizaino atviro kūrinio integracija į žmogaus gerovės lauką. Teorinio atviro kūrinio modelio struktūros estezinio ir estetinio dėmenų atitikmenų įžvelgimas ir susiejimas su svarbia subjektyvios žmogaus gerovės emocinio intelekto sritimi atskleidžia iki šiol mažai tyrinėtą vizualaus dizaino atviro kūrinio plėtros potencialą. Teorinis sąsajos pagrindimas tiriant atvira kūrinio įdarbintą balso/klausos fenomeną kūniškais, psichoakustiniais ir somaestetiniais aspektais bei tyrimo praktinis įgyvendinimas yra aktualūs ir nauji atviro kūrinio ir žmogaus gerovės kontekstuose.

Darbo struktūra glaudžiai susijusi su aktualumą pristatančiomis dalimis. Disertaciją sudaro dvi pagrindinės dalys: tiriamoji ir kūrybinė. Tiriamoji sudaryta iš įvado, trijų skyrių ir dviejų priedų; kūrybinė – iš trijų skyrių. Išvados išplaukia iš abiejų darbo dalių.

Įvade pristatoma disertacijos tema, problema ir nagrinėjami klausimai, apibrėžiami pagrindiniai tyrimo kriterijai: objektas, problema, hipotezė, tikslas ir uždaviniai, tyrimo metodai.

Pirmame skyriuje trumpai pristatomas dizaino lauko samprata, istorija, pagrindiniai bruožai ir remiantis 2011 ir 2016 metų žvalgybiniais tyrimais aptariamos atviro kūrinio atsiradimo sąlygos ir lauko bei dizainerio profesijos kaitos tendencijos. Plačiau, remiantis dizaino teoretikais (Peter-Pauliu Verbeeku, Petranu Kockelkorenu, Michaeliu Rocku) ir sociologu Bruno Latouru, analizuojamas socialinis dizainas kaip galima atviro kūrinio pritaikymo sritis ir jo socialinėje komunikacijoje svarbią vietą užimančios Erico Landowski nagrinėjamos estezinės savybės.

Antrasis skyrius skirtas teorinio atviro kūrinio modelio sudarymui. Pristatomas vizualinės semiotikos tyrimo metodas ir pasirinkti atskirų meno sričių atviri kūriniai, kurių kiekvienas semiotiškai analizuojamas ir išskiriami pagrindiniai, papil-

domi bei specifiniai atviro kūrinio struktūros bruožai. Remiantis jais sudaromas teorinis atviro kūrinio modelis. Modelį papildžius funkcija, estetiniu kodu ir esteziniu santykiu sudaromas teorinis atviro kūrinio vizualiam dizainui modelis.

Trečiajame skyriuje gilinamasi į žmogaus gerovės subjektyviąją sampratos dalį ir vieną svarbiausių jos dėmenų – emocinį intelektą ir jo sąsają su somatine estetika, kurią atstovauti pasirenkami žmogaus balsas ir klausa. Pastarųjų potyriai aptariami kūnišku, psichoakustiniu ir emociniu aspektais ir pagrindžiami praktinių kūrinių analizėmis.

Kūrybinėje dalyje pristatoma atviro kūrinio vizualiam dizainui kūrybinė praktika ir jo veikimas tarpdalykinių studijų, socialiniame ir žmogaus gerovės laukuose. Beveik šešerius metus vykdoma kūrybinė praktika garso ir žmogaus balso vizualizavimo srityje glaudžiai susijusi su tyrimu. Abi dalys tolygiai koreliuoja tarpusavyje, vienur papildydamos viena kitą, kitur keldamos teorinius klausimus ar iššaukdamos kūrybinius eksperimentus.

Bendrosios išvados su trumpais reziumė atsako į darbe išsikeltus uždavinius ir numato tolesnes atviro kūrinio plėtros tendencijas.

Dviejuose prieduose apžvelgiami vykstantys pokyčiai Lietuvos dizaino lauke ir dizainerio profesijoje penkerių metų laikotarpyje – 2011 ir 2016 metais ir ar tie pokyčiai sudaro sąlygas atviro kūrinio įsitvirtinimui dizaino lauke.

I. DIZAINO LAUKAS: ATVIRUMO, DALYVAVIMO TENDENCIJOS IR VEIKIMO SRITYS

Aptarus dvi pagrindines atviro kūrinio ir meno žmogaus gerovei sampratas, ir siekiant išsikelti tikslo – sudaryti teorinį vizualaus dizaino atviro kūrinio modelį ir išanalizuoti jo integravimo į žmogaus gerovės sritį galimybes, reikalingas trumpas dizaino lauko, apimančio meno, kultūros, socialines sritis, apibrėžimas. Dizaino lauko sampratą papildė ir penkerių metų pokyčius bei galimybes rasti atviriems dizaino kūriniams socialiniame gerovės lauke įremina du žvalgybiniai tyrimai: 2011 metais atliktas aspirantūros studijų metu ir dabartinis, studijuojant doktorantūroje, 2016 metų Lietuvos dizaino lauko tyrimas.

I.1 . DIZAINAS – SAMPRATA, ISTORIJA, BRUOŽAI

Gyvename apsupti daiktų, kuriuos vartojame, keičiame, išmetame ir kuriame naujus. Ne tik daiktai yra veikiami žmonių, bet ir žmonės nuolat patiria jų įtaką: daiktai keičia mūsų emocijas, elgseną ir įpročius, ženklina pozicijas, anonsuoja charakterį ir intensyviai dalyvauja žmogaus gerovės kūrime. Galima deklaruoti buvimą „aukščiau daiktų“, nepriklausymą materialiajam pasauliui, tačiau vis tiek sėdėsi ant daikto – kėdės, nepriklausymą reikši ant daikto – popieriaus arba per daiktą – kompiuterį. Netgi dabar vartojamos populiarios „nedaiktiškumo“, „nematerialumo“ sąvokos „virtualus pasaulis“, „interaktyvi komunikacija“ – kuriamos ir suvokiamos su daiktais ir per juos. Nesvarbu, pripažįstame tai ar neigiaime, bet žmonija egzistuoja ir evoliucionuoja kurdama, perkurdama ir vartodama daugiau ar mažiau materialius dalykus ir visa ši veikla yra neatsiejamai susijusi su dizainu. Filosofas ir mokslo sociologas Bruno Latouras apžvelgdamas istorinę *dizaino* sąvokos kaitą teigia, kad jos apimtis pasikeitė ir išsiplėtė tiek, kad vietoj priedo prie rimtų inžinierinių profesijų tapo pačia gamybos esme³⁶ ir veiklos laukas apima nuo kasdienybės detalių iki miestų, kultūrų ar genų dizaino. Šiame tyrime *dizaino* sąvoka naudojama siauriau, neliečiant pramoninės-ekonominės dizaino funkcijos, o koncentruojantis ties istorine, socialine-komunikacine, estetine, simboline ir filosofine sąvokos pusėmis. Kad *dizaino* samprata jau keletą šimtmečių užima svarbią vietą kultūroje, tačiau visada yra diskusinė ir nevienprasmė, liudija jo atsiradimo ir kaitos istorija.

Dizaino sąvokos pradininku laikomas XV a. architektas ir teoretikas Leone Battista Alberti (1404–1472). Trijuose traktatuose, skirtuose tapybai (*De pictura*, 1435), skulptūrai (*De statua*, 1468) ir architektūrai (*X libri de re aedificatoria*, *Trattato di architettura*, 1485), Albertis išklė skirtingų meno šakų giminystės idėją ir teigė, kad tai yra vieno tėvo – *il disegno* (verčiamo kaip „sumanymas“,

36 „I want to utilize this definition from my youth as a base line from which to fathom the extraordinary career of this term. From a surface feature in the hands of a not-so-serious-profession that added features in the purview of much more-serious-professionals (engineers, scientists, accountants), design has been spreading continuously so that it increasingly matters to the very substance of production. What is more, design has been extended from the details of daily objects to cities, landscapes, nations, cultures, bodies, genes, and, as I will argue, to nature itself – which is in great need of being re-designed. It is as though the meaning of the word has grown in what logicians refer to as ‘comprehension’ and ‘extension’“. A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk), Keynote lecture for the *Networks of Design** meeting of the Design History Society Falmouth, Cornwall, 3rd September 2008 Bruno Latour, Sciences-Po, prieiga internetu: www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf, [interaktyvus, žiūrėta 2015 11 15].

„vidinis piešinys“, „meninė idėja“) – dukterys³⁷. Tačiau iki dabartinio „postmodernistinio momento“ sąvoka „geras dizainas“ varijavo nuo minties ar projekto organizavimo iki gamybinės veiklos apibūdinimo. Ryškų dizaino kaip „objekto idėjos“ ir atskiros disciplinos įsigalėjimą lėmė XIX a. antroje pusėje prasidėjusi industrializacija, kuri iššaukė romantinį meno ir amatų judėjimą (*The Arts and Crafts Movement*). Judėjimas standartizaciją ir mechanizaciją laikė estetiškai ir socialiai pavojinga ir siekė grįžti prie viduramžių rankų darbo tradicijos, kai objekto kūrimo ir gamybos procesas sujungia grožį ir naudą. Kitas palyginti trumpą perėinamąjį laikotarpį vyravęs Art Nouveau (*Jugendstil*) stilius jau neatmetė masinės gamybos, o siūlė produktus dekoruoti organinėmis formomis, tačiau sparčiai vystantis technologijoms, XX a. pradžioje įsigali industrializacija ir modernizmas. Mašinos tampa įkvėpimo šaltiniu ir dizaino objektai privalo būti funkcionalūs.

Gera žinomi šūkliai „forma seka funkciją“ (*Form Follows Function*) ar „tiesą medžiagoms“ (*Truth to Materials*) puikiai perteikia modernistinio dizaino dvasią. Dizainerių kartos vadovavosi jais vertindami savo ir kolegų darbus, ypač tais atvejais, kada estetinė dizaino objekto pusė stipriai nurungdavo ekonominę. Išskyrus *Art Deco*, „minkštesnę“ ir dekoratyvesnę Vakarų Europos modernizmo atšaką, kuriami paprastų, geometrinių formų objektai, skirti atlikti konkrečią funkciją (*Bauhaus* Vokietijoje). Modernizmo įtaka išlieka stipri beveik iki XX a. vidurio, tačiau po truputį dizaino estetinės tendencijos keičiasi ir objekto *stilius* tampa svarbesnis nei *funkcija*. XX a. 6-ame dešimtmetyje iškyla šiuolaikinis stilius (*Contemporary Style*) su naujomis medžiagomis ir technologijomis, charakteringais ryškių spalvų lengvais baldais ant plonų metalinių kojelių, tačiau 7-ame dešimtmetyje modernizmas nustumiamas nuo scenos ir įsigali popdizainas, kuris aiškiai priešinas modernizmo idealams – funkcionalumui ir patvarumui. Kylanti jaunimo kultūra keičia prioritetus, laikinas vietoje pastovaus ir linksmas vietoje funkcionalaus. Gimsta nauja – *vienkartinė* – dizaino estetika, objektas pirmiausia turi būti gražus ir madingas ir tik vėliau – funkcionalus, patogus ar ergonomiškas. Popdizaino centre atsiduria jaunas vartotojas, akiai sekantis mada ir pagal ją keičiantis viską – nuo kojinių iki gyvenimo būdo. Taip popdizainas dar labiau padidina atotrūkį nuo modernizmo idealų, kuriuos galutinai atmeta 8-ame dešimtmetyje prasidėjęs ir tebesitęsiantis postmodernizmas. Objektai tampa ne vien funkcijos atlikėjais, o *reikšmės* įsikūnijimais, žmogaus gyvenimo būdo ir socialinės padėties simboliais, ženklais ar ikonoms. Kultūrai tampant pliuralistine, postmo-

37 Aleksandra Aleksandravičiūtė, „Pavyzdžių knyga“, in: *Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų. Antologija*, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius, VDA leidykla, 2012, p. 245.

dernizmu įvardijamas ne konkretus stilius, o įvairių stilių ir nuomonių gausa, charakterizuojama bendru bruožu – eklektizmu. Postmodernizmas dizaine galutinai paneigia modernistinę „gero dizaino“ estetiką ir normas, šūkliai, ilgai buvę geros dizaino praktikos aksiomomis – „forma seka funkciją“, „tiesą medžiagoms“ – atmetami ir pakeičiami naujais „forma seka pramogą“ (*Form Follows Fun*) ar spalvinga puošyba vardan madingumo.

Trumpa dizaino sampratos istorija atskleidžia teisingą Alberti *il disegno* išvagę. Tai vidinė idėja, sumanymas, kuris būtinas, kad žmogaus kuriamas objektas taptų kūriniu. Bet kurio laiko dizaino objektai yra nematerialių idėjų įsikūnijimai formoje: modernizme vyrauja funkcijos idėja, vėliau akcentuojamos mados, grožio idėjos, kol galop dabartiniame „postmodernistiniame momente“ objektai tampa grynomis idėjomis, ikonoms, simboliais ar ženklais. Patys dizaineriai, tarsi Platono įpėdiniai, diskutuodami apie savo kuriamus objektus, visų pirma, kalba apie juos kaip apie ženklus, funkcijas, reikšmes ar stilius, t.y. kaip apie šių pirmapradžių idėjų įsikūnijimą skirtingose formose.³⁸

Siauresnei dizaino sričiai – grafiniam dizainui galioja tie patys dizaino istorijos dėsniai, tačiau reikia paminėti specifinius raidos bruožus. Nors labai svarbaus grafinio dizaino „atstovo“ – ženklo kaip subjekto, objekto ar jų grupės identifikavimo, žymėjimo, vertės suteikimo priemonės istorija siekia 5000 metų, pats grafinis dizainas kaip atskira sąvoka pradėta vartoti XX a. pradžioje ir yra stipriai susijusi su tipografijos, spaudos mašinų, fotografijos, kompiuterinių technologijų atsiradimu ir raida³⁹. Bendrame dizaino kontekste grafinis dizainas išlieka uždarinė sritis, kurios istoriją ir kritiką kuria ir tiria daugiausia patys šios srities atstovai – įmonių kūrybos direktoriai ir grafikos dizaineriai. Komunikacijų tyrėjas ir kino kritikas Henry Jenkins lygindamas grafiniam dizainui ir plačiai dailės sričiai skirtą literatūrą, nurodo, kad „geriausi kultūros kritikai kalba tiek ‚iš vidaus‘ tiek ir ‚išorės‘“⁴⁰. Grafinio dizaino autorystė įteisinama prilyginant dizainerio darbą kitų „privilegiuotų“ menų autoriams. Dizaineris kontroliuoja projektuojamo

38 Peter-Paul Verbeek, Petran Kockelkoren, „The Things That Matter“, in: *Design Issues*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1998), p. 28-42.

39 „In 1983, the event ‘Coming of Age: The First Symposium on the History of Graphic Design’, held at the Rochester Institute of Technology [USA], sought to reconsider these histories, calling for recognition and formal study of graphic design history, in: B. Hodik & R. Remington, ‘Introduction’, in: *Coming of Age: The First Symposium on the History of Graphic Design*, RIT, New York, 1983, p. 5.

40 „the best cultural critics speak as ‘insiders’ as well as ‘outsiders’“, in: Jenkins Henry, T. McPherson & J. Shattuc (eds.), *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Duke University Press, Durham, 2002, p. 7.

kūrinio turinį. Dizaineris ir dizaino kritikas Michaelis Rockas teigia, kad „pats dizainas yra pakankamas turinys“ ir lygina dizainerio ir filmo režisieriaus darbą, nes režisieriaus darbas yra ne filmo turinys, bet šio turinio pasakojimo būdas⁴¹. Grafikos dizaineris taip pat kuria pasakojimo būdą ir priemones, kurias naudoja – tipografika, linija, forma, spalva, kontrastas, dydis ir t.t. – priskiriamos ne turiniui (signifikatui), o pasakojimo būdai, t.y. formai (signifikantui). Trumpa grafinio dizaino istorija yra ne koncepcijų, o formų istorija. Formos vystosi ir kinta metai iš metų, ir dizainerio profesija jas pateikia jau peržiūrėtas ir kuria naujas. Tačiau dėl gana riboto anksčiau minėtų išraiškos priemonių spektro atskirus dizaino objektus galima traktuoti kaip uždaresnės prigimties, nei pvz., kino filmas, kūrinys. Vis dėlto, egzistuoja daugybė „kasdienių“ grafinio dizaino pavyzdžių, kai, pavyzdžiui, tautinis plakatas, telefono kabelio ar rašalo reklama, žurnalo dizainas keičia suvokėjo požiūrį, kada forma (signifikantas) įgyja esminę, transformuojančią reikšmę. Paminėtini Pietas Zwartas (1885–1977), Adolphe Mouron Cassandre (1901–1968), Herbertas Matteris (1907–1984), Wimas Crouwelis (g. 1928), Stefanas Sagmeisteris (g. 1962) darbai, kuriuos apžvelgiant ypač iš tolimesnės perspektyvos, aiškiai projektuojasi kiekvieno dizainerio autorinis antspaudas – filosofija, estetiškas požiūris, argumentai ir kritika, – tai, kas sudaro dizaino turinį.

Glaudus ryšys tarp autoriaus ir kūrinio nulemia dizainerio kaip moderatoriaus, tarpininko tarp vartotojo ir idėjų, sumanymų pasaulio, vaidmenį. Sumaniai transformuodamas formas, dizaineris nuolat keičia, atnaušina ir kontroliuoja šį ryšį. Tačiau svarbu rasti naujus kalbėjimo šiuolaikiniam žmogui būdus, išlaikyti gyvą santykį su juo, tai tarsi nuolatinis kūrimas kūno ar rizominės struktūros, kuri nepaneigdamas ankstesnių, leidžia vis naujas *atšakas*, skirtus pranešti žinią. Anot Rocko, „kaip populiarius kino kritikas rašė: filmas nėra tai, apie ką jis pasakoja, filmas yra tai, kaip jis apie tai pasakoja.“ Analogiškai mūsų [dizaino] KAS yra KAIP. Pastoviausias dizaino turinys yra pats Dizainas.“⁴²

Kitas labai svarbus dizaino specifikos bruožas yra dizaino objektų ir projektų funkcionalumas. Ne vien estetinės, bet ir utilitarios paskirties turėjimas išskiria dizaino lauką bendrame meno sričių kontekste. Estetiškumo, meniškumo, jų keliamų emocijų ir utilitarumo dermė plečia, ugdo gyvenimiškas patirtis bei kuria naujas, tuo labiau, kad, pasak Rocko, ankstesnė, XX a. pirmojoje pusėje vyravusi ideologinė takoskyra tarp utilitarus ir emocinio, gerokai pasislinko pastarojo pu-



4. Tradicinė nuotaikos lenta; dizainerio Raf Simmons 2015 m. kolekcija / Traditional moodboard and Raf Simmons men's collection, 2015

sėn.⁴³ „Empatijos ekonomika klesti. Faktų nereikia, svarbu jausmai.“⁴⁴ – autorius kiek ironiškai įvardina dabartinę masinę dizaino *brandų* maniją, apimančią nuo skutimosi peiliuko, kuriuo skutatės iki bibliotekos, kurioje lankotės. *Brandas* tapo nebe tuo, kam jis skirtas ar ką reiškia, bet tuo, kaip jis verčia mus jaustis – „nauja rankinė verčia jaustis prašmatniais ir žinančiais, *loptopas* – patyrusiais ir šiuolaikiškais, degtinė – meiliais ir sofistikuotais, muziejus – rafinuotais ir jautriais.“⁴⁵ Taigi, jei dizaino tikslu tapo emocija, tai kaip ji pasiekama? – klausia Rockas. Pasitelkiant labiausiai banalų, truputį nepatogų ir dabar lengviausiai prieinamą dizainerio įrankį – nuotaikos lentą⁴⁶ – kamštinę dangą, prismaigstyta tarsi jokio ryšio vienas su kitu neturinčių, vaizdų – nuo Angoros triušio, kosminio laivo iki eskimo striukės, tačiau leidžiančią užčiuopti neaiškia, sunkiai žodžiais įvardinamą kvinteesenciją. Jei anksčiau, prieš dešimtmetį nuotaikos lenta buvo daugiausia mados, interjero, stiliaus dizainerių, dirbančių su iliuzijos, efekto kūrimu, profesinis įrankis, tai dabar ji išplito iki rinkodaros ar psichoterapijos sričių ir net kiekvienas mūsų galime tapti ar jau tapome virtualiomis viešomis nuotaikos lentomis, *brandais* – tam sukurti populiarūs vaizdų pertekliaus atrankos socialiniai portalai – Pinterest, Tumblr,

41 Michael Rock, prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/2/>, *Fuck Content*, [interaktyvus, žiūrėta 2012 02 15].

42 „As a popular film critic once wrote, „A movie is not what it is about, it's how it is about it.“ Likewise, for us: our What is a How. Our content is, perpetually, Design itself.“, *ibid*.

43 Michael Rock, *Hooked on a Feeling*, prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/40/hooked-on-a-feeling/>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 15].

44 „The empathy economy is booming. Facts are out, feelings are in.“, *ibid*.

45 „So the new handbag makes us feel chic and knowing; the laptop, savvy and contemporary; the vodka, suave and sophisticated; the museum, refined and sensitive.“, *ibid*.

46 Angl. *mood board*, nuotaikos lenta – kūrybinis vaizdų, tekstų, objektų, spalvų, medžiagų pavyzdžių koliažas, gali būti materialus arba skaitmeninis, skirtas vizualiai pristatyti, iliustruoti, paaiškinti, „pajausti“ idėją, aut.

Instagram. Tačiau kyla esminis klausimas, kodėl nuotaikų lentoms dominuojant visose srityse, nuo komercinių iki asmeninių, mes ir toliau išliekame ypatingai jautrūs ir imlūs emocijoms? Gal šilumos ir žmogiškumo, supratimo ir empatijos ilgesys yra atsakas į visur mūsų tykančias ir informaciją kaupiančias internetines duomenų fermas? Gal tai savotiški raminamieji, vienintelis dalykas, kurio visagalis internetas negali nei nupirkti, nei pajausti⁴⁷, – diskutuoja Rockas.

Stebint penkerių metų socialinius pokyčius kultūros, meno ir ypač dizaino lauke, galima pritarti Rocko, kad nuolat stiprėja žmogiškojo bendravimo, tikrų jausmų ir emocijų poreikis, kad emocinio intelekto lavinimas tampa tolygus protiniam lavinimui ir kad subjektyvioji žmogaus gyvenimo kokybės ir gerovės pusė gali būti ugdoma atviru kūriniais. Teiginį patvirtina ir ketverius metus veikiantis atviras dizaino kūrinys – mano projektas *Aqua Lingua*, detaliau pristatomas ke-
tvirtoje šio tyrimo dalyje. Atviro kūrinio rizoma pasiteisina ir plinta toliau, todėl svarbu numatyti atšakų tendencijas dizaino lauke ir palyginti ketverių metų pokyčius. Kaip kinta dizaino laukas, kaip atvirėja jo dalyviai, kaip nyksta ribos tarp dizaino sričių, atskleidžia du dizaino lauko žvalgybiniai tyrimai, atlikti 2011 ir 2016 metais.

I.2. Žvalgyba dizaino lauke – sąlygos atviram kūriniai atsirasti 2011 ir 2016 m.

Apibendrinant tiek objektų dizaino, tiek grafinio dizaino ypatumus, aiškiai mato-
si, kad šios sritys, išvengusios XX a. „mirties“⁴⁸ sindromo, abi būdamos po bendru vizualumo stogu ir išlaikančios glaudų ryšį su vartotoju per šiuo metu stiprėjančią emocijų (nuotaikos lentų) jungtį, vis dar išlieka gana uždaros, veikiančios labiau viena kryptimi – dizaineris-dizaino produktas-suvokėjas/vartotojas. Tačiau, ana-
lizuojant abiejų tyrimų rezultatus, prieš penkerius metus numatytos vartotojo dalyvavimo ar grįžtamojo atsako tendencijos, stiprėja ir jau akivaizdžiai stebi-
mos interaktyvaus dizaino kūrinuose – išmaniosiose programėlėse, papildytos tikrovės įrenginiuose, virtualiuose interneto žaidimuose. 2011 metais atliktame žvalgybiniame dizaino lauko tyrime⁴⁹ (žr. *Priedas Nr. 1. Profesinio vaidmens slink-*

tys: viena dizainerių karta Vilniuje) domino klausimai, kokios galėtų uždaro-
mo priežastys, kokie veiksniai – dizaineris, jo kuriamas objektas ar suvokėjas/varto-
tojas – sąlygoja atvirų kūrinų stygių šioje ypatingai įvairiapusiškoje ir daugiap-
lanėje meno srityje, o 2016 metų tyrimas (žr. *Priedas Nr. 2. Žvalgybinis Lietuvos
dizaino lauko tyrimas: po penkerių metų*) patvirtina prieš penkerius metus iš-
velgtas tendencijas, kad tiek dizainerio, jo kuriamo produkto, tiek vartotojo atvirumas
sparčiai didėja. Analizuojama, kiek atvirumą (žiūrovo/vartotojo įtraukimą) lemia
vizualumo dalykai, o kiek pats procesas, dalyvavimas kūrinys, tapatinimasis su
idėja, o antrajame tyrime papildomas klausimas skirtas išsiaiškinti emocijos įtaką
kūrybos procesui ir rezultatui. Tyrimuose dėmesys skiriamas pagrindiniams lau-
ko veikėjams – dizaineriams ir, apibūdinus dizainerio profesinio vaidmens kaitą,
numatomos galimos dizaino atviro kūrinio integravimo į žmogaus gerovės lauką
tendencijos.⁵⁰

Sąvoka *dizaino laukas* jungia keletą terminų: *dizainą* – kūrybinę formos sutei-
kimo idėjai procesą, šio proceso dalyvius – *dizainerius* ir *vartotojus/suvokėjus* bei
proceso rezultatus – *dizaino produktus*. Dizaino lauką galime įsivaizduoti it netai-
syklingą ir nuolat besikeičiantį trikampį, su aiškiai įvardintais kampais: *dizaineris*
– *dizaino produktas* – *suvokėjas (vartotojas/užsakovas)*. Šis trejetas yra tarpusavyje
glaudžiai suaugęs ir, nors įmanoma įsivaizduoti pavienį jų egzistavimą, dizainerių
kuriantį tik sau, be autoriaus ar įmonės vardo egzistuojančius produktus ir indi-
ferentišką jų vartotoją, tačiau kad ir silpnos, socialinės gijos jungs vieną kampą su
kitais dviem. Savo malonumui ar reikmėms kuriantis ir vartojantis kitų produk-
tus dizaineris kartu bus suvokėjo bei vartotojo vaidmenyje, kaip ir prie bet kurio
produkto ar paslaugos ištakos rasime vienokį ar kitokį, mėgėją ar profesionalą, jo
sumanytoją, o kiekvienas individas yra sąmoningas ar nesąmoningas vartotojas,
suvokėjas ar užsakovas.

47 Michael Rock, *Hooked on a Feeling*, [prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/40/hooked-on-a-feeling/>,
[interaktyvus, žiūrėta 2015 12 15].

48 XIX a. prasidėjusi „mirties“ diagnozė sukrėtė daugelį kultūros sričių – filosofiją („Dievas mirė“ F. Nietche),
tapybą (M. Duchamp), literatūrą („Autoriaus mirtis“ R. Barthes).

49 Rūta Mickienė, „Profesinio vaidmens slinkys: viena dizainerių karta Vilniuje“, in: *Tekstai apie dizainą: lie-
tuviški ir tarptautiniai kontekstai*, sudarė Karolina Jakaitė, (ser. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 61), Vilnius:
VDA leidykla, 2011, p. 143–154.

50 Apžvelgiant lietuviškas publikacijas apie „dizaino lauką“, į akis krenta atskirų autorių konkrečių dailės šakų
apžvalgos, Raimonda Kogelytė-Simanaitienė rašo apie meninį stiklą, Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė –
apie tekstilę, Nijolė Adomonytė – apie kostiumo dizainą. Išsiskiria Juozo Galkaus knyga skirta lietuviško
plakato istorijai (*Lietuvos plakato istorija*, Vilnius: VDA leidykla, 2015), Audriaus Klimo pirmoji lietuviška
knyga apie ženklodarą (*Lietuvos prekių ženklai*, Vilnius: VDA leidykla, 2009) ir serijos *Acta Academiae Artium
Vilnensis*, 61 leidinys skirtas tekstams apie dizainą (*Tekstai apie dizainą: lietuviški ir tarptautiniai kontekstai*,
sudarė Karolina Jakaitė, Vilnius: VDA leidykla, 2011). Leidžiama daug parodų, sąjungų (LGDA, LDİS) veiklos
katalogų, įvairiausių žurnalų skirtų objekto ir interjero dizainui (*Namas ir aš, Namas, Centras*), grafiniam di-
zainui (www.dizainologija.lt/), ženklodarai (*Portfolio*), tačiau šiame gausiame informacijos sraute puikiai
reprezentuojamas dizaino produktas, bet dizaino laukas ne analizuojamas. Šiuolaikinio dizaino studijų,
kurios padėtų apibūdinti ir įvertinti dizainerio vaidmens ir „dizaino lauko“ kaitą paskutiniaisiais dešimtme-
čiais, lietuviškoje dailėtyroje stokoja.

Nagrinėjant *dizaino lauką* ir jo veikėjus remiamasi sociologo, poststruktūralisto Pierre Bourdieu *lauko*, *agentų*, *kapitalo* ir *habitus* sąvokomis, kurios taikomos kiek supaprastintai, apsiribojant tik profesine veikla. Lietuvos dizaino laukui apibūdinti tinka Bourdieu žodžiai:

Kai kalbu apie lauką, puikiai žinau, kad šiame lauke aš rasiu „daleles“ (leiskite man akimirksniams, jog nagrinėjame fizikinį lauką), kurios tarsi magnetiniame lauke yra veikiamos traukos, stūmos ir pan. jėgų. [...] Galėtume, laikydamiesi garsaus vokiečių fiziko formulotės, sakyti, jog individas, kaip ir elektronas, yra *Ausgeburts des Felds*: jis arba ji tam tikru atžvilgiu yra lauko emanacija. Tas arba kitas konkretus menininkas, tas arba kitas intelektualas yra *toks* vien dėl to, kad egzistuoja intelektualų arba meno laukas. [...] Lauko sąvoka primena mums, kad tikrasis socialinio mokslo objektas yra ne individas, vis dėlto aiškinti lauką įmanoma tik individų dėka, nes statistinei analizei reikalinga informacija paprastai būna susijusi su individais ir institucijomis. [...] Tatai nereikia, jog individai tērą „iluzijos“, kad jų nėra: jie egzistuoja ne kaip biologiniai individai, atlikėjai arba subjektai, o kaip *agentai*, kurie socialiai suvokiami kaip veiklūs ir veikiantys nagrinėjame lauke, kadangi turi reikiamas savybes, leidžiančias jiems būti veiksmingiems, sukelti šiame lauke padarinius. Būtent lauko, kuriame jie skleidžiasi, pažinimas leidžia geriausiai perprasti jų ypatingumo priežastis, jų požiūrį arba poziciją (lauke), nuo kurios priklauso jų ypatingas pasaulio (ir paties lauko) suvokimas ir konstravimas.⁵¹

Taigi, dizaino laukas nėra izoliuotas darinys, jis egzistuoja plačiame socialiniame-kultūriniame-ekonominiame-politiniame kontekste ir yra sąlygojamas tiek išorinio konteksto, tiek savo paties viduje veikiančių dalyvių – *agentų*. Tame pačiame laike, tačiau skirtinguose kontekstuose gyvuos skirtingi dizaino laukai su tais pačiais dalyviais, bet atliekančiais skirtingus vaidmenis.

Pirmajame tyrime žvalgomas Lietuvos dizaino laukas nuo 1993-ųjų iki šių dienų, apimantis maždaug vieną dizainerių kartą Vilniuje. Pasirinktas dviejų dešimtmečių laikotarpis įdomus tuo, kad apima kelis skirtingus Lietuvos politinius-ekonominius kontekstus, tai pati Nepriklausomybės pradžia su stipria sovietinio režimo įtaka ir dar stipresniu siekiu jos atsikratyti, staigus atsivėrimas Vakarų ekonomikai bei kultūrai, tolesnis nuolatinis vijimasis ir skubėjimas įsiliesti į pasaulinį kontekstą ir lietuviškosios tapatybės paieškos. Paskutiniojo XX a. dešimtmečio Lietuvos dizaino lauką galima apibūdinti kaip patyrusį didžiausią kaitą – tai ir naujų skaitmeninių technologijų atsiradimas, ir dramatiškas šalies

santvarkos pasikeitimas. Bendras dizainerių ir užsakovų noras greitai (ne visada kokybiškai) kompensuoti sovietiniame režime prarastus dešimtmečius, pasitelkiant laisvąją rinką ir kompiuterines technologijas sudarė sąlygas dizaino lauko stiprėjimui, plėtrai ir prestižo augimui. Šio augimo specifika ir niuansai aptariami tolesniame tekste, kai iš mažai visuomenei žinomo ir keistai skambančio žodžio – „dizaineris“ profesijos apibūdinimas išaugo iki labai plačiai vartojamo ir apimančio beveik kiekvieną minimalų kūrybos poreikį turinčią žmogaus veiklą.

Antrasis tyrimas papildytas keturiais naujais klausimais ir skirtas atskleisti penkerių metų pokyčius ir išvelgti naujas bei patvirtinti ar paneigti ankstesnio tyrimo numatytas tendencijas dizaino lauke. Papildomi klausimai praplečia vienos dizainerių kartos ribas ir atskleidžia profesinį požiūrį į emocinio intelekto svarbą.

Bourdieu savo refleksyvos sociologijos teoriją grindė interviu analizėmis puikiai suvokdamas, kad tik patys specifinio lauko dalyviai geriausiai atskleidžia savo vaidmenis („kodėl kas nors elgiasi kaip smulkusis buržuazas? – todėl, kad jo *habitus* smulkiaburžuazinis“⁵²). Interpretuojant dizainerio vaidmenį papildomai remiamasi istorinės fenomenologijos ir atminties kultūros teorijų įžvalgomis.⁵³ Siekiama dizainerio profesiją aprašyti „iš vidaus“, taip kaip ją atskleidžia patys dizaineriai.

Dizainerio vaidmuo analizuojamas atvejo studijose, grįstose struktūriniais interviu su aktyviai dirbančiais dizaineriais praktikais, remiantis *specifinio kapitalo* kategorija, kadangi

kiekvienas laukas už teisę jame dalyvauti nustato tarsi „stojamąjį mokestį“, ir taip atrenkami vieni, o ne kiti agentai. Tam tikros žmonių savybės yra ir pagrindas, ir teisė patekti į lauką. Vienas iš [tam tikro lauko] tyrimo tikslų yra įvardyti šias savybes, tas reikšmingas savybes, t.y. *specifinio kapitalo* formas.⁵⁴

Jau aptartas *lauko* ir *kapitalo* sąvokas Bourdieu susieja trečia *habitus* kategorija. *Habitus* numato mechanizmą, kuris kiekvieno specifinio lauko *specifinį kapitalą* turinčius agentus (mūsų atveju, dizainerių kartą), verčia imtis vienokios arba kitokios strategijos, kurti, griauti, išlaikyti esamą situaciją arba likti abejingiems ir pasitraukti iš žaidimo⁵⁵

⁵¹ Pierre Bourdieu, Loïc J.D. Wacquant, *Įvadas į refleksyviąją sociologiją*, iš anglų k. vertė Vilija Poviliūnienė, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 142.

⁵² Bourdieu, Wacquant, *op. cit.*, p. 167.

⁵³ Dominick LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca: Cornell University Press, 2004; Annette Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London: Verso, 1995.

⁵⁴ Bourdieu, Wacquant, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 147.

*Habitus*⁵⁶ kategorija yra labai plati ir daugiaplanė, Bourdieu prilyginama gyvenimui, tačiau analizuojant dizainerio vaidmenį, *habitus* taikoma kiek siauriau, kaip *lauką*, *agentus*, *kapitalą* vienijanti dizainerio profesijos sąvoka, kartu pertekianti ir dizainerio profesinę savivoką. Profesija – įgyjamas *kapitalas*, pradžioje ji kuria *lauko* dalyvį, vėliau, bedirbdamas žmogus suauga su profesija ir taiko jai jos pačios mąstymo kategorijas. Susidaro savotiškas abipusis poveikis, kada *lauko* dalyviai keičia *lauką*, o šis besikeisdamas verčia dalyvius keistis arba pasitraukti. Kaita vyksta palaipsniui, pasikeitimams reikia kelerių metų, o kartais ir dešimtmečių. Galima teigti, kad per paskutinįjį XX a. dešimtmetį Lietuvoje vyko radikaliausia kaita, kai iš silpnai egzistuojančio dizaino lauko vis stiprėjančių dalyvių dėka išsivystė platus ir pajėgus kurti bei savo veikimo taisykles turintis, dabartinis dizaino laukas, o per paskutinius penkerius jis tampa vis labiau aktyvesnis, sekdamas ir analizuodamas didžiųjų JAV, Olandijos, Didžiosios Britanijos dizaino laukų diktuojamus pokyčius ir tendencijas.

Kadangi pati dizainerio profesija yra itin daugiaplanė, apimanti įvairiausias žmogaus veiklos sritis, tad ir dizaino laukas bei jame veikiantys dalyviai nėra tolygūs. Nepaisant skirtingų to paties lauko sričių (grafinio, interjero, aksesuarų, drabužių ir t.t.) juos atliekantys dalyvių vaidmenys lieka panašūs. Skirtingu metu lauke sustiprėjus skirtingoms dizaino sritims, jų dominavimas daro įtaką silpnėms, taip jas iškeldamas ir sustiprindamas, arba išstumdamas į periferiją. Dizaino laukas – tarsi jūra su potvyniais ir atoslūgiais įsiliejanti į bendrą kitų ūkinių, politinių, socialinių laukų vandenyną, todėl griežtų taisyklių ar apibrėžimų neįmanoma pritaikyti ar sukurti. Lauko dalyviai – dizaineriai – individualybės su vienijančiuoju *habitus* – dizaino profesija, išreiškiantys skirtingas nuomones, todėl remiantis tyrimais įvardinamos kaitos tendencijos, bet ne dėsniai. Lyginant su pagrindine Bourdieu *habitus* sąvoka, kuri apima visą tiriamojo lauko dalyvio gyvenimą ir yra gyvenimo būdo kategorija, apimanti dalyvio darbą, laisvalaikį, pomėgius, pažiūras (pvz., kokie patiekalai užsisakomi ir kokiuose restoranuose ar kokie laikraščiai skaitomi), dizainerio vaidmens analizei *habitus* taikomas dizainerio profesijai ir su ja susijusioms kategorijoms, tai kūrybiniai principai, domėjimasis technologinėmis naujovėmis, naujų stilių ar mados tendencijų sekimas, profesinių asociacijų įtaka prestižui, taip pat kolegų darbų vertinimas ir savo paties darbų pozicionavimas bendrame dizaino lauko kontekste. Siauresnei dizaino *habitus* sąvokai apibrėžti tiktų palyginimas: tai ne dizainerio gyvenimo būdas, o

dizainerio profesijos būdas arba dizainerio profesijos *moodboard* – lenta, kurioje, tik iš pirmo žvilgsnio chaotiškai, dëllojasi profesijos „nuotaikos“ – kūrybiniai principai, technologinis progresas, santykiai su užsakovais ir vartotojais.

Dizaino *habitus* neatsiskleidžia tik įsiliejus į dizaino lauką, jis formuojasi, bręsta, keičiasi, kartais patiria žlugimą viso dizainerio profesinio kelio laikotarpyje, ir pilnavertiškesnei tendencijų kaitos analizei reikalingas kitas svarbus aspektas – patirtis. Tai dizainerių pasakojimai, komentarai, situacijų liudijimai, priartinantys teoriją prie žmogaus ir atskleidžiantys dizainerio profesijos tapatybę. JAV istorikas Dominick LaCapra akcentuoja patirties svarbą kultūros lauko tyrimuose.

Per paskutinius dešimtmečius istorikai pasuko arba sugrįžo prie patirties klausimo, ypač iš pa-
garbos nedominuojančioms grupėms ir atminties bei jos santykio su istorija problematikos.

[...] posūkis link patirties taip pat atkreipė dėmesį į liudijimų būklę ir prigimtį, kad tai nėra
vien paprastas informacijos apie įvykius perdavimas, o liudijimas apie patirtį [...]⁵⁷

Patirties, atminties ir tapatybės dekonstrukcija pasitelkiant liudijimus LaCapra'io svarbesnė, nes atskleidžia istoriją, o ne subjektyvų liudytojo požiūrį ar biografiją. Per interviu su menininkais istorikas parodo bendro identiteto susidarymą (galima prilyginti Bourdieu *lauko* sąvokai, kai įvairių sričių menininkų liudijimuose išryškėja bendriniai kultūros lauko bruožai). Subjektyvūs dizainerių atsakymai ir komentarai susipina į bendrą audinį, iš kurio galima spręsti apie profesijos lauko kaitą ir numatyti tendencijas. Antai kultūros ir kino istorikė Annette Kuhn tyrinėdama fotografų žodinius pasakojimus kalba apie jų svarbą: „Net labai „asmeniškų“ ir konkrečių turinių ir formų prisiminimai įneša savo dalį į intersubjektyvią bendrą prasmę, jausmų ir atminties sritį.“⁵⁸

Taigi, atlikti du žvalgybiniai tyrimai atskleidžia, kad penkerių metų laikotarpiu Lietuvos dizaino lauke vyko ir, žinoma, tebevyksta intensyvi kaita. Darbo įvade minėto 2011 metų tyrime išryškėjusio atvirų kūrinių dizaine stygiaus viena priežasčių, buvo profesinio vaidmens refleksijos stoka tarp pačių dizai-

56 Žmogaus gyvenimas, arba *habitus*, kaip socialinis darinys, yra visai tikrovei prasmę suteikianti tikrovės dalis, *ibid.*, p. 165.

57 „In this last decade or so, historians have turned or returned to the question of experience, particularly with respect to non-dominant groups and such problems as memory in its relation to history. [...] the experiential turn has also directed attention to the problem of the status and nature of testimony that does not simply convey information about events but bears witness to experience [...]“, Dominick LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca: Cornell University Press, 2004, p. 3.

58 „Even the most „personal“ and concrete contents and forms of remembering may have a purchase in the intersubjective domain of shared meanings, shared feelings, shared memories“, Annette Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London: Verso, 1995, p. 191.

nerių, didesnis dėmesys dizaino produktui, o ne kūrybiniam procesui, kada tarpininkaujama ir sumaniai kontroliuojamas ryšys ne tik tarp idėjos ir formos, bet ir tarp formos ir jos suvokėjo. Tuo tarpu 2016 metų tyrimas (vien ženkliai išaugęs respondentų skaičius) patvirtina pirmosios žvalgybos išvelgtas kaitos tendencijas – tiek artėjimą link suvokėjo/vartotojo ir abipusio ryšio su kūrybos produktu išlaikymą, tiek suvokėjui saviraiškos galimybę suteikiančių produktų poreikį. Dizaineriai tampa atviresni bendradarbiavimui ir šį procesą skatina „išprusę“, tarptautinę veiklą vykdančios suvokėjai – užsakovai (penktadalis atsakiusių dizainerių kuria užsienio vartotojui), nedaug, bet sustiprėjęs dizainerio grįžtamasis ryšys su sukurtu produktu ir ženkliai padidėjusi narystės profesinėje asociacijoje reikšmė.

Dar viena, aktuali atviro kūrinio dizaine integracijos į žmogaus gerovės lauką išvalga patvirtinama antrajame tyrime – tai emocijos perdavimo kaip vieno svarbiausių kūrybinių principų vaidmuo visuose dizaino lauke veikiančių *agentų* tarpusavio santykiuose. Dizaineriai supranta, kad funkcionalūs, estetiški, kartais provokuojantys arba įtraukiantys ir suteikiantys vartotojui saviraiškos galimybę dizaino kūriniai negali gyvuoti be juose įvairiomis vizualiomis dizaino raiškos priemonėmis (forma, linija, tipografija, spalva, kontrastu, dydžiu ir t.t.) užkoduotos emocijos, o atviras kūrinys suteiktą galimybę išreikšti, stebėti, suvokti emocijas ir, galbūt, ugdyti emocinį intelektą.

Grįžimas prie dizaino filosofijos ir ja paremtos dizaino praktikos, kai dizainerio *specifinio kapitalo* sampratą papildoma dizainerio vaidmenų savirefleksija, siekis tuos vaidmenis plėtoti, dizainą suvokiant ne tik kaip dizaino produkto kūrimą, bet ir kaip dizaino paslaugos teikimą, suvokėjo įtraukimas į dizaino procesą – tokios būtų dizainerio vaidmens modifikavimo galimybės. Dizaineris tampa tarpininku ir moderatorium, savo kūrybos produktuose ar paslaugose leidžiantis suvokėjui bendradarbiauti ir išreikšti save, kartu išliekantis ambicingas kūrėjas ir dizaino lauko lyderis nuolat sumaniai kontroliuojantis šį procesą.

Žvalgybiniai tyrimai dizaino lauke atskleidžia, kad atvirumo, lankstumo, kūrybinio bendradarbiavimo procesai aktyvėja, kad dizaineriai per penkerius metus tapo gerokai atviresni, nei savo profesinės karjeros pradžioje, prieš maždaug porą dešimtmečių, ir juos šia linkme kreipia užsakovai, siekiantys tapti suvokėjais–interpretatoriais, ir bendra šiuolaikinė meno lauko situacija, kai nyksta ribos ne tik tarp atskirų meno sričių, bet ir tarp meno ir mokslo, o technologijos taip sparčiai vystosi, kad darosi labai sunku išlikti kad ir savyje pakankamoje dizaino saloje. Tyrimų išvados patvirtina teiginį, kad atviras kūrinys vizualiaame dizaine ne tik įmanomas, jis jau egzistuoja ir jo rizominė struktūra sparčiai leidžia *atšakas* į kitus, mokslo ir socialinius, laukus.

I.3 . SOCIALINIS DIZAINAS –

GALIMA ATVIRO KŪRINIO MODELIO PRITAIKYMO SRITIS

Remiantis atliktais tyrimais ir praktikuojančiais dizaino teoretikais, Rocku⁵⁹, Buchananu⁶⁰, Haroldu G. Nelsonu ir Eriku Stoltermanu⁶¹, dizaino lauko kaip klausimų kėlimo ir problemų sprendimo vieta tampa vis įvairialypesnė ir daugiasluoksnė, apimdama vis daugiau ir daugiau šiuolaikinių problemiškų sričių: ekologiją, atsinaujinančias energijas, aplinkosaugą ir, žinoma, socialinę sferą. Dizainerio profesija visada susijusi su socialinių santykių kūrimu, jų transformavimu, atnaujinimu ar net panaikinimu. Socialinis aspektas kartu su funkcionalumu ir estetika yra neatsiejami nuo dizainerio kūrybos. Bruno Latouras apžvelgdamas „dizaino“ sąvokos raidą, ypač akcentuoja šio daugialypio reiškimo plėtrą, o patį dizainerį metaforiškai įvardina „atsargiuoju Prometėju“⁶², keičiančiu žmonių ir jų veiklos santykius tik ne tokiais radikaliais būdais kaip antikos mitų herojus, bet sumaniai taikydamas dizaino mąstymą ir pasiekdamas rezultatą, savo reikšmingumu tolygių ugnies atidavimui žmonėms. Vardindamas didžiulius pokyčius dizaine, vykstančius jau keletą dešimtmečių, Latouras pastebi, kad dizainas tapo jau nebe išoriniu apdaru inžinieriniams sprendimams, ne dirbtinai sukuriamą savybę: „žiūrėkite *ne tik* į funkciją, *bet ir* į dizainą“, ir ne kažkokia *nerimta* profesija, kuri tik prideda vertės tokioms *rimtoms* profesijoms kaip inžinierius, mokslininkas, finansininkas, o plėsdamasis ne tik į plotį, bet ir į gylį, siekia pačią kūrybos ir gaminio esmę. Priežastimi, kodėl domina „dizaino“ sąvokos plėtra ir suvokimas, filosofas ir mokslo sociologas, įvardija išpūdingą metodų, kuriuos žmonija naudoja tiek kurdama, tiek nagrinėdama objektus ir procesus, kaitą. Jei, pasak Latouro, mes niekada nebuvome modernūs, tai faktus keičia požiūriai. Sekant šia mąstymo logika, nebelieka modernistinės skirties tarp medžiagiškumo ir dizaino. Kuo daugiau objektų sudaiktinama, t.y. kuo labiau faktus

59 Rock, Michael, *Articles and Essays*, prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 15].

60 Richard Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, in V. Margolin & R. Buchanan (eds.), *The Idea of Design: A Design Issues Reader*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.

61 Harold G. Nelson, Erik Stolterman, *The Design Way*, Second Edition, The MIT Press, 2014.

62 Latour, Bruno, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*. Keynote lecture for the Networks of Design Meeting of the Design History Society. Falmouth, Cornwall 2008, www.bruno-latour.fr/sites/default/.../112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 15].

keičia požiūriai, tuo daugiau požiūrių funkcionuoja dizaino lauke.⁶³

Latouras kelia ir labiau provokuojantį „dizaino“ sąvokos klausimą, teigdamas, kad ja galima pakeisti terminą „revoliucija“ ir kad, *mažas žodis* „dizainas“ yra būtent tas svarbus atskaitos taškas, kuris atskleidžia, kurlink žmonija vystosi. Dizaino ir informatikos profesoriai Nelsonas ir Stoltermanas bendroje knygoje *The Design Way* analizuodami dizainą teigia, kad dizainas – tai ne tinkamos programos, kontrolinio atspaudų ar šrifto parinkimas, kad „žmonės ne atrado ugnį – jie ją sukūrė (angl., *designed*)“ ir Vakarų tradicijoje dviprasmiškas Leonardo da Vinčio pristatymas arba mokslininku, arba menininku, stokoja esminės jo kaip dizainerio prigimties įvardijimo⁶⁴. Dizainas yra gebėjimas įsivaizduoti *tai, kas dar neegzistuoja* ir sugebėjimas paversti *tai* konkrečia forma, tikslingu realaus pasaulio plėtimu. Dizainas yra vienas pirmųjų tarp tokių tyrimo ir proceso tradicijų kaip menas, religija, mokslas ir technologija. Pasak autorių, mes taip kuriame savus namus, verslus ir gyvenimus, kaip ir materialius artefaktus, ir dizainas paliečia beveik kiekvieną mūsų patiriamą pasaulio aspektą. Pripažindami gamtą kaip vienintelį ir neklystantį dizainerį Nelsonas ir Stoltermanas racionaliai vertina dizainą kaip žmogaus idėjų įgyvendinimo lauką, kuriame, deja, kartais puikūs ketinimai virsta nenumatytomis pasekmėmis, tai dar kartą patvirtina, koks žmogiškai jautrus yra šis laukas. Simboliška, kad Latouro dizainerio archetipui – atsargiajam Prometėjui, profesoriai siūlo kolegą – taip pat antikinį herojų – kalvį Hefaistą⁶⁵, iš kurio žaizdro Prometėjas pavogė ir perdavė žmonėms ugnį. Šių dviejų archetipų derinys – tai tarsi dabarties dizaineris, nešantis ir perduodantis idėjas Prometėjas bei jas meistriškai įgyvendinantis Hefaistas, vedamas keleto tikslų: suteikti prasmę savo ir aplinkinių gyvenimams, gerinant ir vystant įvairiausias žmogaus veiklos sritis, būti naudingam kitiems, dalyvauti nesibaigiančiame kūrybiniame procese ir siekti nepriekaištingos kokybės.

Latouras dizainerio Prometėjo atsargųjį revoliucingumą grindžia penkiomis „dizaino“ sąvokos konotacijomis – *kuklumu, dėmesiu detalėms, reikšme, perkūrimu ir kokybe*.

63 „If it is true as I have claimed that we have never been modern, and if it is true, as a consequence, that “matters of fact” have now clearly become “matters of concern”, then there is logic to the following observation: the typically modernist divide between materiality on the one hand and design on the other is slowly being dissolved away. The more objects are turned into things – that is, the more matters of facts are turned into matters of concern – the more they are rendered into objects of design through and through.“, *ibid.* p. 2.

64 “Humans did not discover fire - they designed it.”, in: Harold G. Nelson, Erik Stolterman, *The Design Way, Second Edition*, MIT press, 2012, p. 9.

65 „An archetypal designer is represented in the Greek pantheon of gods in the persona of Hephaistos - the lame god.“, *ibid.* p. 10.

Pirmoji, *kuklumas*, siejama su istoriškai susiklosčiusia dizaino kaip vien tik priedo prie „tikrojo“ praktiškumo, tvirtų, materialių ir funkcionalių kasdinių objektų papildinio situacija. Tačiau sąvokos plėtra yra simptomas to, kas galėtų būti įvardijama postprometėjiška veiksmo teorija. Ši teorija atsirado, kai kiekvienas dalykas, kiekviena mūsų kasdienybės detalė, nuo maisto gaminimo iki kelavimo būdo, nuo namų statymo iki karvių klonavimo, turi būti perkurta (angl. *redesigned*). „Tai, kaip tik tas momentas, kai neatidėliotinių uždavinių, kuriuos sukelia įvairiausios ekologinės krizės, mastas taip didėja, kad ne- ar post- prometėjiškas suvokimas, ką reiškia imtis veiksmo, laimi prieš visuomenės sąmonę.“⁶⁶ Antroji, svarbesnė žodžio „dizainas“ reikšmė yra *dėmesys detalėms*, kurio absoliučiai stokoja Prometėjo herojiško veiksmo vizija. Senieji metodai - veržtis pirmyn, griauti ir statyti nepaisant pasekmių niekada netapo priėjimais prie dizaino projektų. „Pamišęs dėmesys detalėms visada siejamas su dizaino meistryste.“⁶⁷ Kartu su kuklumu, profesionalumu, meniškumu atidumas detalėms yra viena pagrindinių „dizaino“ konotacijų, susisiejančių ir su hefaistišku požiūriu į „dievų“ problemų sprendimus. Tačiau netolimoje praeityje tokie apibūdinimai buvo laikomi reakcingais, stabdančiais greitą žygiavimą progreso link ir tik „dizaino“ sąvokos plėtra atskleidžia esmines permainas visuomenės prigimtyje. Pats žodis „perdaryti“ pasikeitė ir „perdaromo“ mastas taip išsiplėtė, ir pokyčiai tokie žymūs, kad objektai daugiau nebėra „gaminami“, o atsargiai kuriami (angl. *designed*). „Tarsi įsivaizduotumėme Prometėją labai atsargiai vagiantį ugnį iš dangaus.“ Taigi, dabartinėje dizaino lauko situacijoje susijungia dvi svetimos viena kitai aistros ir jos turi būti sutaikytos ir perderintos,⁶⁸ – teigia Latouras. Dizaineris neabejotinai yra tapęs įvairialypiu tarpininku, sujungiančiu idėją su produktu, individą su visuomene, problemą su sprendimu, o žmonėms perduotą ugnį metaforiškai įvardinčiau „atviru kūriniu“, suteikiančiu įvairiapusės savirealizacijos galimybę.

Su trečiąja ypač svarbia „dizaino“ konotacija susiduriama, anot sociologo, kai analizuojamas kokio nors artefakto dizainas. Analizė visada kalba apie *reikšmę*, kad ir kokia ji būtų – simbolinė, socialinė, komercinė ar kita. Dizainas visada

66 „It is just at the moment where the dimensions of the tasks at hand have been fantastically amplified by the various ecological crises, that a non- or a post- Promethean’s sense of what it means to act is taking over public consciousness.“, in: Latour, Bruno, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*. Keynote lecture for the Networks of Design Meeting of the Design History Society. Falmouth, Cornwall 2008, prieiga internetu: www.bruno-latour.fr/sites/default/.../112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 15], p. 3.

67 *Ibid.*, p. 3.

68 *Ibid.*, p. 4.

atviras interpretacijai. Ženklų kalba jame užkoduojama *il designo* (idėja, sumanymas). Žinoma, silpniausiose savo formose dizainas suteikia tik paviršutinišką reikšmę artefaktui dažniausiai skirtą jo produktyvumui, tačiau kai dizainas įtraukiamas į vis gilesnius objekto lygmenis, *reikšmės* konotacija tampa itin aktuali. Pasak Latouro, analizuoti artefaktus dizaino terminais reiškia suvokti juos vis mažiau kaip modernius objektus ir vis daugiau kaip „dalykus“ (angl. *things*). O kai dalykai suvokiami kaip gero ar prasto dizaino, jie tampa nebe faktais, o požiūriais.⁶⁹ Ir nors sena dichotomija tarp formos ir funkcijos gali išlikti plaktuko, garvežio ar kėdės dizaine, bet išmaniajame telefone ji tampa absurdiška. Kas yra nano- ar bio- technologijos, jei ne dizaino plėtra iki giliausio lygmens? Išsiplėtęs įvairiausiose žmogaus veiklos srityse dizainas, savitais būdais absorbuodamas kuriamus „dalykus“ ir artefaktus, suteikia jiems reikšmę.⁷⁰

Ketvirtąją konotaciją kartu su kuklumu, dėmesiu detalėms ir semiotiniu gebėjimu Latouras įvardija taip: dizainas niekada neprasideda nuo *ex nihilo* (iš nieko), kurti visada reiškia *perkurti*⁷¹. Pradžią visada būna duota, ar tai problema, ar ginčytinas klausimas. Dizaino uždaviniai visada susiję su konkreto objekto ar proceso atnaujinimu, pagyvinimu, palengvinimu vartotojui, ekologiškumu ir t.t. atsižvelgiant į jau egzistuojančius projekte suvaržymus ar apribojimus. Latouras kritikavęs pasenusį požiūrį į dizainą kaip *net tik ... , bet ir*, šiuo atveju *tai* įvardina kaip privalumą. „Sumaniausi dizaineriai niekada nepradedą nuo *tabula rasa*“ – teigia sociologas. Dizainas yra steigimo, kolonizavimo, praeities ryšių nutraukimo priešnuodis, jis yra puikybės, absoliutaus tikrumo bei radikalaus nutraukimo priešnuodis.⁷² Apie kaitą ir nuolatinį poreikį keistis, atsinaujinti, perkurti, tobulinti kalba ir dizaino praktikai, profesoriai Nelsonas ir Stoltermanas, sudarę kaitos ir dizaino tarpusavio santykio schemą: kaita tai skirtingumas, skirtingumo kaita tai procesas, proceso kaita tai evoliucija, evoliucijos kaita tai dizainas. Tik kultūros sugebančios keistis pritaikydamos dizaino konotacijas ar principus, sėkmingai įveikia iššūkius ar krizes ir vystosi toliau, teigia knygos *The Design Way* autoriai.⁷³

Ir paskutinė lemiamą Latouro siūloma penktoji dizaino konotacija neišvengiamai apima etinį aspektą ir iškelia akivaizdų *geras vs prastas dizainas* klausimą.

Juk nesunku suvokti, jei kalbama apie ką nors suprojektuotą (angl. *designed*), tai prispiriamai klausama, ar gerai, ar prastai suprojektuota. Dizaino įsiskverbimas į „dalykų“ vidų atskleidžia ne tik jų reikšmę ir jos interpretaciją, bet ir moralę. Tiksliau, tai tarsi materialumo ir moralės susijungimas. Ir tai labai svarbu, nes išsiplėtus dizaino riboms, kai perkuriami miestai, landšaftai, visuomenės, kaip ir genai, smegenys ar lustai, joks dizaineris negalės apsiginti, kad jis tik konstatuoja faktus. Dizainas tapo požiūriu su stipriu moraliniu aspektu.

Remiantis Latouru ir apibendrinant penkias dizaino konotacijas galima teigti, kad dizaino „revoliucinė“ energiją sudaro visai nerevoliucinių nuostatų rinkinys: kuklumas, rūpestis, atsargumas, meistriškumas, reikšmė, dėmesys detalėms, kruopštus išsaugojimas, perkurimas ir nuolatos besikeičiantys stiliai. Šiuo keistu laikmečiu dizainas turi būti radikaliai rūpestingas ir rūpestingai radikalus, teigia sociologas.

Apžvelgiant „keistojo laikmečio“ dizaino lauką matoma, kad nemodernumo filosofo ir sociologo įžvalgos teisingos, kad rūpestingas požiūris į žmogų, gamtą, mokslą, technologijas yra ateities, socialiai atsakingo, dizaino kertinis principas ir kad atsargiosios prometėjiškos tendencijos stiprėja ir plečiasi. Po XX amžiaus sėkmingų reklaminių kampanijų nemažai dizainerių iš naujo įvertino savo vaidmenį visuomenėje. Tarsi atėjo nauja dizainerių karta, mažiau suinteresuota stambių klientų produkcijos „stūmimu“ ir labiau besirūpinanti savo profesijos poveikiu ir gebėjimu spręsti aktualias aplinkos, ekologijos, visuomenės problemas. Socialiai atsakingos dizaino studijos⁷⁴ pradėjo mieliau bendradarbiauti su nepelno organizacijomis (jos dažniausiai neturi biudžeto samdyti dizaino specialistus), kurios dirba visuomenės gerovės, aplinkosaugos, meno srityse, negu su vartojimo produkciją gaminančiomis korporacijomis. Kartu su augančiu supratimu, prie ko ir kaip prisideda jų kuriamas dizainas, daugelis dizainerių stengiasi taikyti kuo mažiau žalingus aplinkai metodus, perdirbamas, ekologiškas medžiagas arba tiesiog pradeda įgyvendinti socialiai atsakingą projektą-eksperimentą, apjungdami profesionalių dizainerių ir žmogiškąsias savybes. „12 gerumo būdų“⁷⁵ (angl. *12 Kinds of Kindness*) – taip įvardina savo projektą du žymūs Niujorko dizaineriai, Jessica Walsh (žymios dizaino studijos Sagmeister&Walsh dizainerė ir partnerė) ir

69 „When things are taken has having been well or badly designed then they no longer appear as matters of fact. So as their appearance as matters of fact weakens, their place among the many matters of concern that are at issue is strengthened.“, *ibid.* p. 4

70 *Ibid.*, p. 5

71 „...to design is always to *redesign*.“, *ibid.* p. 5

72 *Ibid.*, p. 5

73 Harold G. Nelson, Erik Stolterman, *The Design Way, Second Edition*, MIT press, 2012, p. 18

74 „Think Public“ studija įkurta 2003 m. įgyvendina projektus ligoninėms, šeimos, jaunimo centrums, <http://thinkpublic.com> [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 18]; Kanados dizaineris David Berman 1984 m. paskelbė dizainerių etikos kodeksą, kurį 2000 m. adaptavo Icograda, 2009 m. išleido knygą *do good design*, www.davidberman.com [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 18]; „Project H Design“ studija nuo 2008 m. dirba su paaugliais ir jaunimu, prieiga internetu: <http://projecthdesign.org> [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 18].

75 Prieiga internetu: <http://12kindsofkindness.com> [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 18].



5. Projektas-eksperimentas „12 gerumo būdų“ / Experimental project „12 Kinds of Kindness“

Timothy Goodman (dizaineris ir iliustratorius). Jie sukūrė 12 žingsnių programą kaip tapti geresniems ir labiau empatiškiems aplinkiniams, kurią patys įgyvendina 12 mėnesių. Pasitelkę populiarius posakius „Elkis su kitais taip, kaip nori, kad elgtųsi su tavimi“, „Neteisk kito nenuėjęs mylios su jo batais“ ir kitus dizaineriai pažodžiui taikė juos savo asmeniniuose gyvenimuose, turėdami tikslą surengti akistatą su savo egoizmu ir apatiškumu. Būdami įsitikinę, kad kurti gerovę reikia pradėti nuo savęs Jessica ir Timothy Niujorko gatvėse klausė „Kuo galiu jums padėti?“, kabino savo portretus su užrašu „dingęs“ ir sėdėjo šalia visą dieną, susitiko su kažkada skaudžiai juos užgavusiais žmonėmis ir jiems atleido, 8 valandas vaikščiojo po miestą ir šypsojosi praeiviams – tai tik keletas iš 12 žingsnių eksperimento, kuris galėtų būti vadinamas atviru socialiniu kūrinium.

Taigi, apžvelgiant išsiplėtusio dizaino ir socialinio laukų santykį matyti, kad tai nebe atskiri laukai, o vienas bendras socialinio dizaino laukas, kuriame atsargūs ir rūpestingi prometėjai, meistrai hefaistai kukliai, dėmesingai sprendžia problemas, kuria reikšmes, pateikia savąjį požiūrį, bet kartu kviečia jį interpretuoti. Atviras kūrinys įtraukdamas žiūrovą žmogaus gerovės lauke tarnautų tinkamu įrankiu jos kūrimui, o dizaino konotacijos – rizominės atviro kūrinio atšakos sujungtų atrodo tokius skirtingas sąvokas kaip „revoliucija“ ir „rūpestis“.

Akivaizdu, kad atviras kūrinys tarp dizaino ir žmogaus gerovės ne tik įmanomas ir tarptautiniame dizaino lauke jau egzistuoja analogai, o Lietuvos būtų laukiama ir aktualus. Kokia atviro kūrinio rizomos atšaka ir komunikacijos principai tinkami dizaino ir žmogaus gerovės srityse veikiančiam modeliui aptariama

remiantis semiotiko Jurijaus Lotmano autokomunikacijos⁷⁶ teorijos perdavėjo (siųstuvo) ir gavėjo (imtuvo) terminais. Kad įvyktų bet kokio lygmens komunikacija („AŠ-TU“ arba „AŠ-AŠ“), t.y. informacijos perdavimas ir priėmimas, reikia iki minimumo sumažinti trukdžius ir „prietaise“ (atvirą kūrinį) nustatyti vienodą „bangų ruožą“. Norint pritaikyti atviro kūrinio modelį gerovės laukui jis turi veikti emocinių bangų diapazone, o tokia komunikacija vyksta esant juslinei pagavai arba estezei.

I.4. ESTEZINIŲ SAVYBIŲ SVARBA ATVIRO KŪRINIO SOCIALINĖJE KOMUNIKACIJOJE

Darbo įvade, apžvelgus žmogaus gerovės sampratą ir struktūrą, išsiginčijusi, kad kokybiškai atviro kūrinio rizominei jungčiai artimiausia būtų gerovės pusė, kurios pagrindą sudaro žmogaus emocinis ir protinis intelektas. Taip pat remiamasi beveik *a priori* teiginiu, kad menas, veikdamas žmogaus jusles, stipriausiai veikia mūsų emocinį intelektą ir per jį stimuluoja dvasinį bei protinį intelektus. Taigi žmoguje gimstančios emocijos, jų refleksija, gebėjimas kontroliuoti, lavinti ir reikšti jas tinkamomis formomis yra svarbiausias subjektyviosios žmogaus gerovės kūrimo pamatas, ant kurio kiekvienas statosi savo gerovės namus. Vadinasi, emocija, juslinis suvokimas, estezė⁷⁷ yra būtent tos jungtys arba atšakos, kurios sujungia atvirą kūrinį ir žmogaus gerovę ir suauga į bendrą atviro kūrinio ir gerovės rizomą. Šiai nehierarchinei struktūrai pagrįsti pasitelkiama sociosemiotika⁷⁸ – viena iš semiotikos atšakų, skirta „tokioms santykių su kitu formoms, kuriose *juti-*

76 Dalia Kaladinskienė, „Autokomunikacija“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: www.avantekstas.flf.vu.lt, interaktyvus [žiūrėta 2016 04 19].

77 „Kitaip dar vadinama estetinė pagava. Tai – juslinis prasmės suvokimo būdas, kai objekto išraiškos plotmės savitumas paveikia subjektą ir prasmę perteikia tiesiogiai, nedalyvaujant racionaliam mąstymui.“, Gintautė Žemaitytė, „estezė“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, Prieiga internetu: www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/esteze, [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 29].

78 „Empiriniu sociosemiotikos objektu tapo diskursų ir praktikų visetas, dalyvaujantis sudarant ir/arba transformuojant subjektą (individualių arba kolektyvinių) sąveikos sąlygas. [...] Užuoat analizavusi vien tik realizuotą prasmę, įkūnytą pasakymuose, tekstuose, mus supančiuose daiktuose arba mūsų stebimuose poelgiuose, sociosemiotika siekia būti prasmės kūrimo ir pagavos teorija.“, Šiuolaikinės sociosemiotikos atstovai: Eric Landowski, Jean-Marie Flochas (Prancūzija), Francesco Marsciani, Gianfranco Marrone (Italija), Raúl Dorra (Lotynų Amerika), Kęstutis Nastopka, „sociosemiotika“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/sociosemiotika, [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 29].

mas neatsiejamas nuo supratimo⁷⁹ ir „*estezės* problematikos, kuria siekiama įveikti klasikinę priešpriešą tarp suvokiamumo protu ir jusliškumo“⁸⁰. Anot žinomo semiotiko, A. J. Greimo mokinio ir bendražygio, Erico Landowski, sociosemiotikos uždavinys – „paaiškinti, koku būdu dar iki tekstų ar anapus jų konstruojame prasmę sąveikaudami tiek su žmonėmis, su kuriais turime reikalų, tiek su įvairiausiais savo aplinkos elementais.“⁸¹ Taip, pasak Landowski, per keletą dešimtmečių buvo pereita nuo *pasakytų diskursų* semiotikos prie *situacijų* semiotikos, ir galiausiai prie atviro kūrinio ir gerovės rizomai aktualios *juslinės patirties* semiotikos. Todėl verta aptarti svarbiausius sociosemiotikos terminus, tuo labiau, kad tyrinėjimai šioje srityje vyksta labai nuosekliai, tai įrodo pojūčių, juslių, kūniškumo svarbą suvokimui ir prasmės konstravimui ir tiesiogiai koreliuoja su šiuo metu ir ypač Lietuvoje intensyviai vykdomais tyrinėjimais žmogaus psichoemocinės gerovės lauke.

Estezinė situacija galima įvardinti tokią situaciją, kai „santykius užmezga, viena vertus, justų gebantys – *estezinę kompetenciją* turintys – subjektai (atviro kūrinio atveju dalyviai, *aut. past.*) ir, kita vertus, materialios duotybės, turinčios tam tikrą *estezinę konsistenciją*, t.y. juslinių (plastinių bei ritminių) savybių, prieinamų jutiminiam suvokimui“⁸² (atviras kūrinys, *aut. past.*). Landowski atkreipia dėmesį, kad tiek *estezinę kompetenciją*, tiek *konsistenciją* gali turėti „gyvi žmogiški ar nežmogiški „subjektai“ ir lygiai taip pat paprasčiausi „objektai“ – meno kūriniai, peizažai ar kuklūs daiktai, užpildandys mūsų kasdienę aplinką“⁸³. Akivaizdu, kad menas ir šiam laukui priklausantis atviras dizaino kūrinys privalo turėti *konsistenciją*, kad kurtų *estezinę situaciją* ir galėtų komunikuoti su *esteziskai kompetetingu* subjektu, t. y. konstruotų bendrą prasmę asmeninės gerovės lauke. Atviras dizaino kūrinys socialiniame gerovės lauke įgyja svarbų vaidmenį ir tampa ne vien būdu kalbėti apie problemą, bet ir priemone šią problemą spręsti.

...mes sąmoningai prisiimame ketinimus *pažinti kitaip*, būtent, „susijungdami“, kiek tik įmanoma (geriausiu atveju net kūnu priešais kūną!), su „kitu“ – pašnekovu, tekstu, kūrinio ar natūraliojo pasaulio fragmentu. Kad ir kokia būtų jo forma ar statusas, stengiamės suprasti tą „kitą“ jei ir ne visai iš vidaus, tai bent iš kuo mažesnio nuotolio, *kaip subjektą*, su kuriuo turime sąveikauti, jei norime, kad mudviejų susitikimas iš tikrųjų turėtų prasmę.⁸⁴

79 Eric Landowski, *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotinės esė*, vertė Paulius Jevsejevas, Baltos lankos, 2015, p. 9.

80 *Ibid.*, p. 9.

81 *Ibid.*, p. 8.

82 *Ibid.*, p. 148.

83 *Ibid.*, p. 149.

84 *Ibid.*, 150.

Jusles aktualizuojančioje semiotikoje skiriasi du estezės tipai besiskiriantys trukme⁸⁵, o bendrai sąvokos charakteristikai Landowski vartoja Greimo ir savus terminus, kuriuos galima susieti su atviro kūrinio struktūros bruožais: *bendrininkavimo komunikacija* siejasi su komunikacija, *laidūs kūnai, užkrėtimas* – su suvokėjo dalyvavimu, *mokėjimas įvertinti* su dalyvio saviraiška, *supanašėjimas* ir *sąjungis* – su transformacija ir virsmu. Tokia susiejimo prielaida remiantis, galima teigti, kad atviras kūrinys ir yra estezinė situacija ir kad gerovės subjektyvioji pusė, kuri apima patiriamas emocijas ir jausmus, gerą savijautą, patenkintus poreikius ir asmeninius išteklius, yra glaudžiai susijusi su estezine pagava. Tačiau kurdamas gerovę individas turi suvokti, kad ją kuria, t. y., kad įprasmina savąją estezinę patirtį. Landowski, remdamasis Greimo studija *Apie netobulumą*, pagrindžia, kad „estetinė patirtis jau nebus arba bent nebūtinai bus iš apvaizdos ateinanti malonė. Ji taip pat gali rasti subjekto iniciatyva ir vien iš jo paties konstravimo veiklos“⁸⁶ ir siūlo „visaverčio arba tiesiog žmogiško subjekto figūrą: šis subjektas yra kartu „protaujantis“ ir „juntantis“, neatsiejamai įsivėlęs į juslėmis suvokiamo pasaulio patirtį ir išitraukęs į nuo tos patirties neatskiriamą refleksyvią prasmės ieškojimą“⁸⁷. Tokiu būdu atviro kūrinio dalyvis ne tik nesąmoningai siekia ir patiria estezę, bet ir geba „geriau įvaldyti tą kiekvienam mūsų duotą latentinę kompetenciją, gebėjimą justų mus supantį prasmės buvimą bei suprasti, kokia reikšmė gali būti perteikiama šiuo jusliniu buvimu“⁸⁸. Kaip matyti iš Greimo ir jo sekėjo teiginių, atviro kūrinio bei žmogaus gerovės vardiklis yra juslinė pagava, kuri kartu yra jutimas ir jo suvokimas arba juslių ir proto suvienijimo procesas, generuojantis prasmę. Taigi, galima sudėlioti nuosekliai, abipusio „derinimosi“ seką: žmogaus

85 „Pirmasis tipas – staigus juslinio suvokimo plotmėje prasidedąs įvykis, kai aktyvus, prasmės pritvinkęs objektas staiga paveikia, sukrečia subjektą. Estezei kaip įvykiui dažniausiai būdingas įreminimas kasdienybėje, laukimas, į lūžį panašus izotopijos pertrūkis, subjekto sukrėtimas, ypatingas objekto statusas, juslinis judviejų ryšys, išgyvenimo unikalumas, būsimos absoliučios konjunkcijos viltis. [...] Antras estezės tipas – ilgai trunkantis abipusis aktantų derinimasis, nuolatinis linkimas vieno į kitą, užkrėtimu grįstas jų supanašėjimas ar sąjungis. [...] Sociosemiotikoje ši estezė kaip tarpusavio palinkimo, už(si)krėtimo samprata grindžia specifinės sąveikos – derinimosi režimo apibrėžimą. Derinimosi procesas sukelia interaktantų pagaunami prasmės efektai, priklausomi nuo estezinių savybių – plastinės sandaros ir ritminio išdėstymo, kurie yra imanentiški jusliškumo plotmę turintiems diskursams. Šiais jusliškais diskursais kiekvienas iš partnerių veikia vienas kitą per savo judančios esaties dinamiką“, Gintautė Žemaitytė, „esteze“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/esteze, [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 29].

86 Eric Landowski, *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotinės esė*, vertė Paulius Jevsejevas, Vilnius: Baltos lankos, 2015, p. 191.

87 *Ibid.*, p. 191.

88 *Ibid.*, p. 192.

pojūčiai (rega, klausa, uoslė, lyta, skonis) gimdo emocijas, emocijos – fizinį veiks-
mą, kuris grįžta naujais pojūčiais ir naujomis emocijomis. Pavyzdžiui, išgirsta me-
lodija sukelia džiaugsmą ir kūnas pradeda ritmingai judėti, akį patraukęs knygos
viršelis kelia susidomėjimą ir jį seka kūno veiksmas – knygos vartymas ar staiga
užuodžiamas kvapas virsta maloniais arba atgrasiais prisiminimais ir kūnas imasi
iniciatyvos juos tęsti arba nutraukti ir tuo pačiu metu sąmonėje vyksta šių estezi-
nių potyrių refleksija ir jų įprasminimas.

Tai kaip estezinės savybės pasireiškia atviraime kūrinio, nustatoma semiotiškai
analizuojant kitų meno sričių atvirus kūrinius. Išskyrus ir aptarus tuos kūrinių
struktūros bruožus, kurie daro juos atvirais ir įvertinus dizaino bei gerovės laukų
specifikas sudaromas teorinis dizaino atviro kūrinio modelis su integracijos gero-
vės lauke galimybe.

II. TEORINIS VIZUALAUS DIZAINO ATVIRO KŪRINIO MODELIS

Šiame skyriuje nagrinėjamas atviro kūrinio ir jo porūšio kintamo kūrinio kon-
tekstas – pasirinktuose kūriniuose išskiriami bruožai, kurie lemia jų atvirumą
ar kintamumą ir sudaromas teorinis atviro kūrinio modelis bei jo pritaikymas
vizualaus dizaino laukui. Remiantis kūrinių pavyzdžiais įvairiose kultūros srity-
se, pradedant tomis, kuriose atviro kūrinio pozicijos stipriausios – tai literatū-
roje (Raymanodo Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių*, 1961), dailėje
(Bruno Munari *Poliarizuotos šviesos projekcijos*, 1953), muzikoje (Henri Pousseuro
Scambi, 1957), akcijose arba dalyvavimu grįstame mene⁸⁹ (Gedimino ir Nomados
Urbonų *Pro-test laboratorija*, 2005), multimedijose (Julijono Urbono *Pučiamųjų
orkestras*, 2006) ir performansuose–instaliacijose (Dariaus Mikšio *Už baltos užuo-
laidos*, 2011), išskiriami bendrieji, leidžiantys įvardinti minėtus kūrinius kaip
atvirus, ir specifiniai, būdingi tik konkrečios srities kūriniui, struktūros bruožai.
Atsirenkant kūrinius apžvalgai ir analizei, pirmenybė teikta pirmiesiems ir jau
tapusiems klasika, atviriems kūriniams iš XX a. vidurio ir Lietuvos kūrėjų reali-
zuotiems projektams. Trumpai apžvelgiamų pavyzdžių analizei ir atviro kūrinio
struktūros segmentų išskyrimui naudojamas vizualinės semiotikos metodas, lei-
džiantis nagrinėti ir lyginti skirtingomis priemonėmis sukurtų meno projektų
reikšmes, o *Pro-test laboratorijos* analizei papildomai pasitelkiama receptijos teo-
rijos metodologinė prieiga.

89 Participation based art, angl.

II.1 . TYRIMO METODAS

Pasirinktas semiotinis metodas ypač tinkamas skirtingomis išraiškos priemonėmis (žodžiais, muzika, vaizdais, performansu ir t.t.) sukurtų kūrinių analizei, leidžiantis juos nagrinėti ta pačia metakalba.

Semiotikos suformuotas teiginys, kad reikšmės aiškinimas priklausomas nuo istorinių ir kintamų visuomenės kultūros kodų, lėmė, kad žiūrovas iš pasyvaus stebėtojo tapo aktyviu reikšmės aiškinimo dalyviu, į procesą įnešančiu savo kultūrinę patirtį, diskursus ir ideologijas. Semiotika pateikia techniką, kuri šį spontanišką procesą paverčia kritišku ir savireflektyviu reikšmių aiškinimo metodu.⁹⁰ Semiotiko Greimo mokykloje suformuotas metodas parankus tuo, kad pagal tiriamąjį objektą išsiskaido į dalines semiotikas – literatūros, muzikos, vizualinę, teisės, situacijų, sociosemiotiką ir kt., kurių kiekviena bendrosios semiotikos suteiktą tyrimo modelį papildoma specifinėmis savomis analizės priemonėmis.⁹¹

Semiotika analizės objektą apibūdina dviem pagrindiniais – teksto *imanentiškumo* ir *struktūriniu* principais. Bendroji semiotinė analizė pradedama nuo teksto visumos, kuria laikoma bet koks pasirinktas analizės objektas, nepaisant jo sukūrimo būdo, ribų nustatymo, t.y. analizuojamo objekto aprašymo. Ribas, kurios nebūtinai turi sutapti su įprastomis kūrinių ribomis, bet būtinai turi būti pagrįstos vidine kūrinių teksto logika, apsibrėžia pats tyrėjas taip suformuodamas semiotinį objektą.

Struktūrinis principas taip pat susijęs su reikšme, nes objekto struktūra semiotikai yra reikšmės egzistavimo būdas, kai vienas elementas įgauna reikšmę tik santykiuodamas su kitu tos pačios struktūros elementu. Šiuo aspektu struktūralizmas ir semiotika yra glaudžiai tarpusavyje susiję: „viena vertus, semiotika, kaip mokslas tarp mokslų, ženklinių sistemų struktūrų tyrimui gali taikyti struktūralistinį metodą, o kita vertus, struktūralistinis metodas naudoja semiotiką kaip tam tikrą instrumentą, organoną ar Claude Lévi-Strausso terminais – „sintetinį operatorių.“⁹²

Taigi semiotika tiriamiems objektams pritaiko struktūrinį reikšmės atskleidimo metodą, kuris struktūriškai skaidosi į du komponentus – *signifikantą* (raidės, garsai, vaizdai, kas sudaro medžiagišką ženklo formą arba išraiškos planą) ir *signifikatą* (diskursyvinis, naratyvinis, emocinis, loginis–semantinis ženklo lygmenys arba turinio planas). Išraiškos planas, juntama struktūra (*signifikantas*) perteikia turinio plotmę, suprantamą struktūrą (*signifikatą*). Tiek signifikanto, tiek signifikato analizės grindžiamos vieno lygmens elementų skirtumo efektu.⁹³

Vizualinė plastinė semiotika, kaip ir bendroji semiotika, naudodama tuos pačius terminus, analizės būdus, vertinimo principus bei kategorijų sistemą, analizuoja visus reikšmės mąstymo būdus, tik labiau išreikštus ne kalbiniais, o vizualiai ar jusliškai suvokiamais tekstais. Tai gali būti paveikslas, šokis, performansas, apsipirkimas parduotuvėje ar televizijos šou, t.y. bet kokia, sąmoninga ar ne, reikšmės sudarymo forma. Vizualinė semiotika yra viena jaunesnių semiotikos šakų, jos principai, derinantys bendrosios semiotikos instrumentus su formaliosios dailės kūrinių analizės principais⁹⁴, pirmą kartą suformuluoti Greimo straipsnyje „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“ (1978, bet publikuotu tik 1984), tačiau platesnio susidomėjimo ir atskiرو statuso plastinė semiotika sulaukė po Greimo knygos *Apie netobulumą* (1989). Ši knyga parodė bendrą, ne tik su vizualumu susijusį, plastinės semiotikos pobūdį ir jusliškumo analizės galimybes, atskleidė kaip juslinės išraiškos – spalvos, formos, kompozicija ir kt. – *kalba* apie kitus dalykus nei jie patys ir, kad, plastinių savybių, kartais atsietų nuo figūratyvumo, aptarimas, nors iš pradžių gali atrodyti keistas, duoda svarbių rezultatų ir gali atverti visiškai netikėtų reikšmės klodų⁹⁵.

Paprastai vizualaus kūrinių semiotinė analizė pradedama nuo signifikanto (išraiškos plano) *plastinio matmens*, kuris lemia pirmąjį, bendrą išpūdį, nesąmoningą kūrinių pagavą. Prasmes kuriančios plastinių bruožų priešpriešos (pvz. *tuščia* vs *pilna*, *viršus* vs *apačia*) nagrinėjamos, visiškai atsiribojant nuo figūratyvinio lygmens (jei kūrinys tokį turi) ir analizuojamos plastinės kūrinių kategorijos: to-

90 "The reader of the text was active in the meaning-making process, bringing with them cultural experiences, discourses and ideologies for the process of making sense. Semiotics was a good technique for making this largely spontaneous, untutored activity more self-reflexive and critical.", in: John Hartley, *Communication, Cultural and Media Studies, The Key Concepts*, London: Routledge, 2004, p. 207–209.

91 Gintautė Lidžiuvienė, „Apie vizualinę semiotiką“ in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* 43, *Formų difuzijos XX a. dailėje*, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 65–71.

92 Vida Gumauskaitė, *Struktūralizmo apmatai, sąvokos, metodas, filosofija*, Vilnius: Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas, 2000, p. 89.

93 „Suvokti skirtumus reiškia pagauti mažiausiai du elementus kaip vienu laiku ten pat esančius ir vienu ar kitu būdu juos susieti. Taigi vienas elementas, atskirai paimtas, neturi reikšmės, reikšmę jis įgauna tik per santykį su kitu savo lygmens elementu toje pačioje struktūroje (pvz., „didelis“ – per santykį su „mažas“); toks dviejų elementų santykis semiotikoje vadinamas *kategorija* (tad „didelis“ ir „mažas“ kartu sudaro dydžio kategoriją).“, Gintautė Lidžiuvienė, „Apie vizualinę semiotiką“ in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* 43, *Formų difuzijos XX a. dailėje*, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 66.

94 Algirdas Julius Greimas, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, *Baltos lankos*, Nr. 23, 2006, p. 71–98.

95 Gintautė Lidžiuvienė, „Apie vizualinę semiotiką“ in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* 43, *Formų difuzijos XX a. dailėje*, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 65–71.

pologija (kompozicinis išdėstymas), chromatika (spalviniai sprendimai), eidentika (formos), ritmas, kontrastas, faktūra. Aptarus signifikanto plastinį matmenį, pereinama prie signifikato *figūratyvinio lygmens*, kurį priešingai nei plastinį, turi ne visi kūriniai.⁹⁶ Konkrečiu pasirinktų skirtingų meno sričių atvirų kūrinių atveju, analizėms pritaikomas plastinės semiotikos metodas, nes šio darbo vienam tikslų – vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio sudarymui – aktualūs būtent plastiniai kūrinių bruožai, ieškoma atvirų kūrinių formos bendrybių, o ne turinio savitumų. Turinio plotmei priklausantis figūratyvinis lygmuo kiekviename kūrinyje yra individualus ir negali būti perkeliamas į kitą kūrinį ar bendrinį modelį, nes tai jau bus tos pačios koncepcijos interpretacija, o ne tai įeina į šio darbo tikslus. Todėl analizėse pagrindinis dėmesys skiriamas plastiniam kūrinių matmeniui, t.y. signifikanto (išraiškos) ir signifikato (išreiškiamų idėjų) bruožų išskyrimui. Aptarus signifikanto topologines, chromatines ir eidentines kategorijas pereinama prie iš jų sudarytų konfigūracijų, t.y. prie kūrinio plastinio matmens, turinio abu būtinus – signifikanto ir signifikato – lygmenis ir savitą *plastinę kalbą*, kuri savais plastiniais būdais perteikia kiekvieno kūrinio individualius turinius.

Pasirinkti skirtingų meno sričių atviri kūriniai analizuojami siekiant surasti vienijančius plastinės struktūros bruožus (saviraišką, komunikaciją, tarpusavio sąveiką), lemiančius kūrinio atvirumą ir ieškoma specifinių tik konkrečios srities kūrinio struktūrai būdingų atvirumo ypatybių. Išskirti struktūriniai bruožai aptariami pagal jų pritaikomumą vizualaus dizaino atviro kūrinio teorinio modelio sudarymui, atkreipiant dėmesį į emocinį lygmenį, kuris būtų tiesioginė atviro kūrinio ir gerovės lauko jungtis. Visi kūriniai nagrinėjami remiantis bendra schema:

1. Trumpas kūrinio aprašymas (kai įmanoma, papildomas iliustracijomis).
2. Signifikanto struktūra (pagrindinės priešpriešos, atvirumo/uždarumo ribos, laiko aspektas ir kt.).
3. Signifikato svarbiausi aspektai (idėjinis lygmuo – visuomeniškumas/individualumas; funkcija).
4. Sakymo specifika (saviraišką, komunikacija, jos tipai, grįžtamasis ryšys).
5. Subjekto kompetencijos (žinios, kūniškas dalyvavimas, jusliškumas).
6. Estezinės savybės.
7. Specifiniai kūrinio struktūros bruožai.
8. Kodėl kūrinys įvardijamas atviru kūriniu.
9. Išskirtų struktūros bruožų pritaikomumas vizualaus dizaino atviro kūrinio.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

II.2. ATVIRO KŪRINIO KONTEKSTAS, PAVYZDŽIŲ ANALIZĖS

II.2.1. Literatūra – Raymondo Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių*

Prancūzų rašytojas ir matematikas Raymanod Queneau (1903–1976) poezijos knygą *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* (*Cent Mille Millions de Poèmes*) išleido 1961 metais (pakartotinis leidimas 2001 m.). Knygą sudaro 10 sonetų po 14 eilučių. Kiekviena soneto eilutė atspausdinta ant atskiros popieriaus juostelės. Skaitytojas juosteles gali kombinuoti kaip nori ir šitaip *sukurti* milijonus eilėraščių. Tiesa, yra vienintelis apribojimas – pirmoji soneto eilutė turi išlikti pirma, antroji – antra ir t.t. nepriklausomai iš kurio soneto jos paimtos, tačiau tai riboja jau pati knygos sandara. Skaitytojui autorius suteikia neribotą⁹⁷ galimybę kurti savo sonetus, interpretuojant suteikti eilėraščiui individualias reikšmes.

Pirminis įspūdis apibūdinant knygos *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* išraiškos plotmę arba signifikantą – intriguojantis. Standartinio formato ir storio knyga kontrastuoja su pavadinimu, kuris skaitytojui implikuoja neatitikimą. Pavadinime deklaruojamas eilėraščių kiekis (10¹⁴) neatitinka nei knygos formato, nei storio. Dar neatverstos knygos vaizdas jau leidžia išskirti priešpriešą:

labai didelis vs normalus

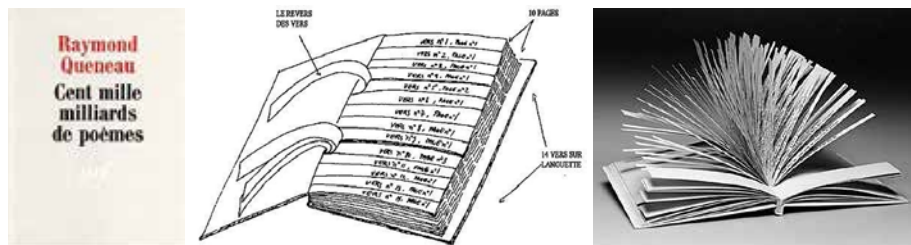
(*skaičius pavadinime*) vs (*formatas ir storis*)

Atversta knyga dar labiau pagilina priešpriešą. „Normalaus“ dydžio knygos puslapiai supjaustyti į 12 siaurų juostelių, kuriose atspausdinta po vieną eilėraščio eilutę.

normalus vs labai mažas

(*eilėraščio puslapis*) vs (*vienos eilutės puslapis*)

⁹⁷ „Net dirbant 24 val. per parą visų eilėraščių variantų „perskaitymui“ reikia dviejų šimtų milijonų metų.“ in: *Miestėnai: Tyla ir postmodernioji kultūra*. Kultūrologinis almanachas, versta iš: Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, vertė Eugenijus Ališanka, Vilnius: Gervėlė, 1999, p. 17.



6. Raymano Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* / Raymanod Queneau, Hundred Thousand Billion Poems

Taip plona, 12–15 normalių puslapių, knyga kontrastuoja su turinčia nemažiau 145 puslapių–juosteles knyga.

Toliau analizuojant užverstos–atverstos knygos išraiškos plotmę ryškėja priešprieša:

statika vs *dinamika*

Užversta, minimalaus statiško viršelio (vienodo šrifto ir vienodo dydžio raidėmis drobėje įspausti autorius ir pavadinimas atskiriami tik raudona/juoda spalvomis) knyga, atvertus, tampa dinamišku prašančiu nuolatinio skaitytojo dalyvavimo (skaitymo pirmyn–atgal) objektu, taigi sandaros reikšmė taip pat grindžiama *statikos* vs *dinamikos* priešprieša, kai judri knygos struktūra įtraukia skaitytoją į kūrybinį procesą. Kontrastuodama su visuotinai priimta statiška knygos samprata Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* atsiskleidžia kaip dinamiškas, kintamos struktūros projektas, kai suvokėjui pateikiamas poetinio teksto kūrimo ir interpretacijos galimybes papildo ir pagilina fizinė objekto struktūra.

Atvirumo/uždarumo ribos ir laiko aspektas kūrinio yra aiškūs ir konkretūs, knyga atvira tol, kol subjektas skaito, interpretuoja ir kuria savus sonetus, ir procesas tęsiasi laike taip pat subjektyviai.

Pereinant prie signifikato aiškėja, kad turinio plotmės analizė gali būti tik dalinė, apimanti idėjinį lygmenį ir funkciją, nes nuolatos kintančių eilėraščių kuriamą prasmų lauką įmanoma nagrinėti tik konkrečiu momentu, pakeitus nors vieną eilutę prasmės jau bus kitos. Idėjiniame lygmenyje galima išskirti individualumą, kada prasmės kūrimas nereikalauja kolektyvinio dalyvavimo, o funkcijos lygmenyje, greta estetinės, svarbi knygos „skaitymo“ funkcija, kuri įgalina, skatina ir įtraukia subjektą į kūrybos procesą.

Pilnai knygos kaip atviro kūrinio struktūros analizei svarbi ir sakymo specifika, t.y. kaip kūrinys komunikuoja su skaitytoju, ar komunikacijai naudojamos technologijos, ar reikalingos specifinės skaitytojo kompetencijos, ar egzistuoja grįžtamasis ryšys, kada stebėdamas kūrinio kaitą, autorius jį keičia, tobulina. Queneau knygos atveju komunikacijai nereikalingos technologijos ar ypatingos

skaitytojo kompetencijos, eilėraščiai įtraukia, dešimt sonetų virsta beribiu poetinių galimybių lauku.

Kiekvienas „baigtas“ eilėraštis yra „atviras“ kitoms prasmėms, jis pakinta kas kart pakeitus nors vieną eilutę ir tampa nauju savarankišku ir tuo pačiu atviru kūrinio. Grįžtamasis ryšys lieka teorine galimybe, nes nėra išlikę faktų ar konkrečių to paties autoriaus vėlesnių kūrinų. Galima nebent teorinė prielaida, kad Mallarmė *Knyga*⁹⁸ įkvėpė Queneau. *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* paneigia klasikinę knygos sampratą, paversdamas ją atviru ir kintamu kūrinio tiek teksto struktūros, tiek fizinės sandaros prasme. Knygos atvirumo reikšmė kuriama priešpriešomis: *mažai* vs *daug* ir *statiška* vs *dinamiška*. Taip knyga „skaitymo“ proceso metu peržengia savo fizinį formą ir tampa realiai komunikuojančiu kintamu kūrinio, suteikiančiu skaitytojui plačias saviraiškos galimybes.

Apibendrinus, knygos artikuliacijos atvirumą lemia šie struktūros bruožai:

skaitytojo įtraukimas ir dalyvavimas kūrybos procese;

kintamumas (teksto ir sandaros);

individuali skaitytojo saviraiška nereikalaujanti ypatingų kompetencijų;

komunikacija nenaudojant technologijų.

Estetinės kūrinio savybės labai specifinės ir įtraukiančios skirtingas jusles – lytėjimą (netracinis vartymas), regą (nuolatos kintanti soneto prasmė skaitant) ir priklauso tiek nuo nepasitenkinimo ar pasitenkimo procesu, tiek kūrybos rezultatu.

Išskiriant specifinius, tik šiam literatūros kūrinio būdingus atvirumo bruožus, paminėtina specifinė netradicinė „skaitymo“ funkcija.

Išvardinti bruožai leidžia Queneau poezijos knygą įvardinti kaip atviro kūrinio pavyzdį literatūroje, o kai kuriuos struktūros principus pritaikyti vizualaus dizaino atviro kūrinio teoriniam modeliui.

98 Kitas atviro ir kintamo kūrinio literatūroje pavyzdys – taip ir neužbaigtas prancūzų simbolisto Stéphane Mallarmė (1842–1898) *Knyga* (*Livre*). Tai dinaminės sandaros kūrinys, kuriame nebuvo numatyta net puslapių tvarka, juos būtų buvę galima segti įvairiai, pagal permutacijos dėsnius. *Knyga* būtų sudarę savarankiški, atskiri, išankstinės tvarkos neturintys sąsiuviniai, kurių pirmas ir paskutinis lapai būtų vieno didelio perlenkto puslapio dalys, žyminčios sąsiuvinio pradžią ir pabaigą. Kiekvieną sąsiuvinį turėję sudaryti pavieniai, laisvai keičiami lapai, tačiau, kad ir kokia tvarka jie būtų dėliojami, tekstas turėtų įgyti apibrėžtą prasmę. Poetas nesitikėjo iš kiekvieno derinio sintaksinės ir kalbinės prasmės, tačiau sandara atskirų žodžių ir sakinių, kurių kiekvienas laikytas „reikšminiu“ ir potencialiai galinčiu jungtis su kitais, leido bet kokią tvarkos permutaciją, sukeliančią naujus ryšius ir naujas poveikio galimybes.

II.2.2. Tapyba – Bruno Munari *Poliarizuotos šviesos projekcijos*

Italų menininkas Bruno Munari (1907–1998) dėl savo demitologizuojančio požiūrio į meną ir siekio likti kūrinio šešėlyje daugiau žinomas kaip dizaineris ir pedagogas, 1953 metais sukūrė originalų kintamos tapybos būdą – *Poliarizuotos šviesos projekcijas*⁹⁹. Tarp dviejų poliaroidinių lęšių įstatytą įvairių nespaltvotų elementų koliažą šviesos srautas projektuoja ekrane. Lėtai sukant lęšius, vaizdas ekrane laipsniškai keičiasi, pereinamas visas spektro spalvas, o dėl įvairių koliažo medžiagų ir skirtingų iš jų sudarytų sluoksnių reakcijos vyksta metamorfozės, keičiančios projekcijos struktūrą. Koliažinės skaidrės sudarytos iš skirtingų gamtinių ir dirbtinių achromatinių medžiagų: celofano, deginto plastiko, tinklo, vilnos, svogūno lukšto ir pan. Skaidrės turinys slepiasi projektoriuje ir matomas tik išdidintas, judantis vaizdas tapomas šviesos srauto. Žiūrovas, savo nuožiūra reguliuodamas lęšių sukimąsi, veiksmingai bendradarbiauja kuriant meninį objektą, žinoma, spalvų skalės ir autoriaus suteikiamų skaidrių ribose.

Plastinis *Poliarizuotos šviesos projekcijų* (il. 7–8) signifikantų matmuo sudėtingas, jame daug skirtingų elementų, nėra nei aiškos topologijos, nei ryškios eidetikos, į akis krinta objektų chromatika, kurianti spalvinės skalės priešpriešą:

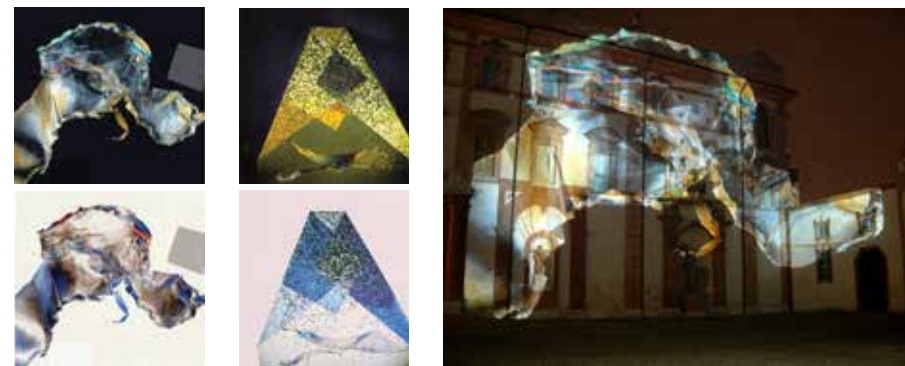
juoda vs balta

geltona vs mėlyna.

Toliau nagrinėjant išraiškos planą ir analizės objektu laikant ne tik vaizdo projekciją ant skirtingų paviršių (pvz., lygių interjero sienų ar sudėtingų išorės fasadų), bet ir pačią koliažinę skaidrę (tiksliau nespaltvotą plastiką, popierių ar vilną), ryškėja priešprieša: *mažas vs didelis*.

Maža balto suglamžyto popieriaus skiautė šviesos ir lęšių pagalba tampa dideliu spalvas keičiančiu abstrakčiu vaizdu, dengiančiu rūmų fasadą ar galerijos sienas. Tačiau pagrindinis kontrastas kuriamas kūrinio kitimo proceso metu ir įvardijamas kaip *statikos vs dinamikos* priešprieša. Judėjimas ir šviesa statiską skaidrę įgalina keisti dydį, kontūrus, linijas, achromatines medžiagas įgauti ir keisti spalvas.

Monumentalaus dydžio vaizdas, padengiantis galerijos sieną ar rūmų fasadą, pradžioje stebina savo dydžiu, dar labiau intriguoja pradėdamas judėti ir keistis ir galiausiai, kad vaizdą ir judėjimą gali valdyti pats žiūrovas. „Paveikslų“ figūratyvinis lygmuo išreiškiamas mažo *tankio* abstrakčiomis figūromis, kurių kuriamas reikšmės galima interpretuoti polisemiškai (pvz., kaip dangumi plaukiančių de-



7. Poliarizuotos šviesos projekcijos, 1953, 1955 /
Projections of Polarized Light, 1953, 1955

8. Poliarizuotos šviesos projekcijos ant rūmų fasado, filosofijos festivalis,
Sassuolo, Italija, 2008 / Projections of Polarized Light on the palace
façade, Festival of Philosophy, Sassuolo Italy, 2008

besų figūros gali asocijuotis su gyvūnu, augalu, ornamentu ir pan.). Plastiniame matmenyje išskirta priešprieša *mažas vs didelis* komunikuoja paradokso prasmę, kurią praplečia ir pagilina priešpriešos *dvimatis* (skaidrė) vs *trimatis* (projekcija) ir *materialus* (medžiagos skaidrėje) vs *nematerialus* (jų projekcija). Lęšiai ir šviesa panaikina medžiagos fizines savybes, plastikas ar popierius tampa kažkuo kitu, konkrečios sandaros medžiagos transformuojasi ir virsta abstrakčiomis formų ir spalvų kompozicijomis.

Nagrinėjant kūrinio *atvirumo vs uždarumo* priešpriešą, matomos aiškos ribos, sąmoningai apibrėžtos autoriaus, kada žiūrovo kuriami paveikslai kinta tiek, kiek leidžia skaidrėms naudojamos medžiagos ir pats skaidrių kiekis.

Objekto struktūrai svarbi ir *statikos vs dinamikos* priešprieša. Judėjimas artikuliuoja erdvės ir laiko, „sugauto momento“ prasmes taip pat pagilina dydžio, spalvų, medžiagiškumo metamorfozes.

Laiko aspektas kūrinyje taip pat nevienprasmis, žiūrovui dalyvaujant, t.y. fiziškai sukant lęšius, kūrinio tąsa subjektyvi, tačiau objektyviai kūriniai gyvuoja ekspozicijos metu, kitu metu skaidrės (kaip ir muzikinio kūrinio natos) išlieka tik potencialiais kūriniais.

Analizuojant signifikatą be būtinos meno kūrinio estetinės funkcijos svarbus idėjinio lygmens aspektas – individualumas, t.y. žiūrovo virtimas dalyviu ir kūrinio bendraautoriumi. Žiūrovas dalyvauja ne tik fiziškai vaikščiodamas kūrinyje, t.y. erdvėje, kurioje projektuojamas vaizdas, bet pats reguliuodamas lęšių sukimąsi kuria savo paveikslą versijas. Galimybė kurti individualias prasmes, asmeniškai komunikuoti su kūrinio įtraukia žiūrovą, ugdo jo saviraišką bei meninį suvokimą, juo labiau, kad kūrinys nereikalauja iš dalyvio specifinių kompetencijų, nei gilių fizikos, spalvotyro ar komponavimo žinių.

⁹⁹ Projekcijos video prieiga internetu: www.youtube.com/watch?v=SvrPkhWiR4o&feature=player_embedded, [interaktyvus, žiūrėta 2012 01 22].

Estezines kūrinio savybes kaip ir kiekviename meno kūrinyje egzistuoja, nes tiek dalyviui, tiek žiūrovui kyla skirtingo intensyvumo emocijos, kurios, tikėtina, priklauso nuo įsitraukimo į kūrinį lygio. Stebėtojas išreiškia susižavėjimą, o dalyvis, nuo kurio sukimo priklauso projekcija patiria kūrybinį džiaugsmą ir susidomėjimą, kylantį iš *didelio vs mažo, statikos vs dinamikos, dvimačio vs trimačio* priešpriešų.

Atsakymą į klausimą, ar egzistavo grįžtamasis kūrinio ryšys su autoriumi, galima tik numanyti studijuojant Bruno Munari asmenybę ir kūrybą. Menininkas siekė likti šešėlyje, kūrinius skirdamas visuomenei.

Apibendrinant ir lyginant „Poliarizuotos šviesos projekcijas“ su tradicine tapyba, kai kūrinys apibrėžiamas kaip plokštuminis vaizdas sukurtas spalvomis, matyti, kad Munari tapyba išeina už klasikinės tapybos sąvokos ribų tiek struktūriniu, tiek autoriaus kaip baigtinio objekto kūrėjo požiūriu. Paradokso, metamorfozės reikšmių kūrimas judėjimo ir šviesos pagalba į procesą įtraukiant žiūrovą, leidžia „Projekcijas“ apibrėžti atviro kūrinio tipo kintamo kūrinio terminu ir išskirti pagrindinius struktūros bruožus:

žiūrovo/suvokėjo dalyvavimas;

dalyvio saviraiška;

kaita;

transformacija/virsmas;

asmeninė kūrinio–dalyvio komunikacija;

tęstinumas.

Išskirti bruožai lemia meninę ir atvirą kūrinio artikuliaciją ir kai kurie pasitelkiami sudarant teorinį atviro kūrinio modelį vizualiam dizainui ir tolimesnei modelio integracijai į žmogaus gerovės lauką.

II.2.3. Muzika – Henri Pousseuro *Scambi*

Belgų kompozitoriaus Henri Pousseuro (1929–2009) kompozicija *Scambi* (*Mainai*), sukurta 1957 m. Išsamiausiai kūrinį apibūdina paties autoriaus žodžiai: „Scambi – ne kūrinys, o galimybių laukas, kvietimas pasirinkti. Jį sudaro šešiolika skyrių. Kiekvieną jų galima jungti su dviem kitais, negriaunant loginio muzikinio vyksmo tolydumo: du skyriai prasideda vienodais motyvais (ir toliau vystosi į priešingas puses), kiti du, priešingai, plėtodamiesi gali sueiti į tą patį tašką. Galimybė pradėti ir baigti bet kuriuo iš skyrių leidžia sukurti daugybę polifoninių sprendimų. Galima sinchronizuoti du viename taške prasidedančius skyrius ir taip sukurti sudėtingesnę polifoniją.“¹⁰⁰ Kompozicija išlaiko tam tikrus apribojimus, tik skyriai prasidedantys vienodu charakteriu (garso tonas, greitis, homogeniškumas, tęstinumas) gali jungtis tarpusavyje. Taip autorius sumažina *atsitiktinumo* įtaką kūriniai, pabrėždamas pasirinkimą lemiančių, interpretatoriaus kompozicinio išprusimo ir išsigilino *pateiktą medžiagą*, veiksmų svarbą. Turint omenyje, kad kompozicija sukurta pačioje juostinių magnetofonų atsiradimo aušroje, stebina kompozitoriaus įžvalgos, numatant *Scambi* realizavimo galimybes:

Lengvai įsivaizduoju, kad netolimoje ateityje tokios galimybės bus visuotinai prieinamos. Reikės tik jungiamosios juostelės ir dviejų ar trijų grotuvų, kurie neprivalo būti idealiai sinchronizuoti, nes smulkios klaidelės įveda naujų figūrų; dar, išgiję iš, pavadinkime, „muzikos baro“ formalius variantus, įrašytus į magnetofono juostelę, mėgėjai klausytojai, vieni ar kompanijoje, namuose galėtų patys kurti negirdėtus muzikinius derinius, lavinti naujus garso ir laiko pojūčius.¹⁰¹

– taip Pousseuras kalbėjo apie *Scambi* 1959 metais. Jo žodžius patvirtina 2004 m. trijų muzikų pradėtas ir tebesitęsiantis iki šiol atvirų formų elektroakustinėje muzikoje projektas – „The Scambi Project“¹⁰². Projekto dalyviai seminarų, simpoziumų metu nagrinėja *atviros* kūrinio struktūros potencialą šiuolaikinėje skaitmeninėje elektroakustinėje muzikoje, taip pat šiuolaikinių technologijų įtaką naujoms *Scambi* versijoms. Naujos kompozicijos kuriamos remiantis trisdešimt dviem Pousseuro garso takeliais ir jo sukurta komponavimo schema, tačiau pats kompozitorius pripažino, kad projektas gali plėstis virš jo numatytų ribų.

100 Pousseur, Henry, *Scambi in Gravesaner Blätter* vol.4/13, 1959, p. 36–54, in: *The 'open' form – literature and music*, pranešimas „Scambi project“ simpoziume, Goldsmiths College, University of London, 2005, p. 7.

101 *Ibid.*, p. 9.

102 Prieiga internetu: www.scambi.mdx.ac.uk/index.html, [interaktyvus, žiūrėta 2011-10-27].

Trys *Scambi* versijos sukurtos projektui

1. „Scambi - Sulle Orme“ (*Scambi pėdsakais*) sukurta Rudy Ceccato (Italija), Sonic Arts universiteto studento. Trukmė – 7 min. 48 sek.
2. „Scambi“ sukurta André Castro (Portugalija). André Castro – kompozitorius ir garso menininkas. Trukmė – 5 min. 24 sek.
Pastaba: *kūrinys prasideda labai tyliai.*
3. „Scambi“ – Robin Fencott ir Simon Harris. Bendras Sonic Arts universiteto studentų darbas. Trukmė – 8 min. 26 sek.

Šiems muzikos kūriniams, skirtingai nei anksčiau nagrinėtiems vizualiosios kultūros pavyzdžiams, taikomas modifikuotas semiotinės analizės metodas jau vien todėl, kad šie muzikiniai kūriniai dažniausiai neturi figūratyvinio lygmens. O kūrinių įvardijimas atviru papildomai reikalauja metodo lankstumo ir būtent skirtingų sričių semiotikos metodas yra tinkamas atvirumo struktūriniam bruožams išskirti. Jau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* ir *Poliarizuotos šviesos projekcijų* struktūros analizėse matyti, kad kūrinių atvirumas lemia išsamią signifikanto analizę, o turinio plotmę sudaro tik išskiriami svarbiausi signifikato bruožai – asmeniškumas/visuomeniškumas, emocinė ir estetinė funkcijos, kurios būdingos beveik visiems kūriniams, ne tik atviriems. Atvirumas kuria prasmes tik kūrinių vartojimo metu, kiekvienu momentu skirtingas ir individualias, todėl *Scambi* struktūra remiasi signifikanto ir kūrinių struktūros specifinių bruožų analize. Pousseuro sukurta muzikinio komponavimo sistema leidžia klausytojui tapti kūrėju ir *Scambi* bendraautorium, įtraukia į kūrybinį procesą. Šio kūrinių atvirumo ribos yra labai plačios, tai patvirtina kūrinių apžvalgoje pateikiamos itin įvairios, naudojantis tais pačiais trisdešimt dviem Pousseuro garso takeliais ir viena komponavimo schema, skirtingų autorių sukurtos trys *Scambi* versijos. Kūrinių tęstinumas arba laiko aspektas glaudžiai siejasi su atvirumu: tuo metu, kai jis buvo sukurtas (XX a. 6-ajame dešimtmetyje) pagrindiniai muzikos įrašų komponavimo įrankiai buvo žirklės ir lipni juosta, *Scambi* tęsiasi ir dabartiniame skaitmeninės muzikos laike ir išlieka aktualus plačiai atsivėrusioms naujoms technologinėms įrašų ir komponavimo galimybėms.

Skaitmeninės technologijos ženkliai palengvino ir praplėtė *Scambi* klausytojo-kūrėjo saviraiškos lauką. Dėl asmeninės komunikacijos kiekvienas norintis gali tapti individualios muzikinės *Scambi* versijos autoriumi, suteikti kūriniui savo prasmes ir interpretacijas.

Lyginant muzikos kūrinių su anksčiau nagrinėtais literatūros ir dailės kūriniiais, kuriuose grįžtamasis žiūrovo/dalyvio–autoriaus ryšys buvo tik numanomas, galima teigti, kad grįžtamasis poveikis užkoduotas jau pačiame kūrinių pavadinime – *Mainai*. Tai ir muzikinės kompozicijos schema paremta tonu, ritmu, sąskambių

mainais, ir abipusiai kompozitoriaus – klausytojo/bendraautoriaus mainai. Henri Pousseuro rašė: „Išklausiau tris *Scambi* versijas ir esu jomis labai patenkintas. Bet kuriuo atveju, visos trys yra labai išraiškingos ir aš daug sužinojau apie kūrinių galimybes.“¹⁰³

Pereinant prie žinių ar kompetencijų, reikalingų dalyvavimo kūrinyje, aspekto *Scambi*, priešingai nei Queneau sonetuose ar Munari skaidrėse, dalyvio muzikinis išsilavinimas tampa svarbus. Jei sonetams kurti ar skaidrėms sukurti nereikėjo specifinių žinių, šių atvirų kūrinių autoriai garantavo daugiau ar mažiau sėkmingą dalyvio kūrybos rezultatą, tai tapti *Scambi* bendraautoriumi reikalingi minimalūs muzikinio komponavimo įgūdžiai, kurie kūrybos procese ugdomi ir gilėja.

Specifiniu tik šio kūrinių struktūrai būdingu bruožu galima būtų įvardinti atsitiktinumo arba klaidos galimybę, kuri gali suteikti individualiai versijai kitą prasmę. Atsitiktinumas ar netikėta klaida išeina už komponavimo schemos ribų, bet ir pats autorius tai vertina teigiamai kaip projekto ribų plėtrą.

Apibendrinant analizę, išskiriami struktūros bruožai:

individualus dalyvavimas kūrinyje,

saviraiška – galimybė klausytojui tapti kūrėju;

asmeninė estezinė komunikacija su kūriniu vien tik klausia;

tęstinumas laike – praėjus 50 metų nuo sukūrimo kūrinys išlieka aktualus ir toliau interpretuojamas naujomis skaitmeninėmis technologijomis;

grįžtamasis ryšys – skirtingos kūrinių versijos keičia autoriaus požiūrį;

specifinis bruožas – klaidų ar atsitiktinumo galimybė.

Scambi struktūra – puikus atviro kūrinių pavyzdys muzikoje.

¹⁰³ „[...] I have finally listened to the three versions of Scambi and I am delighted with them. [...] In any case, all three are very expressive and they taught me a lot about the possibilities of this material.“, 14/04/2006 from personal communication with J.Dack – „The Scambi Project“ organizatorius.

II.2.4. Akcijos arba dalyvavimu grįstas menas – Nomedos ir Gedimino Urbonų *Pro-test laboratorija*

Nomedos ir Gedimino Urbonų 2005 m. suburta *Pro-test laboratorija*¹⁰⁴ tapo aktyvaus protesto prieš Vilniaus kino teatro „Lietuva“ privatizaciją ir apskritai kultūros komercializaciją židiniu ir vienu labiausiai žinomu kultūrinio pasipriešinimo Lietuvoje įvykiu. Kelis mėnesius šalia kino teatro esančiose patalpose vyko diskusijos su valdžios atstovais, koncertai, parodos, performansai, kino peržiūros, glaudėsi įvairios iniciatyvinės grupės. Judėjimas pritraukė daugybę aktyvių žmonių, savanorių, kurie siūlė vis naujas menines protesto formas, patys jas įgyvendindavo tuo pritraukdami vis didesnę miesto gyventojų ir institucijų dėmesį. Pasak Urbonų, kurie atliko moderatoriaus vaidmenį, priimdami/atmesdami dalyvių pasiūlymus, pakreipdami juos viena ar kita menine linkme, „laboratorija siekia sukurti galimos protesto formos scenarijų ir pasitelkdama medijų aparatą, (i)rašyti, montuoti ir tuo būdu suprasti, kodėl toks protestas yra/nėra įmanomas. Žodžiu, tai tarsi filmo kūrimas apie tai ko nėra, sukamas pačios „Lietuvos“ (kino teatro) ir keliantis klausimą „kodėl?“ Vilniuje esančio „Lietuvos“ kino teatro privatizacija ir aplink jį susibūręs meninėmis akcijomis grįstas judėjimas už viešųjų erdvių gražinimą smarkiai išsiplėtė, buvo organizuojamos akcijos: dėl „Lietuvos“, dėl „Vilniaus“, dėl „Žalgirio (baseino)“, dėl „Pionierių rūmų“, dėl „Sporto ir Kultūros (rūmų)“¹⁰⁵. *Pro-test laboratorijos* siūlomų pasirinkimo priemonių gausa pateisino ir viršijo dalyvių lūkesčius, meno procesas vyko sąlyginai ilgai (4–6 mėn.) ir tapo kultūrinio–socialinio pasipriešinimo pavyzdžiu.

Atviro kūrinio bruožų išskyrimui papildomai pasitelkiama recepcijos teorijos metodologinė prieiga, įvedanti „lūkesčių horizonto“ terminą ir leidžianti išsamiau atskleisti *Pro-test laboratorijos* kaip kultūros objekto ir jo dalyvių/suvokėjų/interpretatorių tarpusavio ryšį¹⁰⁶. Nagrinėjant semiotiškai kaip ir ankstesniuose atviro kūri-

nio pavyzdžiuose pagrindinis dėmesys sutelkiamas į signifikantą, t.y. išraiškos planą, kuris „Laboratorijos“ atveju yra labai įvairialypis ir daugiaplanis. Tai diskusijų šou, parodos, koncertai, akcijos Vilniaus savivaldybėje ir kitose viešose miesto erdvėse, visur įvairiais lygiais įtraukiamas suvokėjas, jam suteikiama galimybė rinktis – ar būti stebėtoju, ar dalyviu, ar siūlyti savo meninį protesto variantą. *Pro-test laboratorijos* organizatoriai atlieka moderatoriaus vaidmenį, jie tarsi filmo režisierius suteikia formą vis besikeičiančiam ir atsinaujinančiam, nuolatos interpretuojamam protesto turiniui, kuris gimsta tik dalyvaujančių individų dėka. Dalyvavimo lygmuo taip pat labai skirtingas, vieni pasirenka stebėtojo vaidmenį, kitus veda socialinės idėjos, angažuotumas, treiems svarbiausia meninė akcijos pusė, tačiau tik visos kartu susidėlioja į „laboratorijos menzūrėles“, iš kurių rūksta protesto dūmai. Nereikalaujančios (kaip kad muzikos atviras kūrinys) ypatingų kompetencijų arba pagal jų turėjimą pasirenkamos meninės akcijos skatino dalyvių įsijautimą, susiliejamą su kūriniu ir šis ryšys įprasmino socialinio protesto idėją. Remiantis recepcijos teorija kiekvieno kūrinio „lūkesčių horizontas“ kelia klausimus į visuomenės „lūkesčių horizonto“ atsakymus ir kiek ši komunikacija sugeba iškelti ar net išprovokuoti klausimus į visuomenėje tvyrančius atsakymus ir taip keisti atsakymus interpretuojančių supratimą, tiek ir turi galios veikti ir keisti visuomeninius procesus. Jausso samprotavimus apie literatūros paskirtį galima išplėsti, kad apimtų ir platesnį kūrinio lauką:

Literatūros visuomeninės funkcijos aprėptis iki galo atsiskleidžia tik tada, kai skaitytojo literatūrinė patirtis suponuoja jo gyvenimo praktikos nulemtą lūkesčių horizontą, performuoja jo pasaulio suvokimą ir tokiu būdu turi grįžtamąjį poveikį jo visuomeniniam elgesiui.¹⁰⁷

Laboratorijos ir jos dalyvių meninę komunikaciją siekiant socialinių idėjų raiškos galima įvardinti dalyvavimu grįstu menu, komunikaciją priskiriant prie atviro kūrinio struktūros bruožų, o socialinio protesto ir provokacijos aspektą prie specifinių tik šiam atviro kūrinio būdingų bruožų.

Bet koks kūrinys yra kūrinys ir gyvuoja tol, kol daro poveikį. „Pro-test laboratorijos“ iniciatyvoms nurimus, tačiau neužgesus, diskusijos persikėlė ir tebesitęsia virtualioje erdvėje ir net teismuose¹⁰⁸; apie savo meninio protesto patirtį Urbonai pasakojo Amsterdamo, Frankfurto, Oslo, Dortmundio šiuolaikinio meno parodų

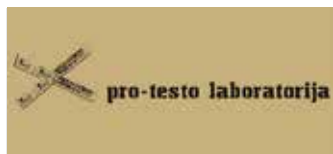
¹⁰⁴ Prieiga internetu: www.vilma.cc, [interaktyvus, žiūrėta 2011 09 25].

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Recepcijos estetikos teoretiko Hans Robert Jausso (1921–1997) terminas. „Lūkesčių horizontas“ – tai individualios kūrinio genezės ir kolektyvinės amžininkų viešos recepcijos jungtis. Kūrinys išauga iš konkrečios istorinės situacijos, bet negali būti su ja sutapatintas. Klaidinga būtų manyti, kad kūrinio individualumas yra atsietas nuo jo konteksto, nes jis susiformuoja kaip klausimas į istorinio laiko duotus atsakymus. Savo klausimu kūrinys parodo, kad ir yra suaugęs su savo aplinka, ir sykiu išreiškia savo individualumo galimybę. Kūrinys „kolektyviniams atsakymams“ pasiūlo savus „individualius klausimus“, taip veikdamas ir transformuodamas kolektyvinius įsitikinimus ir normas. Atsakymo/klausimo struktūra [kūrinio prasmį „horizontas“] yra panaši į sąmonės/pasąmonės arba signifikato/signifikanto struktūrą, kur abi pusės viena kitą riboja ir sąlygoja, Aušra Jurgutienė, „Recepcija – komparatyvistikos metodologinė inovacija“, pranešimas konferencijoje *Kultūros intertekstai*, sekcijoje *Teorinės problemos*, 2005 m. spalio 14–15 d., Vilnius.

¹⁰⁷ Hans Robert Jausso, „Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija“, *Senoji Lietuvos literatūra: Literatūros istorija ir jos kūrėjai* 17, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 235.

¹⁰⁸ „Lietuvos“ gynėjams – palankus teismo sprendimas, prieiga internetu: www.delfi.lt/news/daily/lithuania/article.php?id=21882224, [interaktyvus, žiūrėta 09 03 2012].



Pro-test laboratorijos logotipas



LIETUVOS televizija – žmonių televizija, kuri
rašo ir transliuoja žmonių balsą



Akcija *Vip turgus*, 2005 m. balandis. Tai prie Vilniaus tikrovės priartinta „monopolio“ žaidimo atmaina, kur tapę Vip kapitalistais galite varžytis dėl teisės įsigyti paskutinius šventus miesto objektus. Dalyviai patys gamina žinomų pastatų maketus ir skelbia aukcionus



Vilniaus gyventojų akcija *PARDUOTA*. Laboratorijos veikimo metu, kiekvieną sekmadienį, grupė Vilniaus gyventojų užkabindavo ir palikdavo ant Vilniaus tiltų ir kitų žymių miesto vietų didelius plakatus su užrašu „parduota“



Performansas *SVARSTYMAS*, 2006-07-06. Kino teatro išsaugojimo aktyvistai *aka Šachidės* dalyvauja „Lietuvos“ detaliojo plano sprendimų svarstyme Vilniaus savivaldybėje



Pokalbių šou *Politikas, advokatas, architektas*, 2005 m. balandis



Ištrintos miesto erdvės: mirusių kino teatrų beiškant, 2005-05-18. Ekskursiją atviru „geltonuoju“ autobusiuku po Vilniaus kino teatrus, kurių jau nebėra... Ekskursiją vedė gidas Skirmantas Valiulis (kino kritikas), o gyvą diskusiją – Rytis Juodeika (kino teoretikas)



Akcija prie buvusio Žalgirio baseino *Gyva baseino mylėtojų grandinė*, 2005-05-19. Plakato tekstas: „atsineškite viską, ko reikia baseine: maudymosi kostiumą, nardymo akinius, kepuraitę, chalatą, rankšluostį, šlepetes ir apjuoskite gyva grandine Žalgirio baseino vaiduoklį!“



Pokalbių šou *New Face of Vilnius: architect pro-jections*, 2005 m. gegužė



Nusiminusių studentų draugijos inicijuota gedulo akcija *Žvakė vėlyje*, 2005-09-25. Kvietimas: „PILIETI! Ateik atsiveikinti ir pareikšti užuojautą mūsų „Lietuvai“. Atsinešk žvakučių, chrizantemų, kryželių, juodų kaspių ir pagerbk kartu tylos minute šią skaudžią kino teatro netektį. Gedulingos apeigos vyks aikštėje prie kino teatro Lietuva.



Akcija *Viešosios erdvės tyrimai*, 2007-05-14. Viešosios erdvės tyrimai: vertikaliosios ir horizontaliosios vertės. Užtvaramis apibrėžiama erdvė, kurią užims naujas pastatas „Lietuvos“ vietoje.

9. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Pro-test laboratorijos* archyvas, 2006 / Nomeda and Gediminas Urbonai, *Pro-test Lab* archive, 2006



10. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Pro-testo laboratorijos* archyvas, 2006, instaliacija, video / Nomeda and Gediminas Urbonas, Archives of Pro-test Lab, 2006, installation, video

lankytojams, o 2006 m. Pietų Korėjoje atkūrė „Pro-test laboratoriją“ ir demonstravo jos archyvą.

„Lūkesčių horizonto“ klausimų-atsakymų dialoge gimstanti „estetinė distancija“¹⁰⁹ lemia kūrinio vertę ir šiuo požiūriu *Pro-test laboratoriją* kėlusią ir tebekeliančią visuomenės narių maištą, sąlyginai ilgai 4–6 mėn. kūrusią socialinės tikrovės perteklių, kada vyksta tarsi neįmanomi dalykai, kai suvokėjai pajunta savo dalyvavimo svarbą, susitapatina su kūrinio, kai meninių dalyvavimo priemonių gausa pateisina ir viršija lūkesčius ir gimdo platų estezinių savybių spektrą galima įvardinti kultūros atviro kūrinio ir išskirti šiuos struktūrinius bruožus:

individualus/kolektyvinis dalyvavimas (dalyvio/-ių saviraiška);

komunikacija;

plati estezinių savybių (regos, lytos, uoslės, klausos, kolektyviškumo) skalė;

tęstinumas laike;

ir specifinis bruožas – socialinės idėjos raiška.

Išvardintieji bruožai sudaro atviro kūrinio struktūrą *Pro-test laboratorijoje* ir taikomi vizualaus dizaino atviro kūrinio teoriniame modelyje.

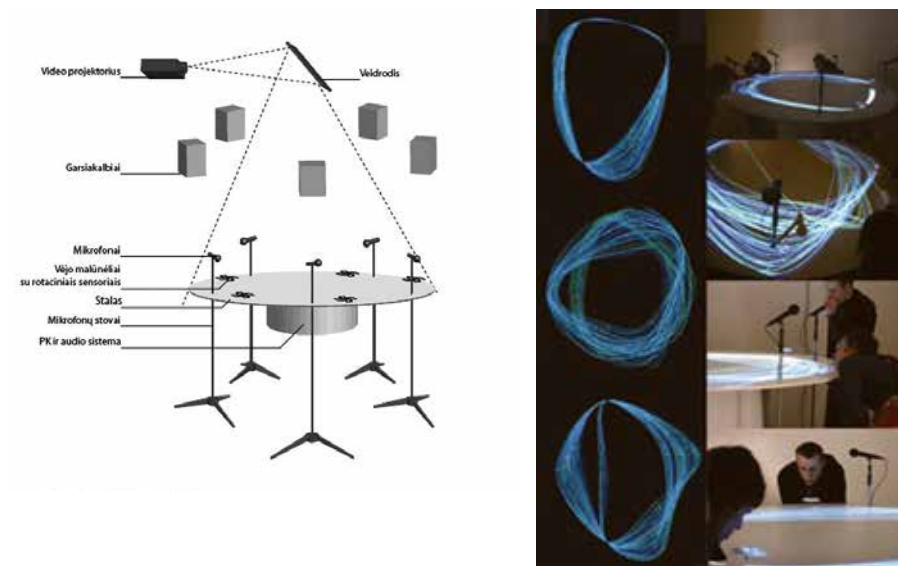
¹⁰⁹ „Jaussas kūrinio estetinį vertingumą aiškino kaip jo keliamą maištą („estetinę distanciją“) ne tik imanentinėms formalistinėms, bet ir egzistencinėms socialinėms konvencijoms. Jeigu ši estetinė distancija tarp turimo lūkesčių horizonto ir kūrinio pasiūlytojo yra nulinė, ji liudija populiariosios pramoginės („kulinarinės“) literatūros žanrą ir jį lydinčią sėkmės pelną, o jei konfliktinė – estetiškai vertingą ir reikšmingą literatūrą, už kurią dažniausiai kūrėjai sumokėdavo savo sugriautais gyvenimais.“, Aušra Jurgutienė, „Recepcija – komparatyvistikos metodologinė inovacija“, pranešimas konferencijoje Kultūros intertekstai, sekcijoje Teorinės problemos, 2005 m. spalio 14–15 d., Vilnius, p. 68

II.2.5. Multimedijos – Julijono Urbono *Pučiamųjų orkestras*

Interakcijos dizainerio Julijono Urbono 2006 metais sukurta grafinė kolektyvinio veiksmo vizualizacija susieja žiūrovą/dalyvį, garsą, kompiuterinę sistemą ir grafinį vaizdą. Aplink apskritą stalą susėdę dalyviai pučia į popierinius vėjo malūnėlius ir/arba kalba į šalia esantį mikrofoną, tuo metu nuo garso aktyvuojasi kompiuterinė sistema ir ji vizualizuoja, o vėjo malūnėlio sukiais (t.y. dalyvio pūtimo/plaučių jėga) reguliuojamas grafinis judančios vizualizacijos greitis.

Instaliacija „atgyja“, kai keli žiūrovai manipuliuoja savo balsu, pūsdami orą į vėjo malūnėlius. Garsai, perkurti kompiuterine programa, stalo plokštumoje kaskart sukuria kitus grafinius piešinius. Kaip ir tikrajame pučiamųjų orkestre muzikantais tapę dalyviai kolektyviai sąveikauja savo muzikiniais sugebėjimais ir savo plaučiais tiesiogine prasme. Tuo pačiu kuriama žaidimo ir ironijos atmosfera, kuri leidžia dalyviui sudėtingą kompiuterinės ir programinės įrangos sistemą valdyti ypač paprastu ir visiems prieinamu būdu – pučiant popierinį vėjo malūnėlį.

Analizuojant vis šiuolaikiškesnius atviro kūrinio pavyzdžius, aiškėja signifikanto dominavimas signifikato atžvilgiu, nes signifikatas sukuriamas kiekvienu kūrinio interpretavimo momentu ir semiotinės analizės būdas, kada išskiriamos priešpriešų poros, taikomas laisviau pagrindžiant pagrindinius kūrinio struktūros bruožus. *Pučiamųjų orkestre* išskiriama pagrindinė priešprieša: *vienas* vs *daug*, kada viename kūrinyje dalyvauja keletas suvokėjų ir toks kolektyvinis dalyvavimas siekiant bendro vizualaus pasakojimo priskiriamas signifikatui. Komunikuodami tarpusavyje ir su popieriniais vėjo malūnėliais, jie kuria kintamą pasakojimą, kuris medijų pagalba transformuojamas į vaizdą. Kaip ir tikrame orkestre prasmės gimimas slypi skirtingų instrumentų ir muzikantų susigrojiame, taip ir čia skirtingi dalyviai kuria kolektyvinį garsinį ir vizualų produktą (taip pat ir *Pro-test laboratorijoje*), kuriame individualios saviraiškos susilieja į bendrą kūrinio raiškos lauką. Tačiau skirtingai nuo tikro orkestro, kuriame nėra tarpininko tarp atlikėjo ir instrumento, *Pučiamųjų orkestre* tarpininko vaidmenį atlieka šiuolaikinės medijos, paversdamos dalyvių atlikimą interaktyviu „koncertu“. Toliau lyginant reikalingų grojimui orkestre kompetencijų požiūriu, tikrame orkestre būtinas muzikinis išsilavinimas, o Urbono *Orkestras* priima visus norinčius, tuo dar labiau išplėsdamas kūrinio atvirumo ribas ir papildomai įvesdamas žavų ironijos ir žaidybinių aspektą, atsirandantį iš figūros – vėjo malūnėlio, kai užtenka pūsti vaikišką popierinį malūnėlį, kad „grotum“ orkestre. Estezinis kūrinio suvokimas egzistuoja ir jo intensyvumas priklauso nuo dalyvių tarpusavio komunikacijos ir pasitenkinimo atliekama „muzikanto“ role.



11. Julijonas Urbonas, *Pučiamųjų orkestras*, instaliacijos projektas, nuotraukos, 2006 /

Julijonas Urbonas, *Wind Orchestra*, installation design, photographs, 2006

Apibendrinant, *Pučiamųjų orkestro* atvirumą lemia šie struktūriniai bruožai:

kūniškumas (plaučiai, balso stygos);

individualus/kolektyvinis dalyvavimas (dalyvio/-ių emocinė saviraiška);

interaktyvi komunikacija;

kolektyvinis estezinis santykis su ypač intensyviu balso aparato dalyvavimu;

virsmas (oras/garsas į vaizdą).

Kaip specifinis bruožas išskiriamas ironijos ir žaidimo aspektas.

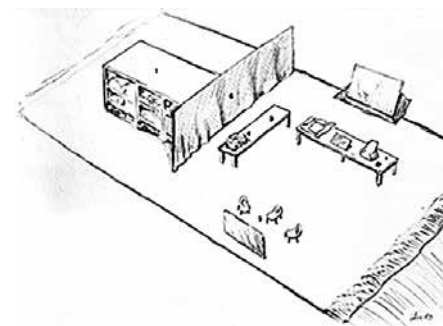
Išvardintieji bruožai, derinant su kitų atvirų kūrinių bruožais bus naudojami sudarant atviro kūrinio teorinį modelį vizualiaame dizaine.

II.2.6. Performansas-instaliacija – Dariaus Mikšio *Už baltos užuolaidos*

2011 m. Venecijos bienalėje Lietuvai atstovavęs Dariaus Mikšio projektas *Už baltos užuolaidos* įvardijamas kaip instaliacija-performansas. Ekspozicijai skirta erdvė nebuvo tarp pagrindinių turistų maršrutų ir organizatorių siekis, kad Lietuvos paviljoną aplankytų ne atsitiktiniai, bet suinteresuoti žiūrovai, išsipildė. Statinio išorė ir ekspozicinė erdvė skiriasi. Fasadas mena šimtmečių istoriją ir įsilieja į miesto architektūrą, bet vidinė erdvė atnaujinta, neutrali, šviesi, joje instaliuota garso sistema. Paviljonas veikia galerijos darbo principu. Didžiulę baltą salę perskirianti milžiniška pusiau atitraukta balta užuolaida, padalinanti erdvę į dvi dalis, vienoje pusėje – ekspozicinis stalas, suolai, kėdės bei priimamojo stalas, kitoje matosi menininkų darbų saugykla. Atėjusį lankytoją pasitinka ekspozicijos kuratorius, kuris papasakoja projekto sumanymą ir parodo 173 lietuvių menininkų, per Lietuvos nepriklausomybės laikotarpį gavusių valstybės stipendijas, kūrinių reprodukcijų katalogą. Lankytojas iš katalogo gali išsirinkti ir apžiūrėti pasirinkto kūrinio originalą. Jis atnešamas iš anapus baltos užuolaidos esančios saugyklos ir eksponuojamas ant pagrindinėje erdvėje esančio kūrinių ekspozicinio stalo. Taip pat numatytos įvairių dailės formų eksponavimo galimybės: nuo videomeno, mažosios skulptūros iki konceptualių, muzikinių kūrinių. Kūrinių ekspozicijos išlieka iki vėliau atėjusių lankytojų apžvalgai ir tol, kol juos pakeičia kitus lankytojus sudominę kūriniai. Tada pirmieji gražinami į saugojimo erdvę už baltos užuolaidos. Taip ekspozicija nuolat kinta, priklausomai nuo lankytojų aktyvumo ir pageidavimų. Papildomai vedama apžiūrėtų kūrinių registracija ir statistika.

Mikšio teigimu, užuolaidos prasmė yra užuomina į įprastą parodos erdvę: juk šalia kuratoriaus koncepcijos visada yra ta erdvė, kuri daro įtaką kūrinio suvokimui ir santykiui su kitais kūriniais. Užuolaida yra vienoda visiems ir kiekvienas už jos įgyja tokią pat privačią erdvę. Pristatyme kuratoriai pabrėžė, kad organizavimo požiūriu Lietuvos prisistatymas skirsis nuo ankstesnių, nes nebus samdomas bienalės personalas, kuris saugo dalyvių kūrinius. Nuo bienalės atidarymo paviljone dirbs projekto autorius ir kuratoriai, išmanantys kolekciją, jie bendraus, diskutuos su lankytojais. Pasirinktas kolekcijos pristatymo modelis leis tiesiogiai pajusti grįžtamąjį ryšį, sužinoti žiūrovų ir komisijos nuomonę, pajusti reakcijas.

Pradžioje prieštaringai vertintas ir aistras ir diskusija meno lauke kurstęs projektas Venecijoje neliko nepastebėtas ir sulaukė bienalės komisijos Specialaus paminėjimo apdovanojimo už konceptualią eleganciją ir produktyvų daugiaprasmių nacionalinės meno istorijos pateikimą. Tai leidžia daryti išvadą, kad projekto atvirumas, žiūrovo įtraukimas, kuriant individualią ekspozicinę erdvę gal ir nebuvo lemiamas faktorius, bet ženkliai prisidėjo prie Lietuvos paviljono sėkmės tarptautiniame kontekste.



12. Lietuvos paviljonas 54-oje Venecijos bienalėje. D. Mikšio projekto eskizas, 2010 ir ekspozicija, 2011. A.Valiaugos nuotr. /

Lithuanian Hall in the 54th Venice Biennale, D. Mikšys project, 2010 and exposition, 2011. Photos: A. Valiauga.

Semiotiškai analizuojant Mikšio projektą kaip atviro kūrinio struktūrą, vėl kaip *Pučiamųjų orkestre* ar *Pro-test laboratorijoje* aiškėja signifikanto dominavimas signifikato atžvilgiu. Žiūrovui/dalyviui susikuriant savitą ekspoziciją kiekvieną kartą gimsta vis kita turinio plotmė, priklausanti kokio autoriaus/-ių koks darbas/-ai eksponuojamas. Nuolat kintantį projektą apjungia idėjinis lygmuo – Lietuvos įvaizdžio formavimas pristatant nacionalinį mūsų meno archyvą. Laiko aspektas artimesnis performanso-instaliacijos sampratai – kūrinys „gyvena“ tol, kol yra reikalingas ir daro poveikį. Lietuvos menininkų kūriniai net ir už baltos užuolaidos dalyvauja instaliacijoje, o žiūrovui pasirinkus vieną ar kitą autorių, jo darbas pradeda komunikaciją su suvokėju, kurią pratęsia ir papildo paviljono kuratoriai. Taip žiūrovo saviraiška realizuojasi keliuose dalyvavimo kūrinyje lygiuose, nuo pradinio – individualios ekspozicijos organizatoriaus iki galutinio – interpretatoriaus. Estezinės savybės kūrinyje išreikštos ir jų gimimas žiūrovui yra neabejotinai svarbus. Tapdamas parodos „kuratoriumi“ žiūrovas neabejotinai patiria pasididžiavimą džiaugsmą ir iš dalies patenkina kūrybinės savirealizacijos poreikį. Ypatingų žiūrovo kompetencijų ar žinių projektas nereikalauja, visų autorių darbai yra aukščiausio meninio lygio, kas savo ruožtu ugdo meninį skonį ar tenkina estetinį poreikį.

Atviro kūrinio struktūrai būdingas grįžtamasis ryšys, kada kūrinys interpretatorių dėka veikia autoriui, taip pat yra kelių lygių – tai ir lankytojų pasirinktų peržiūrai darbų statistika, kuri lems vienokias ar kitokias dalyvavusių menininkų išvadas, ir viso projekto, sunkiai Lietuvoje prasiskynusio kelią iki Venecijos ir ten pelniusio komisijos įvertinimą, atsakas sumanytojiui.

Apibendrinant, išskiriami šie struktūriniai bruožai:

lankytojo/žiūrovo dalyvavimas;

individuali saviraiška;

ypač vizualus estezinis kuratorystės santykis;

komunikacija;

kintamumas (net jokio kūrinio nepasirinkęs lankytojas atėjęs kitą kartą matys pasikeitusią ekspoziciją).

Reikia paminėti ir specifinius tik šiam projektui būdingus, tačiau nelemiančius atviros struktūros bruožus – tai kitų autorių kūrinių naudojimas autoriniame projekte ir Lietuvos įvaizdžio formavimas.

Išvardinti bruožai leidžia įvardinti *Už baltos užuolaidos* atviru kūriniumi ir bus taikomi dizaino teorinio atviro kūrinio modelio sudarymui.

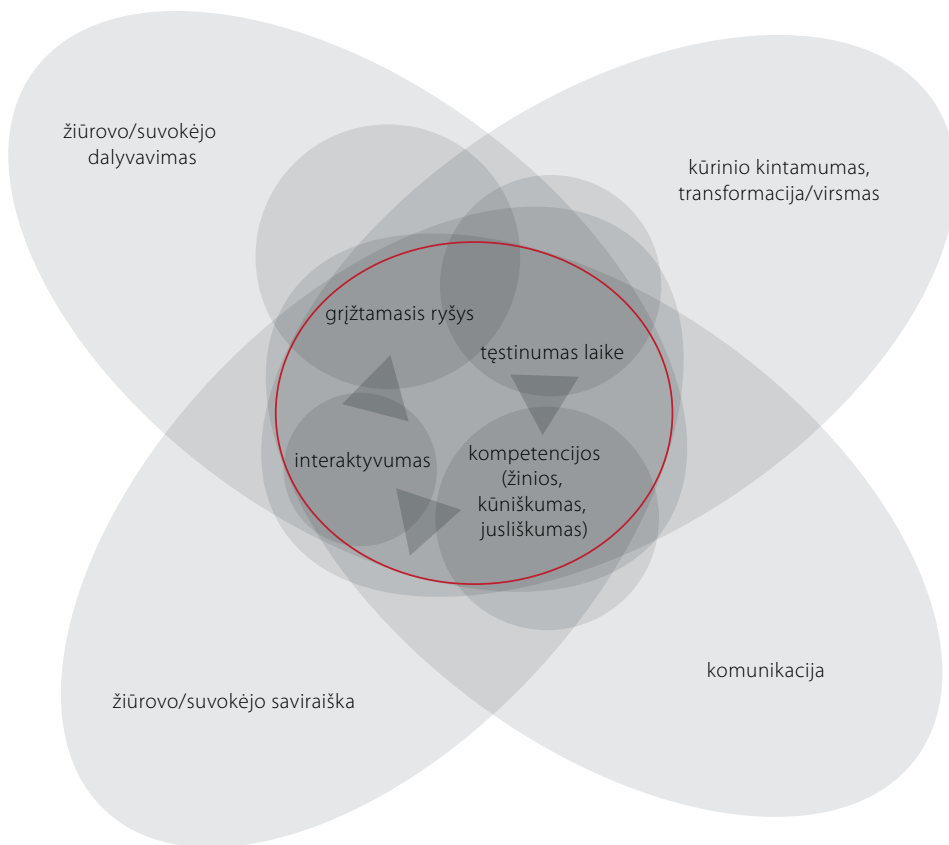
II.3. TEORINĖ ATVIRO KŪRINIO STRUKTŪRA

Apibendrinant skirtingų sričių atvirų kūrinių analizės ir sudarant bendrą teorinę atviro kūrinio struktūrą, kurios pagrindu remsis atviro kūrinio modelis vizualia-me dizaine, galima išskirti tris kūrinio atvirumą lemiančių struktūrinių bruožų grupes.

1. **pagrindiniai bruožai**, sudarantys visų nagrinėtų kūrinių struktūras ir būtini, kad kūrinys galėtų būti įvardijamas atviru kūriniumi:
žiūrovo/suvokėjo dalyvavimas;
dalyvio saviraiška;
komunikacija (kūrinys–dalyvis, kūrinys–dalyvis–dalyvis, autorius–kūrinys–dalyvis);
kūrinio kintamumas, transformacija/virsmas.
2. **papildomi bruožai**, esantys ne visuose atvirose kūrinuose, bet sustiprinantys ir papildantys kūrinio atvirumą bei leidžiantys labiau pasireikšti konkrečios meno srities stipriosioms pusėms:
interaktyvumas;
tęstinumas laike;
kompetencijos (žinios, kūniškumas, jusliškumas);
grįžtamasis ryšys.
3. **specifiniai bruožai** priklauso tik konkrečiam kūrinio struktūrai ir lemia kūrinio savitumą bei originalumą, bet nebūtinai atvirumą. Pasirinktų kūrinių analizėse išskirti – netradicinis „skaitymas“, klaidos/atsitiktinumo galimybė, socialinių idėjų raiška (angažuotumas), provokacija, ironijos, žaidimo aspektai, kitų autorių kūrinių naudojimas, Lietuvos įvaizdžio formavimas – tai bruožai, darantys kūrinį būtent tais, konkrečiais menininko sukurtais individualiais kūriniais.

Specifiniai bruožai reikalingi kiekvienam meno lauko objektui, jie įgalina autoriaus sumanymą įvardinti bendru kūrinio terminu, tačiau teorinėje atviro kūrinio struktūroje platesnis jų aptarimas neturi prasmės, nes kiekvienas originalus atviras kūrinys (beje, kaip ir bet kuris „uždaras“) turės savus, skirtingus specifinius bruožus.

Aiškiausiai atviro kūrinio struktūra matoma schemeje (il. 13), kurioje didžiausi ovalai – tai pagrindiniai, mažesni apskritimai – papildomi, o trikampiai – neįvardinti specifiniai bruožai. Apibrėžtas raudonai schemos centras žymi atviro kūrinio veikimo lauką – tai visų pagrindinių bruožų susikirtimas, o papildomi ir specifiniai neprivalo persidengti, jie kuria laisvus tarpusavio santykius.



13. Teorinio atviro kūrinio modelio schema / Scheme of a theoretical model of open work

-  – pagrindiniai bruožai: žiūrovo dalyvavimas, dalyvio saviraiška, komunikacija, kūrinio kintamumas, transformacija/virsmas;
-  – papildomi bruožai: interaktyvumas, tęstinumas laike, kompetencijos (žinios, kūniškumas, jausliškumas), grįžtamasis ryšys;
-  – specifiniai bruožai;
-  – atviro kūrinio veikimo laukas.

II.4. TEORINIS VIZUALAUS DIZAINO ATVIRO KŪRINIO MODELIS

Remiantis išskirtais atviro kūrinio struktūriniais bruožais ir papildant specifiniu tik vizualiam dizainui būdingu ypatumu – objekto funkcionalumu, sudaromas teorinis vizualaus dizaino atviro kūrinio modelis. Modelio principai ir prasmė (ne tik vizualaus dizaino bet ir asmenybės saviraiškos, visuomenės kūrybiškumo kontekste) aptariami remiantis struktūralizmo ir humanistinės psichologijos teorijomis. Daugiau ir įvairesnių specifinių bruožų išskiriama kiekvienu konkreto atviro kūrinio analizės atveju, tačiau jų įtraukimas labai svarbus modelio sandarai, nes tik visos trys segmentų grupės tarpusavyje sąveikaudamos kuria dinaminę dizaino atviro kūrinio modelio sistemą. Ši sistema panaši į gyvą organizmą, rizomą, kurioje pagrindiniai bruožai susiję su papildomais ir įtakoja vieni kitus susilpnindami ar pastiprindami veikimo lauką, o dėl specifinių bruožų teorinis modelis gali būti taikomas vizualaus dizaino srityje.

Pagrindiniai teorinio modelio bruožai, kurie lemia vizualaus dizaino objekto atvirumą:

Žiūrovo/suvokėjo įtraukimas į kūrinį ir dalyvavimas jame. Šis bruožas autorius valia kūrinį tampa esminiu, nes tik įtraukiant žiūrovą ir dėl jo dalyvavimo gimsta kūrinio prasmė, atviro kūrinio struktūrą laikantis signifikatų tinklas. Autorius sąmoningai kuria tokią struktūrą, leidžiančią žiūrovui tapti kūrinio bendraautoriumi, realizuoti savo kūrybines interpretacijas ne tik vaizduotėje, bet ir tikrovėje kuriant sonetus, muzikos dermes, siūlant menines protesto priemones ar dėlįojant individualią parodos ekspoziciją. Žinoma, tai vyksta jau autoriaus nustatytoje kūrinio ribose, bet tai ir yra atviras pasiūlymas individui „sužinoti, kad ir jis yra menininkas“. Prielaida, kad toks suvokėjo įtraukimas į vizualaus dizaino kūrinį teoriškai įmanomas, remiasi tiek dizaino samprata tiek žvalgybinio dizaino lauko tyrimu, kuriame ryškėja įtraukimo į dizaino procesą tendencijos.

Dalyvio saviraiška. Tai vienas pagrindinių atviro kūrinio bruožų, kuris sąlygoja didesnę ar mažesnę kūrinio atvirumą ir dalyvio realizacijos kūrinį lygį. Kuo daugiau kūrinys pateikia dalyvavimo galimybių, tuo didesnis suvokėjo saviraiškos spektras, tačiau galima savirealizacija ne tik į plotį, bet ir į gilią, tokias galimybes suvokėjui tapti kūrėju siūlo Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* ar Poussero *Scambi*, kuriuose slypi interpretacijos gelmė. Kad savirealizacijos poreikis yra ypatingai svarbus pilnavertiškam individo gyvenimui, patvirtina ir šio poreikio kartu su kūrybiškumu, morale, spontaniškumu užimama aukščiausia pozicija Maslow asmens poreikių piramidėje. Minimali dalyvio saviraiška dizaino kūrinuose dažniau pastebima objektų ar kostiumo dizaine, kai dalyviui suteikiama galimybė keisti baldus ar jų paskirtį, transformuoti šviestuvus ar interjerą

apšvietimo, pertvarų pagalba, ar įvairiai interpretuoti aprangos detales, tačiau vizualaus dizaino lauke dėl jo uždaro ir vidinio susitelkimo, suvokėjo savirealizacija galima tik teoriškai.

Komunikacija. Tai labai platus terminas, apibrėžiantis procesą, kuriam priklauso ne visada tarpusavyje susijusios sritys kaip Ferdinando de Saussure analizuojama kalba, Jurijaus Lotmano nagrinėjama kultūra, Claude Lévi-Strausso vedybos ir mainai, Vance Packardo reklama, viešieji ryšiai, propaganda, Michaelio Schudsono verslas, Marshallo McLuhano kognityvinė psichologija, filosofija ir medijos. Bendriausia komunikacijos apibrėžtis – tai sąveika abipusiai atpažįstamais ženklais¹¹⁰. Atviro kūrinio struktūroje komunikacija taip pat reiškiasi keliais lygiais ir šiam procesui nusakyti artimiausia būtų medijų mąstytojo Marshallo McLuhano teorija, leidžianti plačiai suvokti komunikacijos procesą per priemones, t.y. tuos abipusiai atpažįstamus ženklus tiesiogine ir perkeltine prasme – pavyzdžiui, kelias, dviratis, laikraštis, televizija, muzikos garsai, elektromagnetinės bangos ir t.t. McLuhanas visą žmogaus techninės raiškos formą įvardiją *medija* ir komunikacija arba įvairių rūšių subjekto-objekto sąveika tampa galima tam tikslui pasiekti per naudojamą medijas¹¹¹.

Šiuolaikinė terminų *komunikacija* ir *medija* vartoseną yra įgavusi žiniasklaidos ir informacinių technologijų (IT) pobūdį, o XXI a. pirmajame dešimtmetyje itin išaugus ir išsiplėtus IT sektoriui, atsiranda stiprus šio sektoriaus kūrybiško panaudojimo poreikis ir susikuria nauja dizaino lauko sritis – komunikacijų dizainas¹¹². Ši sritis apima sąsajas individas–kompiuteris, individas–kompiuteris–individas, tai kompiuterinių programų, interneto tinklapių kūrimas, kuris neišvengiamai daro įtaką visoms žmogaus veiklos sritims, tarp jų ir meno sričiai. IT plėtra suteikia naujų galimybių ir menininkai kūrybiškai jas išnaudoja, kūrinio komunikacijai sustiprinti naudodami labai skirtingas medijas, jungdami IT ir vėjo malūnėlius (*Pučiamųjų orkestras*), meno akcijas moderuodami interneto tinklapyje (*Pro-test laboratorija*) arba komunikuodami tiesiogiai (individas–kūrinys) be IT pagalbos

110 "Interaction by means of mutually recognized signals. Numerous strands of otherwise disconnected thought contributed to this process", in: *Communication, Cultural and Media studies, The Key Concepts*, sudarė John Hartley, 3 leidimas, London: Routledge, 2004, p. 32-34.

111 McLuhan, Marshall, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, vertė Daina Valentinavičienė, (ser. *ALK/idėjos*), Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 7.

112 "An extension of Information Technology (IT) into the creative or content area. Communication design combines elements of IT science (programming) with the creativity of the visual and sound artist", *Communication, Cultural and Media studies, The Key Concepts*, sudarė John Hartley, 3 leidimas, London: Routledge, 2004, p. 35.

(*Už baltos užuolaidos*). Komunikacijos procesas vizualaus dizaino atviro kūrinio modelyje taip pat įtraukiamas platesne, ne vien IT, bet ir skirtingų medijų priemonių naudojimo prasme.

Kūrinio kintamumas, transformacija/virsmas. Taip pat vienas pagrindinių atviro kūrinio struktūros bruožų tik įvardijamas artimais terminais, turinčiais skirtingus prasmės atspalvius. Bet kuris šio bruožo variantas būtinas atviram kūrinui, kad kūrinys įtrauktų skirtingus žiūrovus, suteiktų galimybę kurti savo kūrinį ar jo dalį. Remiantis atviro kūrinio analizėmis **kintamumas** sudaro *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių*, *Scambi*, *Pro-test laboratorijos* struktūros segmentą, o *Poliarizuotos šviesos projekcijose*, *Pučiamųjų orkestre* kintamumas perauga į transformaciją, kai kūrinys materija keičia būvį (konkrečiai medžiaga skaidrėje (plastikas, augalo lapas) tampa šviesos ir besikeičiančių spalvų abstrakcija ant sienų ar pučiamas vėjas transformuojasi į grafinius piešinius ant stalo). **Virsmas** būdingas *Baltai užuolaidai*, kai tas pats meno kūrinys suvokėjo dėka gali būti atvaizdu kataloge su/be kuratorių komentarais, saugyklos dalimi ar individualia ekspozicija. Nėra svarbu kas – kintamumas, transformacija ar virsmas – taps bendros atviro kūrinio struktūros dėmeniu, tai priklauso nuo autoriaus sumanymo, naudojamų medžiagų ir meno srities. Į vizualaus dizaino teorinį modelį įtraukiami visi trys to paties bruožo variantai, tačiau dėl gana riboto vizualaus dizaino priemonių spektro (linija, spalva, tipografija, popierius, ekranas ir t.t.) kintamumas grafinio ar vizualaus dizaino kūrinys galimas, tačiau realių atvirų kūrinų, kurie neperžengtų lauko ribų, rasti nepavyko.

Aptarus pagrindinius atviro kūrinio teorinio modelio struktūros segmentus, be kurių sąveikos atviro kūrinio neįmanomas, reikalinga papildomų bruožų ir jų santykių apžvalga. Šią grupę sudarantys segmentai išskiriami ne visuose atvirose kūrinuose, bet jų egzistavimas sustiprina ir papildo kūrinio atvirumą bei išryškina konkrečios meno srities atviro kūrinio stipriąsias puses.

Interaktyvumas. Bendroji sąvoka – tai atsaką išaukianti ir į jį reaguojanti sąveika dažniausiai suvokiama arba ryšys tarp individo ir kompiuterio arba su kitais individais per kompiuterį. Skirtingai nuo komunikacijos, kuri galima ir be sąveikos su IT ar kompiuteriu, interaktyvumas – tai abipusis individo ir technologijų ryšys, kai individas išlaiko kontrolę¹¹³. Atviro kūrinio struktūros analizėse

113 "Interactivity signifies the development of the relationship between person and computer, and with others via the computer. Our ability to have a two-way communicative process with technology means that we are not 'destined to become a race of baby-sitters for computers' (Bagrit, 1965: 1). Instead we are 'navigators', 'end users', 'surfers', in control of where the technology takes us", *Communication, Cultural and Media studies, The Key Concepts*, sudarė John Hartley, 3 leidimas, London: Routledge, 2004, p. 120.

interaktyvumas išskiriamas *Pučiamųjų orkestre*, kai pučiamas oras kompiuterinių programų pagalba verčiamas grafiniais piešiniais, kurių judėjimą, kompoziciją kontroliuoja dalyvis. Taip interaktyviai kiekvienas iš „orkestrantų“ bendrauda mi tarpusavyje ir valdydami kompiuterinę sistemą, kuria bendrą nuolat kintantį kūrinių. Kitaip interaktyvumas reiškiasi *Pro-test laboratorijoje*. Šio atviro kūrinių interneto svetainė atlieka ir informacijos perdavimo ir naujų meno akcijų, pasiūlymų, diskusijų ir viso meno proceso moderatoriaus funkciją. Interaktyvumo įtraukimas į vizualaus dizaino teorinį modelį yra dėsningas, nes šiuolaikiniai vizualaus/grafinio dizaino kūriniai neatsiejami nuo kompiuterinių technologijų.

Tęstinumas. Papildomas atviro kūrinių bruožas, išskiriamas beveik visų atviro kūrinių analizėse tik vienur įgyja kaitos atspalvį (*Scambi* skaitmeninės interpretacijos, *Pro-test laboratorijos* prasitęsimas virtualioje ir parodinėje erdvėje), kitur išlaiko kūrinių tęstinumo potencialą (*Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių* skaitytojas gali bet kada kurti naujas sonetų interpretacijas, *Poliarizuotos šviesos projekcijos* kaskart atgaivinamos festivalių metu) arba dėl neilgo praėjusio laikotarpio nuo kūrinių sukūrimo išlieka aktualizavimo laukimo stadijoje (*Pučiamųjų orkestras*, *Už baltos užuolaidos*). Tęstinumo įtraukimas į teorinę atviro kūrinių struktūrą vizualiaame dizaine, suteikia modeliui daugiau atvirumo galimybių.

Kompetencijos (žinios, kūniškumas, jusliškumas). Papildomas bruožas lemiantis kūrinių atvirumo lygmenį, t.y. ar kiekvienas žiūrovas gali tapti dalyviu, ar tam reikalingos specialios žinios, išsilavinimas. Kompetencijos bruožo kraštutiniai aiškiausiai atsiskleidžia dviejuose „muzikiniuose“ atvriuose kūriniuose: *Scambi*, kuris reikalauja muzikinės pajautos, klausos ir *Pučiamųjų orkestre*, kuria me gali groti kiekvienas, reikia tik mokėti pūsti. Specialių kompetencijų poreikis apsprendžia dalyvavimo kūrinyje galimybes, tačiau neužveria kelio dalyvauti visiems norintiems ir suteikia kūriniui lavinimo funkciją, kada įsitraukęs į kūrybą žiūrovas ugdo spalvų pajautimo, komponavimo, muzikinius, literatūrinius sugebėjimus. Juslinis ar kūniškas dalyvavimas kūrinyje suteikia suvokėjui kūrybinį pasitenkinimą, savirealizacijos poreikio patenkinimą, todėl kompetencijos (atsiskleidimo, panaudojimo ar lavinimo prasme) įtraukiamos į teorinio atviro kūrinių modelio vizualiaame dizaine sandarą.

Grįžtamasis ryšys – tai atviro kūrinių autoriaus apsisprendimas, stebint dalyvių reakcijas, kūrybinio įsitraukimo rezultatus ir atsiliepimus, gauti naujų kūrybinių impulsų, netikėtų interpretacijų ir po to daryti tolimesnius sprendimus, tobulinti kūrinių, kurti dar atviresnius, ar atvirkščiai riboti atvirumo galimybes. Atvirų kūrinių analizėse grįžtamasis ryšys aiškiausiai atsiskleidžia *Pro-test laboratorijoje*, kur autoriai tiesiogiai reaguoja į dalyvių iniciatyvas, *Scambi* išlikęs Poussero komentaras, o *Už baltos užuolaidos* vedama daugiausia kartų eksponuotų kūrinių

statistika tikrai domina darbų autorius ir tikriausiai patį Mikšį. Dėl šių priežasčių grįžtamasis ryšys kaip autoriaus pasitikrinimo ir naujų paskatų gavimo galimybė įtraukiamas į vizualaus dizaino teorinį modelį.

Estezinis santykis susiformuoja remiantis estezinėmis savybėmis, kurios gimsta aktualizuojantis atviram kūriniui. Šio darbo kontekste estezinis santykis – tai tarsi estezinių savybių, *estezinės konsistencijos* ir *kompetencijos*, siūstuvai ir imtuvai, perduodantis tiek specifines, įtraukiančias skirtingas regos ir lytos jusles *Šimtame tūkstančių milijardų eilėraščių*, tiek išskirtinai klausą *Scambi*, tiek suaktyvinantis balso aparato, bendruomeniškumo ar kuratorystės savybes *Pro-test laboratorijoje* ir *Už baltos užuolaidos*. Kiekvienas kūrinys, atviras ar uždaras, pasižymi esteziniu santykiu, tačiau į atviro kūrinių teorinį modelį jo įtraukimas būtinas ir dėl rizominės struktūros, ir dėl nuolatinio estezinių savybių imtuvo poreikio.

Visgi aptarus pagrindinių ir papildomų bruožų grupes ir sudarius teorinio modelio karkasą, neužtenka, kad atviro kūrinių modelis būtų priskirtas vizualaus dizaino sričiai. Toks modelis tinka bet kuriai meno sričiai. Reikalingas specifinis tik dizainui būdingas ypatumas/-ai, kuris nulemtų teorinį modelio taikymą dizaine. Remiantis aprašyta dizaino samprata, istorija ir filosofija, aiškėja, kad dizaino kūriniai turi turėti funkciją, ne vien estetinę kaip savaime suprantamą kalbant apie meno sritį, bet naudojimo (patogaus sėdėjimo, valgymo, važiavimo) objektų dizaine, informavimo, reklamos, socialinio turinio (knygos, plakatai, renginiai ir t.t.). Dizainas visada turėjo dvejopą misiją: vidinį sumanymą, slypintį kiekviename meno objekte, ir jam pajungtą paskirtį. Viena vertus, konkrečios funkcijos turėjimas dizaino produktus daro išskirtiniais plačiame meno lauke, kita vertus, tuo pačiu metu sunivelioja bendrą kasdienybės kontekstą. Įtraukus funkciją į teorinę sandarą, atviro kūrinių modelis įgauna dizaino laukui būtiną bruožą ir nesvarbu, kuris atviro kūrinių bruožas, ar jų grupė sustiprinama funkcionaliai, ar visas atviro kūrinių turi konkrečią paskirtį, tai jau priskiriama atviram dizaino kūriniui.

Užbaigiant atviro kūrinių modelio vizualiam dizainui sudarymą, reikia paminėti kaip ir savaime suprantamą ir atviro kūrinių analizėse ar dizaino sampratoje neminimą, tačiau egzistuojantį kūrinių estetinį aspektą. Filosofinėse meno analizėse sudaryta estetikos sąvoka apibrėžia kūrinių įžvalgą, išraiškingumą ir grožį, tačiau semiotinės estetikos analizės eina gilyn ir įveda *estetinio kodo* terminą. Estetinis kodas tampa ne reikšmės kūrimo tikslu, bet pradiniu perduodamos žinios tašku. Estetinis kodas žymi signifikanto prioritetą signifikato atžvilgiu ir siekia daugiau išnaudoti nei patvirtinti formos ar žanro, kuriuose jis veikia, ribas ir sandarą. Taip estetiškas kodas suteikia pirmenybę inovacijai, entropijai ir

signifikanto priemonių (žodžių, spalvų, komponavimo) eksperimentams.¹¹⁴ Semiotika išskiria veikiantį kodą ir tuose diskursuose ar medijose, kurie mažai asocijuojasi su „meno“ kategorija: politikoje, pramogų srityje, tiesiog kasdienybėje. Šiuo požiūriu estetiškas kodas randa sąlyčio taškus su dizaino samprata, kai prasmė slypi procese ir formoje. Atviro kūrinio estetiškas kodas skiriasi nuo klasikinio kūrinio, atvira kūrinijje jis atsiranda dalyvavimo, ištraukimo, interpretavimo metu taip sukurdamas kūrinio vertę, o klasikiniame glūdi pačiame meniniame sumanyje.

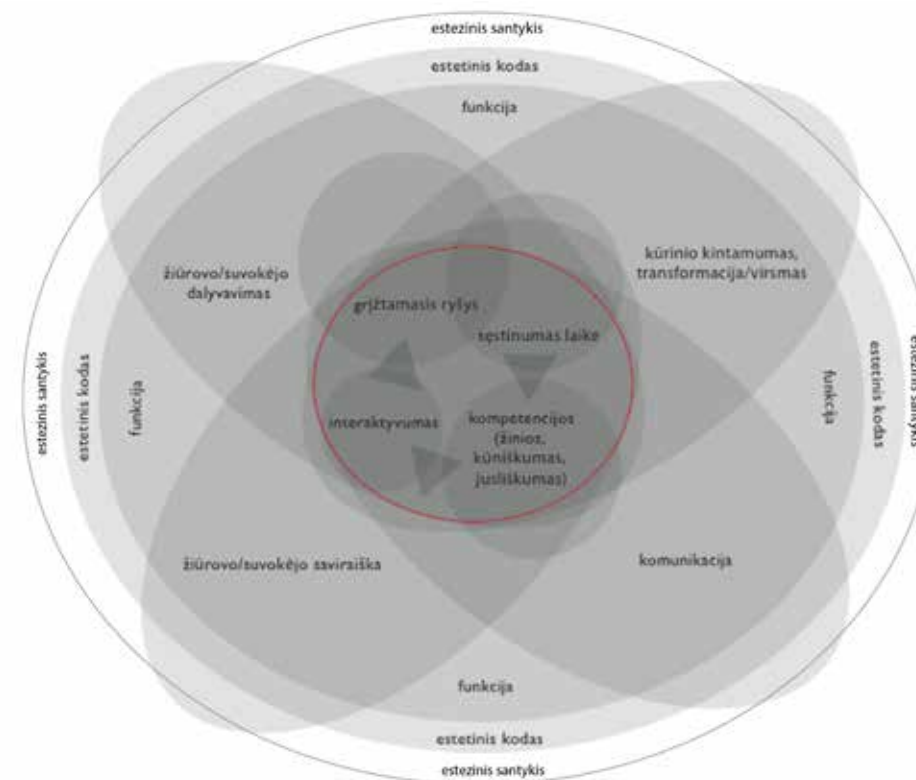
Taigi, apibendrinant, vizualaus dizaino atviro kūrinio teorinio modelio struktūrą sudaro visi pagrindiniai išskirti atviro kūrinio bruožai:

- žiūrovo/suvokėjo dalyvavimas;
- dalyvio saviraiška;
- komunikacija;
- kūrinio kintamumas, transformacija/virsmas;
- taip pat įtraukiami papildomi bruožai:
- interaktyvumas;
- tęstinumas laike;
- kompetencijos (žinios, kūniškumas, jausliškumas);
- grįžtamasis ryšys;
- estetiškas santykis,

ir akcentuojama funkcionalumo reikšmė ir estetiškas kodas. Tokia sistema, kurioje tarpusavyje sąveikauja pagrindiniai, papildomi ir specifiniai bruožai, turinti savo veikimo paskirtį bei estetinę vertę gali būti apibrėžiama kaip teorinis atviro kūrinio dizaino modelis.

Atviro kūrinio modelio priskyrimas vizualiai dizaino sričiai susiaurina sistemą iki vaizdiškai, t.y. rega suvokiamo kūrinio modelio, tačiau nepaneigia bet kurio kito kūniško (klausa, uosle, lytėjimu ir t.t.) dalyvavimo kūrinijje galimybės. Paprasčiau aiškinant vizualaus dizaino kūrinio (nebūtinai atviro kūrinio) veikimo sąlyga – suvokimas rega.

Kadangi atviras kūrinys, nesvarbu meno ar dizaino, veikia platesniame meno lauke, kuriam privalu turėti *estezinę konsistenciją*, tai vizualaus dizaino atviro kūrinio modelis jau yra apgaubtas estezinio santykio ir įgauna prasmę,



14. Teorinio vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio schema / Scheme of a model of open work in visual design

t.y. pradeda veikti kaip *siųstuvas*, tik sulaukęs komunikacijos su *imtuvu*, t.y. su turinčiu *estezinę kompetenciją* arba somaestetiniu¹¹⁵ dalyviu.

Schematiškai, papildžius funkcija, estetiniu kodu ir esteziniu santykiu, teorinis vizualaus dizaino atviro kūrinio modelis atrodytų taip:

Taigi, siekiant tolimesnės sudaryto teorinio vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio ir žmogaus gerovės tarpusavio santykio analizės, verta išsamiau apžvelgti gerovės lauką ir jame egzistuojantį bei tuo pačiu metu gebantį jį transformuoti *imtuvą* – dalyvį/suvokėją/bendraautorių. Kokios atviro kūrinio rizomos atsakos galimos į žmogaus gerovės lauką? Kaip vyksta komunikacinis *estezinis-somaestetinis* procesas? Ar galimi tokio proceso rezultatai, ar prasmė lieka pačiame procese?

¹¹⁴ "The term aesthetic gained some currency in semiotic analysis, especially in the notion of an 'aesthetic code', in which the production of meaning is not the aim but the starting point of a given message. It prioritises the signifier over the signified, and seeks to exploit rather than confirm the limits and constraints of the form, genre or convention within which it operates", *Communication, Cultural and Media studies, The Key Concepts*, sudarė John Hartley, 3 leidimas, London: Routledge, 2004, p. 4-5.

¹¹⁵ Soma – lotyniškai kūnas, terminas aptariamas III.1. skyriuje.

III. MENAS PSICHOEMOCINEI ŽMOGAUS GEROVEI IR ATVIRAS KŪRINYS DIZAINE

Įvade pristačius visapusišką gerovės sampratą ir jos plačiąją bei siaurąją dalis tikslinga būtų užakcentuoti esminį skirtumą tarp meno žmogaus gerovei ir meno terapijos. Iš pirmo žvilgsnio šios abi sritys atrodo labai artimos, galbūt dėl stiprios abiejose sąvokose esančio žodžio *menas* įtakos. Tačiau, nors ir turinčios bendrumų, jos skiriasi dėl skirtingų sričių tikslų bei reikalingų kompetencijų tiems tikslams siekti. Esminis skirtumas, kad meno terapija skirta žmogaus sveikatinimui, t.y., neintervenciniam gydytojo nustatytos sveikatos (psichinės ar fizinės) sutrikimo mažinimui. Meno terapija yra be galo plati sritis, į kurią įeina dailės, muzikos, šokio, judesio, dramos terapijos ir visoms reikalingos tiek specifinės meno sritys, tiek profesionalios žmogaus fizinės ir psichinės sandaros žinios ir kompetencijos. Tuo tarpu žmogaus gerovė ar siauresnė jos sritis – psichoemocinė žmogaus gerovė nėra sveikatos sutrikimų mažinimo sfera ir meno funkcija jose – daryti poveikį asmens pilnavertiškam savęs ir kitų buvimo pasaulyje suvokimui bei skatinti kurti gyvenimo kokybę. Kalbant plačiau, kiekvienas asmuo turi vienokią ar kitokią gerovę kaip *de facto* duotybę ir jo valioje gerinti ją ar ne, ir pasitelkti meną ar, pavyzdžiui, kitus dalykus – mokslą, sportą, mitybą. „Žmogaus gerovės“ sąvoka išsamiai apibūdina Roma Survilienė leidinyje „Menas žmogaus gerovei“:

Gerovė (angl. *well-being*) mokslinėje literatūroje analizuojama plačiąja ir siaurąja prasmėmis. Pirmoji gerovės koncepcija yra glaudžiai susijusi su objektyviąja gerovės samprata, kuri apima ekonominius aspektus (socioekonominis statusas, asmens finansinis stabilumas), medicininius aspektus (sveikata ar ligos nebuvimas), politinius aspektus (žmogaus teisės). Siauroji gerovės samprata siejama su socialine psichologija ir apibūdina asmens patiriamus jausmus bei emocijas (pvz., laimę, nerimą), taip pat gerą savijautą ir patenkintus poreikius (pvz., autonomija, artumo kitiems jausmas), išorines sąlygas (pvz., materialinės gyvenimo sąlygos, pajamos) ir asmeninius išteklius (pvz., sveikata, atsparumas, optimizmas, savivertė). Aukštą gyvenimo gerovę turintis asmuo (t. y. kasdien patiriantis teigiamų emocijų, gerai besijaučiantis ir savo poreikius patenkinantis) gali būti

apibūdintas kaip klestintis. Gerovė taip pat gali būti apibūdinama kaip gyvenimo kokybė. Gerovė apima ir asmens autonomiškumą (t. y. pojūtį, kad asmuo pats kontroliuoja savo gyvenimą), ir gyvenimo tikslą. Teigiami jausmai turi poveikį asmens gerovei, nes padidina asmens norą įveikti naujus iššūkius, praplečia asmeninius išteklius ir padidina jo galimybes.¹¹⁶

Lyginant „meno žmogaus gerovei“ sąvokos naujumą Lietuvoje su jos žinomumu bei daugiau nei 30 metų praktikavimu Didžiojoje Britanijoje ar valstybės remiamu lygiu – Suomijoje verta apžvelgti 2013 metais įkurtos meno organizacijos VŠĮ „Socialiniai meno projektai“ (SMP)¹¹⁷ veiklą. Tai tuo pačiu metu Vilniuje ir Mančesteryje vykęs socialinės pagalbos ir integracijos projektas siekiantis atkreipti dėmesį į benamystės reiškinių ir jį pristatanti dviejų dalių „Benamystės biblioteka“ ir „Padainuok man labanakt“ paroda¹¹⁸ vykusi Vilniuje, Nacionalinėje dailės galerijoje (2016 m. rugsėjo mėn.) ir Jungtinėje Karalystėje, Bury meno galerijoje (2016 m. gruodžio – 2017 m. sausio mėn.), edukacinė veikla „Susitikime muziejuje“¹¹⁹, kurios turinys tiesiogiai susijęs su „Meet Me at MOMA“¹²⁰ programa senyvo amžiaus asmenims turintiems demenciją, suvokimo sunkumų, nuo 2013 metų kasmet pradėtos vykdyti kūrybinės dirbtuvės jaunimui, socialinių paslaugų darbuotojams „Šokio laboratorija“¹²¹, kurioms vadovavo ir Lietuvos šokėjams mokymus vedė profesionalios šokėjos-lektorės iš Jungtinės Karalystės ir Airijos ir kiti projektai, kuriuos apibendrintų SMP iniciatorės ir vadovės Ievos Petkutės įžvalgos, skirtos šokio spektakliui „Prisilietimas“ (2015 m.):

...tikime, kad kultūra turi būti prieinama visiems nepriklausomai nuo gebėjimų, nes žmogaus būklė gali keistis. Visuomenė turi sukurti sąlygas saviraiškai. Jeigu tavo domina šokis, turi turėti galimybę šokti. Ne žmogus su negalia yra problema, bet visuomenės prisitaikymas. Visuomenės požiūris yra vienas iš iššūkių, su kuriuo tvarkomės. Siekiame parodyti kūrybinę veiklą kaip būtinybę visiems, o ne kaip terapiją. Tai, ką darome, yra meninė veikla ir kūryba, bet ne terapija, nes terapija – žmonių gydymas. Mes neketiname ir nenorime jų keisti. Norime sukurti kontekstą jiems kurti.¹²²

116 *Menas žmogaus gerovei*, sud. Roma Survilienė, Dailininkų sąjungos leidykla, 2012, p. 6.

117 SMP veikla apima mokymo programas, kūrybines dirbtuves, parodų organizavimą, tyrimus, leidybą siekiant kultūros ir meno prieinamumo ir psichinės gerovės. Projektuose dalyvauja meno, kitų sričių profesionalai, įvairios visuomenės grupės ir visa SMP meninė ir kūrybinė veikla labiau orientuota į procesą, o rezultatai pristatomi visuomenei. Prieiga internetu: www.menasgerovei.lt/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

118 www.menasgerovei.lt/apie-projekt261.html, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

119 www.menasgerovei.lt/susitikime-muziejuje.html, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

120 www.moma.org/meetme/index, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

121 www.menasgerovei.lt/scaronokio-laboratorija.html, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

122 <http://asgaliu.lrytas.lt/lygios-galimybes/kuryba-bet-ne-terapija.htm>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

Visa SMP veikla ir projektai remiasi ilgalaikę minėtų Europos šalių ir MOMA patirtimi, mokymus ir seminarus veda žymiausi meno žmogaus gerovei ir psichikos sveikatai specialistai – Clive'as Parkinsonas¹²³, Mančesterio Metropolijos universiteto Meno sveikatai (*Art for Health*) katedros vadovas, vienas iš Nacionalinio menų, sveikatos ir gerovės aljanso (*National Alliance for Arts, Health and Wellbeing*) steigėjų, Meno, sveikatos ir gerovės tyrimų tinklo (*Arts, Health and Wellbeing Research Network*) narys; Dr. Jenny Elliot¹²⁴, sveikatos priežiūros ir socialinių paslaugų įstaigų meninių programų vadovė, Carmel Garvey, profesionali šokėja ir choreografe, daugiau nei 20 metų dirbanti bendruomenės ugdymo, šokio edukacijos srityje. 2014 m. spalio 10-ąją, minint Pasaulinę psichikos sveikatos dieną SMP paskelbė „Manifestą už meną ir psichikos sveikatą“, kurio tikslas – skelbti apie meno naudą psichikos sveikatai.¹²⁵

Taigi, nors Lietuvoje žengiami pirmieji žingsniai meno žmogaus gerovės srityje, tačiau žingsniuojama kryptingai, bendradarbiaujant ir semiantis patirties iš jau toli nukeliavusių kolegų, o atviras kūrinys psichoemociinei gerovei ugdyti būtų dar vienas ir tikiuosi tvirtas žingsnis šioje srityje.

Meno laukui atstovaujančio vizualaus dizaino atviro kūrinio ir žmogaus psichoemocinės gerovės sąsajos tyrimui pasirinkta *siauroji* gerovės sampratos dalis, susijusi su žmogaus patiriamomis emocijomis, jausliniais potyriais, ir ieškoma atitinkamo emocinio ir jauslinio lygmens atviro kūrinio struktūroje. Atviro kūrinio modelyje vienas svarbiausių yra komunikacijos bruožas, kuriam realizuoti reikalingi *siųstuvas* ir *imtuvas*. Tokiu būdu, *estezinės konsistencijos* turintis atviras kūrinys atlieka *siųstuvo* funkciją, o *imtuvas* – savajame gerovės lauke somatiškai (kūnu ir jauslėmis) informaciją priimančias ir ją transformuojantis dalyvis. J. Lotmano autokomunikacijos sistemoje, komunikuojant kryptimi „AŠ-AŠ“ vyksta informacijos „kokybinė transformacija, dėl kurios persitvarko pats „AŠ“¹²⁶, nes išorinis kontekstas (šio tyrimo atveju, atviro kūrinio sprendimai, *aut past.*) įveda papildomą kodą, todėl kinta tiek perduodama ir priimama informacija, tiek pats „AŠ“ (atviro kūrinio dalyvis) patiria virsmą. Lotmanas pabrėžia, kad „tam, kad sistema veiktų, būtinas susidūrimas ir sąveika dviejų nevienodų pradų: pranešimo tam tikra semantine kalba ir grynai sintagminio papildomo kodo įsiveržimo“¹²⁷. Taigi atviras kūrinys gerovės lauke gali suteikti dalyviui kokybinio virsmo galimybę per

komunikacinį *siųstuvo-imtuvo* arba *estezinį-somatinį* santykius. Viena iš virsmo ar transformacijos sričių, ypatingai aktuali siaurajai žmogaus psichoemocinės gerovės daliai, būtų emocinis intelektas, jo refleksija ir ugdymas.

III.1. Somatinės estetikos ir emocinio intelekto sąsaja

Somatika – terminas, apimantis patį kūną ir visus jame vykstančius procesus. Semiotikai, Greimas ir Landowski, vartoja platesnę sąvoką – *somatinis veiksmas*¹²⁸, kurią abu grindžia jusline kūno veikla, tačiau aiškina skirtingai. Su alternatyviu Landowski požiūriu, kad kūniškumas teikia prasmę tiesiogiai ir kad „reikia ne kurti „jūslo“ semiotiką kaip atsvarą „protinio suvokimo“ semiotikai, bet veikiau siekti, kad semiotika apskritai taptų tam tikra prasme *jautresnė, jausliškesnė*, o kartu galbūt ir nuovokesnė“¹²⁹ artimai siejasi filosofinė Richardo Shustermano somatikos ir somaestetikos teorija:

Kalbėdamas apie kūną, aš kalbu apie *soma* kaip apie objektą pasaulyje ir kaip apie subjektą, kartu suvokiantį pasaulį ir savo kūniškąją formą. Šia prasme, aš, kaip *soma*, turiu kūną ir esu suvokiantis kūnas.¹³⁰

Tiek Landowski, tiek Shustermanas savais terminais kalba apie tą patį – estezę, juslinę pagavą arba somaestetiką, kai dalyvis kūniškai dalyvauja prasmės pagavoje sąveikoje su *kitu*. Kūniškai reiškia neskaidant proto, jutimų, jausmų ir emocijų į atskiras žmogiškojo suvokimo sritis, o visapusiškai reflektuojant jas kaip neatsiejamas vientisos sistemos (žmogaus) dalis. *Kitas*, kuris lemia sąveiką ir yra būtina prasmės generavimo sąlyga, šio darbo rėmuose įvardijamas *siųstuvu*, atviro kūrinio. Taigi, apjungiant teorijas, visa, kas susiję su subjekto prasmingos būties pasaulyje principu priskiriama jauslėms arba somatiniam veiksmui. Remiantis šiuo teiginiu seka, kad emocijos – estezės dalis, yra kūniškos ir emocinis intelektas kartu su protiniu taip pat yra somatinis veiksmas, ir menas, šio tyrimo atveju

123 Plačiau apie C. Parkinsono veiklą: www.artsforhealth.org/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

124 Plačiau apie J. Elliot veiklą: www.artscare.co.uk/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

125 www.menasgerovei.lt/menas-ir-psichikos-sveikata.html, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

126 Jurij Lotman, *Kultūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 41.

127 *Ibid.*, p. 44.

128 Paulius Jevsejevas, „somatinis veiksmas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/somatinis+veiksmas, [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 29].

129 Eric Landowski, *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotinės esė*, vertė Paulius Jevsejevas, Vilnius: Baltos lankos, 2015, p. 180.

130 „When I speak of body, I mean *the soma* that is both an object in the world and a subject that perceives the world including its own bodily form. In this sense, I, as *soma*, both have a body and am a perceiving body.“, Richard Shusterman, „Body and the Arts: The Need for Somaesthetics“, in: *Diogenes* 59 (1–2), Sage, 2013, p. 8.

vizualaus dizaino atviras kūrinys, kuriantis emocinę vertę taip pat yra patiriamas somatiškai¹³¹.

Visi žmoguje vykstantys procesai gali būti pagrįsti kaip somatiniai veiksmai ir už žmogaus gerovės subjektyviąją pusę atsakingas emocinis intelektas taip pat yra *somatinis veiksmas*, todėl verta giliau panagrinėti jo struktūrą ir ryšį su menu bei estetika.

Emocinio intelekto terminas išsamiai analizuojamas psichologo Danielio Golemano knygoje pastaruoju metu yra diskusijų ir dėmesio centre ypatingai Lietuvos švietimo sistemos ir profesinio ugdymo laukuose. Pagrindinė Golemano mintis, kad žmogaus socialiniame gyvenime, kuris apima visas žmogiškosios veiklos sferas, emocinis intelektas yra tolygus už ypač vertintą protinį ar net svarbesnis už jį. Susistemines daugybę tyrėjų duomenų, atliktų tiek vaikų darželiuose, tiek mokslinėse laboratorijose, ir pagrįsdamas juos naujausiomis neurologų išvadomis apie snegenyse vykstančius procesus, Golemanas, pagrįsdamas ypatingą emocijų ir emocinio intelekto įtaką socialiniams santykiams įskaitant žmogaus gerovę, atsiremia į antikos filosofus – Sokratą ir Aristotelį. „Sokrato priesakas „Pažink save“ išreiškia emocinio intelekto esmę – gebėjimą pajusti ir suvokti kylančius jausmus“¹³², o „Aristotelio žodžiais tariant, būti apdovanotam reta savybe „susipykti su tinkamu žmogumi, neperžengiant tinkamos ribos, tinkamu metu, dėl tinkamos priežasties, tinkamu būdu“¹³³ – reiškia gebėti valdyti emocinius impulsus, suprasti savo ir aplinkinių nuotaikas bei gebėti jas sąmoningai keisti. Simboliška ir, turbūt, dėsninga, kad dizaino atviro kūrinio gerovės lauke rizomos ištakos randasi antikoje – tai mitiniai dizaineriai, atsargūs Prometėjas ir meistriškas Hefaistas, kurie vadovaujami Sokrato ir Aristotelio emocinio intelekto ugdymo priesakais.

Taigi, galima teigti, kad optimaliausiai *estezinis siūstuvų-somaestetinis imtuvas* – (vizualaus dizaino atviras kūrinys asmens gerovės lauke) veikia per emocinį lygmenį. Emocija yra būtent ta atšaka, kuri sujungia į vieną bendrą rizominę struktūrą ir taip generuoja naują prasmę. Vizualiam dizaine emocija įvardinama nuotaikos lenta, *moodboard'u*, kuri yra pirminė dizainerio kūrybinio proceso priemonė, leidžianti užčiuopti, pajusti idėjos būsimo įsikūnijimo nuotaiką. Atvirame kūrinyje emocija yra svarbi estezės, kurią patiria dalyvis derinimosi režimu kurda-

mas bendrą su kūrinio prasmę, dalis. Somatikoje emocija dalyvauja kūno jauslėmis (rega, klausa, uosle, lyta, skoniu) patiriamame prasmės suvokime, kai kūne vyksta abipusiai mainai – jauslės sukelia emociją, ši savo ruožtu įtakoja jausles ir somatinius (fizinius bei psichinius) veiksmus. Plačiame žmogaus gerovės lauke emocinis intelektas atlieka esminį ir sudėtingą vaidmenį, kuris turi ir nuotaikos lentos, ir estezės, ir somatinių bruožų, ir be kurio ugdymo bei lavinimo nebūtų įmanomas nei individualus psichoemocinis, nei visuomenės gerbūvio kūrimas.

Visos trys emocinio intelekto dalys (savivoka, empatija, socializacija) yra lygiavertės emocinio intelekto ugdymo procese. Gebėjimas atpažinti ir suprasti savo paties ir kitų žmonių emocijas, savęs motyvavimas, santykių ir emocijų valdymas reikalauja nuolatinės priežiūros, juk „yra skirtumas tarp, pavyzdžiui, dėl kažko siaubingai įsiutusio žmogaus ir to, kuris įsiutęs sielos gilumoje suvokia, kad jį „apėmė įsiūtis. [...] Suvokę, jog esame apimti pykčio, įgyjame daugiau laisvės pasirinkti: galime, užuot pasidavę pykčiui, pabandyti jo atsikratyti.“¹³⁴ Knygos *Emocinis intelektas ir ugdymas*¹³⁵ autoriai emocijų stebėseną ir lavinimą metaforiškai lygina su liūtu ir dresuotoju. Evoliucijos eigoje anksčiau susiformavusios nemąstančios limbinės smegenys dar vadinamos emocinėmis smegenimis – tai liūtas, kurį prisijaukina, treniruoja, prižiūri dresuotojas – tai vėliausiai susiformavusi, mąstanti smegenų žievės dalis. Tačiau liūtas yra laukinis padaras ir gali be kada perimti situaciją į savo letenas ir jeigu įvyks kova, tai liūtas visada laimės. Tyrimai parodo, kad nemąstančios emocinės smegenys yra daug aktyvesnės už mąstančias¹³⁶, jų vystymosi patirtis žymiai didesnė, jos bendrauja per jausmus, intuiciją, sapnus ar fizinius pojūčius, todėl dresuotojas tik išiklausęs, perpratus savąjį liūtą galės jį suvaldyti, lavinti ar net manipuluoti ir suprasti aplinkinių liūtus.

Taigi gebėjimas išnaudoti savo emocijas siekiant norimo tikslo yra mokslumo pagrindas. Nesvarbu, kas tai būtų – impulso suvaldymas, malonumų atsisakymas, tinkamas nusiteikimas, skatinantis, o ne slopinantis mąstymą, pasiryžimas ištikus nesėkmei nenuleisti rankų ir imtis visko iš naujo, – visa tai liudija emocijų galią veikti ir stiprinti mūsų pastangas.¹³⁷

¹³¹ *Ibid.*, p. 18.

¹³² Daniel Goleman, *Emocinis intelektas*, vertė Mindaugas Balčiūnas, Rasa Ščekaturovaitė, Giedrė Šimonėlytė, Vilnius: Presvika, 2009, p. 67.

¹³³ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 68-69.

¹³⁵ Stephen Neale, Lisa Spencer-Arnell, Liz Wilson, *Emocinis intelektas ir ugdymas*, vertė Vytė Marčėnaitė, Vilnius: Verslo žinios, 2008.

¹³⁶ „Emocinėse smegenyse vienu metu veikia iki 6 milijardų nervų ląstelių, o mąstančiose – tik šimtas.“, *ibid.*, p. 43.

¹³⁷ Daniel Goleman, *Emocinis intelektas*, vertė Mindaugas Balčiūnas, Rasa Ščekaturovaitė, Giedrė Šimonėlytė, Vilnius: Presvika, 2009, p. 121.

Aptarus emocijų prigimtį ir esminę emocinio intelekto įtaką gerovei, verta atsisigręžti į meno lauką, kurio paskirtis – poveikis žmogui: jo somai, protui, emocijoms ir jauslams. Menas tiek žiūrovą, tiek dalyvį veikia esteziškai ir šioje vietoje atviro kūrinio rizominė atšaka sujungia emocijas, estetiką ir somą. Estetinis kodas galėtų būti atspirties taškas analizuojant atviro kūrinio dalyviui sukeltas emocijas. Remiantis estetinių emocijų teorija¹³⁸ emocijas sukelia subjektyvus žiūrovo ar dalyvio meno supratimas. Autoriai stipriai išplečia individualias estetiškes emocijas, teigdami, kad tai ne vien malonumas, lengvumas ar mėgimas, ir, kad visos emocijos gali būti estetiškes emocijos, įskaitant domėjimąsi, baimę, gėdą, kaltę, pyktį ar bjaurėjimąsi. Menas (dizainas, taip pat atviras kūrinys, *aut.*) siekia provokuoti, prieštarauti, įkvėpti, sujaukti, intriguoti. Nemaža dalis įdomiausių estetinių emocijų yra neigatyvios. Kartais menas supykdo žiūrovą.¹³⁹

Kad emocijos glaudžiai susijusios su estetinė pagava ar esteze, patvirtina ir sąvokos „estetika“ etimologija, *aisthetikos* – „jautrus, juslus“, o pastaroji iš graikų kalbos – *aisthanomai* – „aš suvokiu, jaučiu, liečiu“, kuri aiškiai nurodo į jausnius potyrius ir neakcentuoja vien grožio ar malonumo pojūčių. Šioje vietoje rizominė atviro kūrinio atšaka, išsišakojusi emocijų, estetikos, gerovės, laukuose, įauga į kūno arba somos veikimo lauką. Kaip kiekvienam turiniui reikalinga forma, taip emocijų pasaulis egzistuoja savoje formoje – žmogaus kūne – ir atsiskleidžia veido išraiškoje, žvilgsnyje, balso intonacijoje, kūno kalboje – gestuose, judesiuose, pozoje.

Kūniškus emocijų atsiskleidimo būdus ir kaip jos, būdamos skirtingos, generuoja estetinę prasmę bei emocinio intelekto turinį, nusako Shustermano somatinio stiliaus ir somaestetikos sąvokos, su kuriomis koreliuoja šio darbo pirmos dalies pirmajame poskyryje apibūdinta dizaino kūrinio ar proceso forma, dėl dizainerio požiūrio¹⁴⁰ tampanti turiniu. Pasak filosofo, soma kaip gyvas, jaučiantis, protaujantis žmogaus kūnas vienu metu yra ir vidinis subjektyvumas, ir išorinė forma. Lavinant kūną, lavinasi vidiniai privalumai, keičiasi nuostatos, taip kaip vidinė savirefleksija veikia asmenybės išorę ir formuoja somatinį stilių. Ir nors somatinis stilius išlieka suvokiamas kaip išorinis kū-

nas, jis prasiskverbia gilyn ligi charakterio ir savojo „aš“ gelmių ir yra pernelyg svarbus ir esminis, kad nepaisyti jo ugdymo ir analizavimo.¹⁴¹ Somatinis stilius persidengia su kitu, somaestetikos, terminu. Somatiniame stiliuje estetika yra daugiau rezultatas, tiesa, kintantis, o somaestetikoje svarbiau procesas, apimantis estetinę patirtį, estezę ir nuolatinę jos raišką. Šioje vietoje galima dėti lygybės ženklus tarp estetikos, emocijos ir somatikos sąvokų arba jas apjungti bendru *somaestetinės emocijos* terminu. Tokią terminologinio junginio galimybę pagrindžia Shustermano somatikos, Shimmamuros ir Palmerio estetinių emocijų bei Jenefer Robinson emocijų teorijos dėl emocijų kognityvinės stebėsenos, jų įvardijimo bei fundamentalios nuostatos, įtvirtinančios emocijas ne dalykais ar būsenomis, o procesais¹⁴², kurie itin susisieja su emocinio intelekto samprata. *Somaestetinė emocija* – tai žmogaus kūne vykstantis emocinis procesas, dažniausiai nesąmoningai iššauktas estetiškes pagavos (estezės), tačiau sąmoningai suvokiamas, kontroliuojamas ir pasireiškiantis plačia somatinių išraiškų skale, nuo vos pastebimo žvilgsnio, gesto, intonacijos niuanso iki akivaizdžių veido mimikos, kūno judesių ar balso moduliacijų.

Taigi teorinę prielaidą, kad emocinis intelektas yra kartu *somaestetinis emocinis* pojūtis ir jo išraiška, siekiama pagrįsti pasirinkus vieną iš tarpusavyje neatsiejamų kūno raiškų ir juslių – balsą ir klausą. Priežastimis, kodėl emocijų refleksijai pasirinktas balsas (garsas) ir klausas, o ne gerokai populiaresnė rega (vaizdas), įvardinčiau patirtį dirbant garso ir žmogaus balso vizualizavimo srityje, mažiau (lyginant su rega) ištirtą balso veikimo sferą tiek psichologijos, tiek filosofijos, tiek meno laukuose ir vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio teikiamą galimybę įtraukti ir jungti skirtingas suvokimo juses.

138 Arthuras P. Shimamura ir Stephenas E. Palmer, Kalifornijos Berkeley universiteto kognityvinės psichologijos profesoriai nagrinėjantys estetikos ir emocijų ryšį.

139 Arthur P. Shimamura ir Stephen E. Palmer, „Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience“, in *Oxford Scholarship Online*, 2012, p. 14.

140 Dizainerio požiūris apima tiek penkias Latouro atsargiojo Prometėjo konotacijas, tiek apskritai prasmės ir turinio generavimą per formą: Rocko dizaino „KAS“ yra „KAIP“, aut. pastaba.

141 Richard Shusterman, „Somatic Style“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, No. 2, Wiley, The American Society for Aesthetics, 2011, p. 158.

142 „Even if the theory of emotion is not correct in all its details, there are aspects of it that I hope will in any event win broad agreement: the importance of physiological changes to emotion, the fact that emotional ‘appraisals’ are automatic and in some sense immune to ‘higher’ cognitive intervention, the concomitant idea that cognitive monitoring and labelling of emotions occurs subsequent to an initial gut reaction, and the fundamental notion that emotions are not primarily things or states but processes.“, Jenefer Robinson, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 414.

III.2. Kūniški, psichoakustiniai, vizualūs ir emociniai balso aspektai

Žmogaus balsas turbūt yra viena įprasčiausių kūno raiškų ir reikšmių. Daugelio sričių tyrinėtojai domisi garsu. Šiame tyrime apžvelgiamos ir pristatomos išvalgos, kurių pagrindu vizualizuojamas garsas. Didžiausias dėmesys skiriamas žmogaus balsui ir jo patyrimui.

Fizikos mokslo požiūriu balsas – tai garso bangos, skleidžiamos iškvėpiamam orui virpinant balso stygas tam tikrame žmogaus girdimumo diapazone (16–20 kHz). Kuo dažniau virpa balso stygos, tuo aukštesnis balsas, o fiziologiškai moterų stygos trumpesnės negu vyrų, todėl jos virpa dažniau ir moterų balsas aukštesnis. Dėl sudėtingo fiziologinio kalbos ir klausos aparato balsas yra ir mūsų komunikacinė-informacinė priemonė, ir nešantis prasmę kūno tęsinys, kai gyvas *mano* kalbėjimas kažką reiškia klausančiam ir *jo* kalbėjimas atsiveria *mano* patirtyje, ir minčių bei emocijų reiškimo būdas, ir savarankiška meninė sritis kaip vokalas, oratorystė ar garso meno kūrėjų objektas. Visų minimų balso raiškų aiškinimas kelia tą patį klausimą: kaip kuriama kalbėjimo balsu reikšmė ir kaip ji yra išgyvenama? Ar tai, *kas sakoma*, ir tai, *kaip sakoma*, vienodai svarbu? Muzikos ir akustikos tyrimai šiuos klausimus gvildena nuolatos, tačiau tyrime aptariama, kaip balso ir garso reikšmės kūrimo problematiką sprendžia vizualaus ir tarpdalykinio meno laukų atstovai, kaip išskleidžiamas audiovizualių ir vizualių garso patirčių potencialas. Apžvelgus filosofinį, psichoakustinį ir emocinį žmogaus balso aspektus, aptariami konkretūs balso ir garso kūriniai, kuriais grindžiama pačiame garso potyryje, o ne tik sakomuose žodžiuose slypinti prasmė.

III.2.1. Kūniškas potyris

Vienas atsakymų į *kas sakoma* galėtų būti garsusis Ferdinando de Saussure'o bandymas išskaidyti kalbėjimą į kalbą – *la langue* ir šneką – *la parole*. Tačiau ši, be abejonės, svarbi ir aktuali pastanga įvardindama kalbą kaip ženklų sistemą nesiekė analizuoti kalbos kaip kalbančiojo balso ar garso, tad akustinė *kaip sakoma* analizė liko užribyje. Fenomenologinis Maurice'o Merleau-Ponty požiūris, diskusija su struktūralizmo nuostatomis ir argumentai individualaus kalbėtojo balso naudai leidžia kalbėjimą traktuoti kaip žmogiško buvimo pasaulyje patirtį. Kritikuodamas sosiūriškos sistemos uždaramą Merleau-Ponty aiškina pasaulį kaip žmogaus nuolat patiriamą ir įprasminamą tarpusavio santykių, veiksmų vienvę. Filosofas kalba apie gyvą ir patiriantį kūną nuolat sąveikaujantį ir naujai įprasminantį pasaulį.

Mūsų kūnas yra pasaulyje, tarytum, širdis organizme: ji nuolat palaiko gyvenimą mūsų regimame spektaklyje, ji jį sudvasina, maitina iš vidaus, sudaro su pasauliu sistemą.¹⁴³

Pabrėždamas gyvenančio, kalbančio kūno intencionalumą Merleau-Ponty sąmonę betarpiškai susieja su kūnu, o per jį – su pasauliu ir atkreipia dėmesį, kad kūniškas sąmoningumas yra ne kažkur anapus, o pačiame judesyje, kad tai, ką patiria įkūnyta sąmonė, nėra nei visiškas kūno, nei sąmonės matmuo. Visos patirtys, o ypač kūniškos, kurių nesame įpratę išreikšti žodžiais ir apmąstyti, yra daugia-prasmės. Jų „[s]uvokimas nėra pasaulio mokslas ir net ne veiksmas, o sąmoningas pozicijos priėmimas.“¹⁴⁴ Įvardindamas nevienareikšmišką buvimo pasaulyje patyrimą *anchorage* (inkaras, įsiinkaravimas) terminu filosofas kviečia performuluoti proto sąvoką:

Anksčiau kalbėjome, kad kūnas „supranta“ įgydamas įročius. Tai skamba absurdiškai, jei supratimą laikysime jusline, o ne idėjine informacija, o kūną – objektu. Tačiau būtent įpročio fenomenas skatina peržiūrėti tiek „supratimo“, tiek kūno sąvokas. Suprasti reiškia patirti harmoniją tarp to, ko mes siekiame, ir kas duota, tarp ketinimo ir įvykdymo – ir kūnas yra mūsų *inkaras* pasaulyje.¹⁴⁵

„Supratimo“ perkėlimas iš proto srities į kūniškos patirties lauką problemiškas, nes stumteli jį iš mąstymo proceso į kūno buvimą.

Balsas, kūniškas kalbėjimas, galėtų tapti šios problemos sprendimo įrankiu, leidžiančiu patirti fizinį buvimą aktyviai. Jutimai yra mūsų vidiniai mechanizmai priimančys informaciją be atrankos, juk matyti ar liesti kitą kūną yra geriausiu atveju valios aktas, priklausantis nuo sprendimo žiūrėti ar paduoti ranką. Mes

¹⁴³ “Our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system.”, Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978, p. 199, prieiga internetu: https://archive.org/stream/phenomenologyofpoomerl/phenomenologyofpoomerl_djvu.txt, [žiūrėta 2016 07 31].

¹⁴⁴ “Perception is not a science of the world, it is not even an act, a deliberate taking up of a position.”, *ibid.*, p. x-xi.

¹⁴⁵ “We said earlier that it is the body which “understands” in the acquisition of habit. This way of putting it will appear absurd, if understanding is subsuming a sense datum under an idea, and if the body is an object. But the phenomenon of habit is just what prompts us to revise our notion of “understand” and our notion of the body. To understand is to experience harmony between what we aim at and what is given, between the intention and the performance - and the body is our anchorage in the world.”, *ibid.*, p. 144.

negalime kontroliuoti ar mums būti fiziškai, ar mums jausti, tik iš dalies galime valdyti skonį, uoslę ir be valios pastangų negalime kontroliuoti *kaip* jausti skonį ar kvapą. Ir tik garso / kalbėjimo ir klausos / girdėjimo jungtis įgalina priimti akustinius signalus ir valdyti jų išleidimą. Savo balso girdėjimas negali būti pri-lyginamas savo akių matymui ar savo rankų lytėjimui. Tai valdomas veiksmas (judesys), kurį mes vienu metu kontroliuojame ir suvokiame, leidžiantis mums kontroliuoti mūsų pačių *įsiinkaravimą*, Merleau-Ponty įvardintą *inkaro ar inka-ravimosi* terminu. Balso ir klausos dėka mūsų *įsiinkaravimas* tampa aktyviu, mes valdome savo pačių buvimą ir galime suprasti „supratimą“ – jį įbalsindami, t.y. įkūnydami.

Merleau-Ponty skiria daug dėmesio lytai¹⁴⁶, nes ši juslė nurodo į tiesioginį kūno kontaktą,¹⁴⁷ ir nors fenomenologas atskirai neanalizuoja balso, šiuo po-žiūriu balsas/klausa ir lyta turi daug bendra, ypač išgaunant garsus – kalbant ar dainuojant. Tai ne tik savo balso girdėjimas, o fizinis jo jautimas diafragmoje, krūtinėje, gerklėje, burnoje, lūpomis. Mes galime modeliuoti garsą liežuvio ar sulaikyti dantimis iki vėl išleistas jis sugrįžta į mūsų kūną virpindamas ausų bū-gnelius. Balsas ir klausa apjungia tiek raumenis, kurie juos kuria, tiek nervus, kurie juos priima. Juk dažna dainuojančiųjų frazė apie „krūtininį“ ar „gerklinį“ balsą taip pat nurodo į kūnišką balso kilmę. Taigi, kai mes girdime kūno balsą, esame girdintis kūnas ir tuo pačiu suvokiame, kad girdime *įsiinkaravimo* procese esantį kūną. Balso girdėjimas yra savotiškas akustinis vojerizmas: mes sužadina-mi suvokti save kai stebime (klausome) taip darant kitą. Šiame gebėjime slypi svarbus momentas, kuris tarsi siūlo dygsniai sudaiksto į bendrą buvimo prasmės audinį iš pirmo žvilgsnio skirtingas sritis – balsą, savęs ir kito suvokimą, emoci-jas. „Kasdienėje patirtyje mes randame sutapimą ir prasmingą ryšį tarp judesio, šypsenos ir kalbėtojo tono“¹⁴⁸ – teigia Merleau-Ponty. Galima teigti, kad žmogaus balsas turi buvimo prioritetą kitų garsų atžvilgiu. Jis suteikia įkūnytą savo buvimo suvokimo galimybę ne tik dėka kito kalbančio, dainuojančio ar mūsų pačių kūno,



15. VALIE EXPORT, *glottis*, performansas, 52-oji Venecijos bienalė, 2007 /

VALIE EXPORT, *glottis*, performance, the 52nd Venice Biennale, 2007

bet daug platesne prasme. Nors *Suvokimo fenomenologijoje* filosofas dėmesį skiria kūno, įkūnyto kalbėjimo suvokimo ir prasmės analizei, pro jo žvilgsnį nepraslysta paties balso kaip kalbėjimo priemonės, jo tarties, intonacijos reikšmė įkūnyto buvimo konstravimui.¹⁴⁹

Fenomenologiniu balso potyrio požiūriu įdomus yra austrų menininkės VALIE EXPORT performansas *glottis*¹⁵⁰ 2007 metais eksponuotas 52-oje Venecijos bie-nalėje (il. 15). Vizualiai pateikiamas kalbėjimas kaip akivaizdus kūniškas veiks-mas, kuriame darniai dalyvauja žmogaus vidaus organai: plaučiai, balso stygos, burna, sudėtinga ausų sistema. Performanso metu menininkei sėdint centre ir kalbant, jos gerklėje įmontuota kamera filmuoja ir apvaliuose ekranuose trans-liuoja vidinį balso aparatą: gomurį, liežuvį, gerklas, balso stygas¹⁵¹ – taip tiesiogiai per patį kūną atskleidžiamas unikalus žmogaus balso, kalbėjimo ir klausymo feno-menas. Vidinis balsas, gimęs prote, kvėpiamam orui judinant balso stygas, tampa išoriniu balsu – kalba, žodžiais, tačiau *glottis* akcentuoja ne *kas sakoma*, o būtent *kaip sakoma* kūniškąją dalį. Vertinant iš fenomenologinės pozicijos, kūrinys vizu-aliai demonstruojantis patį kūną, tai ko įprastai ar nebūnant mediku, neįmanoma pamatyti, atskleidžia visuminį vidaus ir išorės ryšį, kuria komunikacinę ir emo-

146 "The body is borne towards tactile experience by all its surfaces and all its organs simultaneously, and carries with it a certain typical structure of the tactile 'world'"; *ibid.*, p. 317.

147 Skonis taip pat yra kontaktinė juslė, tačiau ji nieko neatskleidžia apie patį kontaktą, o tik suteikia informacijos apie konkrečius dalykus, su kuriais kontaktuojame, pavyzdžiui, kad nusakyti vandens, audinio ar akmens skonį neišvengiamai reikalingas taktilinis kontaktas su jais., aut. past.

148 "In ordinary experience we find a fittingness and a meaningful relationship between the gesture, the smile and the tone of a speaker."; Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978, p. 55, prieiga internetu: https://archive.org/stream/phenomenologyofpoomerl/phenomenologyofpoomerl_djvu.txt, [žiūrėta 2016 07 31].

149 "Just as the spoken word is significant not only through the medium of individual words, but also through that of accent, intonation, gesture and facial expression, and as these additional meanings no longer reveal the speaker's thoughts but the source of his thoughts and his fundamental manner of being, so poetry, which is perhaps accidentally narrative and in that way informative, is essentially a variety of existence."; *ibid.*, p. 151.

150 Prieiga internetu: [www.valieexport.at/en/weke/werke/?no_cache=1&sword_list\[o\]=speech&tx_ttnews\[tt_news\]=2237&tx_ttnews\[backPid\]=79&cHash=a95d8d5420](http://www.valieexport.at/en/weke/werke/?no_cache=1&sword_list[o]=speech&tx_ttnews[tt_news]=2237&tx_ttnews[backPid]=79&cHash=a95d8d5420), [interaktyvus, žiūrėta 2015 04 20].

151 Prieiga internetu: www.youtube.com/watch?v=aUplMprkUgA, [interaktyvus, žiūrėta 2016 04 20].

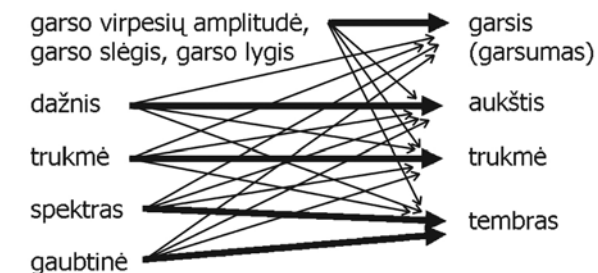
cinę būsenas. Žiūrovai, tarsi vojeristas stebi tiek menininkę, tiek jos kūno vidų, ekrane matydamas užgimstantį garsą, ir tuo pat metu girdėdamas jį, stebi save ir tampa savęs paties, *jaučiančio* ir *suvokiančio* kūno, liudininku ir dalyviu – taip balso, klausos ir vaizdo dėka įvyksta *įsiinkaravimo* procesas.

Pereinant nuo balso kaip kūno buvimo ekspresijos prie detalesnės jo sandaros ir bandant išsiaiškinti, kas balse lemia *kaip sakoma* aspektą verta panagrinėti balso akustinę sandarą ir jos poveikį tiek kalbančiajam, tiek klausančiajam. Šių klausimų analizei vertingiausi yra psichoakustiniai tyrimai.

III.2.2. Psichoakustinis potyris

Remiantis psichoakustikos¹⁵² mokslu, tyrinėjančiu žmogaus subjektyvųjį garso suvokimą, garsą, kurį įprastai skleidžia tiek žmogaus balsas, tiek muzikos instrumentai galima apibrėžti keturiais pagrindiniais parametrais – garsiu¹⁵³, aukščiu, trukme ir tembru. Pirmieji trys parametrai gali būti išmatuojami konkrečiais sutartiniais mato vienetais, tuo tarpu tembras yra subjektyvus žmogaus suvokimo padarinys. Gamtoje tembro, kaip tokio nėra, jis gimsta žmogaus kūne – sąmonėje. Tai leidžia daryti prielaidą, kad tembras ir yra pagrindinis veiksnys, *kaip sakoma* sandaroje lemiantis, kad tas pats tokio paties garso, aukščio ir trukmės žodis ar garsas pasakytas skirtingų žmonių ar sugrotas skirtingais instrumentais bus suvokiamas skirtingai ir kurs skirtingas prasmes. Ambrazevičius cituoja JAV nacionalinio standartų instituto (*sutr.* ANSI) jau keletą dešimtmečių plačiai naudojamą tembro sąvokos apibrėžimą: tembras – tai „klausos pojūčio savybė, dėl kurios du vienodai pateiktus, tokio paties garso ir aukščio garsus klausytojas geba suvokti kaip skirtingus.“¹⁵⁴

Taigi, tembro sąvoka sudaroma neiginio principu, tembras – „visa tai, kas lieka atmetus garso aukštį, garsį ir trukmę“ ir kyla klausimas, „kodėl tembras – viena iš keturių pagrindinių subjektyviųjų garso savybių – yra apibrėžiamas netiesiogiai ir taip sudėtingai, o kitos trys savybės apibūdinamos visai paprastai.“¹⁵⁵ Ambrazevičius argumentuoja, kad tembras – daugiamatis dydis. „Psichologinės



16. Objektvieji (kairėje) ir subjektyvieji (dešinėje) garso parametrai ir jų sąveika./ Objective (left) and subjective (right) parameters of sound and their interaction. (iš / after: Rytis Ambrazevičius, „Tembras muzikos psichologijoje“, *Lietuvos muzikologija*, 13 t., 2012, p. 6)

savybės, kurias aprėpia tembro sąvoka, išsidėsto daugiau negu vienoje psichologinėje dimensijoje; t. y. garsai nesiskiria tiesiog tembro kiekiu. Yra kelios fizikinės dimensijos, kisdamos jos lemia tembro pokyčius, sudėtingai sąveikaujančius tarpusavyje.“ Palyginus, kiti trys garso, aukščio ir trukmės parametrai skiriasi tiesiog „kiekiu“, kuris išreiškiamas vienetais: „stipresni garsai – daugiau sonų, aukštesni – daugiau oktavų, pustonių ar centų nuo atskaitos taško, ilgesni – daugiau sekundžių.“¹⁵⁶ Vertas dėmesio ir metaforiškas, ypač vizualus tembro sąvokos atitikmuo – spalva, koloritas arba garso kokybė. Tembras – tai kokybinė charakteristika, todėl jis atskiriamas nuo kitų trijų (kiekybinių) parametrų, o garso spalvos ar kolorito sąvoka jau artėja prie sinestezinių ir jutiminių savybių. Muzikos psichologas tembro apibūdinimą papildė ir specifine, jutimine – tembro atpažinimo kategorija, kuri esant vienodiems kitiems trims parametrams leidžia klausytojui atpažinti kalbėtoją, dainininką, muzikos instrumentą.

Gilindamasis į tembro sandarą (il. 16) ir nagrinėdamas, kurie iš objektyviųjų garso parametrų (garso virpesių amplitudė, dažnis, trukmė, spektras, gaubtinė) tiesiogiai ar ne įtakoja tembrą ir jo atpažįstamumą, Ambrazevičius aprašo įdomų ir nesudėtingą eksperimentą atliktą Kennetho W. Bergerio 1964 metais. Muzikologas „įrašė įvairių pučiamųjų instrumentų garsus, „nukirpo“ po pusę sekundės nuo garso pradžios ir pabaigos, tada paprašė klausytojų (trisdešimties profesionalių pūtikų) atspėti instrumentus. Nors obojų atspėjo dauguma (28), apie fleitos garsą buvo įvairiausių nuomonių (atpažino tik vienas respondentas), o altinį saksofoną identifiko keturi respondentai, bet vienuolika spėjo, kad tai valtorna.“¹⁵⁷ Kitų garso tyrėjų eksperimentai tik patvirtino, kad tembro atpažįstamumui svarbiausia yra vadinama

152 Psichoakustinė balso garso sandara aptariama remiantis Ryčio Ambrazevičiaus straipsniais bei vadovėliu *Kalbos akustika glaustai*, Kaunas: KTU leidykla Technologija, 2011.

153 „Subjektyviam garso stiprumui nusakyti linkstama vartoti garso sąvoką. Taip pabrėžiama, kad garsis yra (bent jau apytiksliai) išmatuojama savybė, t. y. dydis, – palyginkime su aukščiu (ne aukštumu), stipriu (ne stiprumu). Neakcentuojant dydžio kategorijos galima vartoti ir garsumo sąvoką. Subjektyvųjį garsį (garsumą), matuojamą sonais, būtina skirti nuo objektyviojo garso stiprio (intensyvumo), matuojamo vatais kvadratiniam metrui, ar garso lygio, matuojamo decibelais.“, Rytis Ambrazevičius, „Tembras muzikos psichologijoje“, *Lietuvos muzikologija*, 13 t., 2012, p. 6-21.

154 American National Standards Institute, *sutr.* ANSI, 1960, p. 45.

155 Rytis Ambrazevičius, „Tembras muzikos psichologijoje“, *Lietuvos muzikologija*, 13 t., 2012, p. 6.

156 *Ibid.*, p. 6.

157 *Ibid.*, p. 9.

garso ataka – tai pirmosios 60 garso milisekundžių. Ją pašalinus, „nukirpus“ kaip Bergerio eksperimente atpažįstamumas gerokai suprastėja. Taigi, jau galima teigti, kad pati garso pradžia, *garso ataka*, turi tam tikrų savybių, padedančių atpažinti garso tembrą. Anot Ambrazevičiaus, „[p]sichoakustiniu požiūriu reikšmingos yra kelios atakų savybės. Pirmiausia minėtina atakos trukmė, t. y. laiko tarpas, per kurį virpesių amplitudė pasiekia maksimumą. Jei atakos trukmė neviršija 20–30 ms, suvokiama, kad garso ataka „kieta“. Ilgesnė negu 50–60 ms ataka laikoma „minkšta“. Antra, atakoje gali būti stipresnis ar silpnesnis triukšmo komponentas; dažnai kitoks negu stacionariojoje fazėje. Tuo paprastai skiriasi fleitos ir frikciniai styginiai nuo varinių pučiamųjų. Ataka gali turėti tam tikrą vidinę „struktūrą“ – įvairūs jos komponentai gali kisti nevienodai.“ Visos šios savybės turi įtakos tembro spalvai. Aptardamas kitų objektyviųjų garso parametrų poveikį Ambrazevičius pažymi, kad didelės įtakos tembrui turi ir garso gaubtinė, t.y. garso pradžia – ataka ir pabaiga. Tai patvirtina įrašo klausymo atbulai eksperimentas: „juk jeigu gaubtinė neturėtų įtakos, sukančią įrašą atgal skambesys nesikeistų, instrumentai būtų lengvai identifikuojami.“¹⁵⁸

Taigi, garso gaubtinę sudaro garso trukmė nuo atakos iki tilimo arba pauzės, o kitas svarbus objektyvusis parametras darantis poveikį tembrui yra *spektras* (il. 16 plati rodyklė). Spektras – tai visų garso virpesių amplitudžių ir jų formų išsklotinė. Ilgai buvo manoma, kad „tembras priklauso *tik* nuo spektro“, nes „virpesių formos atitikmuo dažniniame atvaizde ir yra spektras“, tačiau „daugelis „gyvų“ garsų netenkina minėtų sąlygų, todėl tembro problema tampa kur kas sudėtingesnė“¹⁵⁹ – teigia Ambrazevičius.

Aptardamas likusius objektyvius parametrus, muzikos psichologas pažymi, kad garso stipris, o ypač dažnis (il. 17 plonosios rodyklės) taip pat turi įtakos tembro suvokimui ir cituodamas Reinierį Plompą¹⁶⁰ tembrui įvardinti naudoja juslines-emocines kategorijas – „žemų dažnių [grynieji] tonai iš tiesų skamba niūriai, aukštų – aštriai“. Tuo tarpu garso stipris dėl nevienodo klausos jautrumo skirtingiems dažniams tembro suvokimą veikia subjektyviai. Pavyzdžiui, dėl pe-

riferinės klausos (psichoakustinių vyksmų ausyje) netiesiškumų iki vidinės ausies sraigės labai stiprus garsas ateina jau pakitęs, tarsi pašviesėjęs, o stiprūs pirminių garsų sąskambiai ausyje sukuria papildomus kombinacinius tonus, prisidedančius formuojant tembrą.

Analizuodamas žmogaus balso tembro ypatumus, muzikos psichologas remiasi tuo pačiu ANSI tembro apibrėžimu, o patį balsą nagrinėja kaip kalbą, kurią sudaro skirtingai tariaimi balsiai ir priebalsiai. Pagal tembro apibrėžimą išeina, kad tariant tą patį balsį (*a* ar *i*) kitokiu aukščiu išryškėja stabilios, „nepriklausančios nuo pagrindinio tono“ dažnių juostos. „Tos juostos, tiksliau, balso tako rezonansai, vadinami *formantėmis*. Paprastai balsas [žmogaus] turi apie penkias formantes. Tačiau gerai žinomas ir akustinėje fonetikoje jau seniai taikomas faktas, kad balsio fonetinę kokybę lemia tik pirmųjų dviejų formančių dažniai.“¹⁶¹ Kalbant apie priebalsius, jų akustinė fonetika yra kur kas sudėtingesnė ir įvairesnė. Taigi, „priebalsių fonetinį tembrą – jų fonetinę kokybę – taip pat lemia spektro ir atakos požymiai.“¹⁶²

Apibendrinamas objektyviųjų parametrų įtaką tembrui ir remdamasis kitų mokslininkų įžvalgomis Ambrazevičius, viena vertus, akcentuoja tembro priklausomybę nuo garso spektro ir gaubtinės, ypač pirmosios gaubtinės fazės – garso atakos, antra vertus, išskiria – atpažinimą ir panašumą kaip reikšmingus veiksnius. „Gebėjimas atpažinti garso šaltinį (muzikoje – instrumentą), t. y. suvokti tembrą, nėra koks nors įgimtas, jis formuojasi per implicitinę patirtį. Atmintyje kaupiamos su garso šaltiniu siejamos psichoakustinės savybės, o nauja garsinė informacija lyginama su jau esama.“¹⁶³ Taip sąmonėje įrašomi kiekvieno garso šaltinio – balso ar muzikos instrumento – tembrų „žymenys“. Išgirdus visiškai naują, niekad negirdėtą garsą, mūsų „informacijos atpažinimo sistema įves [psichoakustines garso] savybes į lyginimo mechanizmą, kuris desperatiškai bandys lyginti įvestį su anksčiau įgyta informacija. Jei šis lyginimo vyksmas bus nesėkmingas, galų gale šiai naujai, bet jau identifikuotai garso kokybei bus sukurtas naujas saugyklos „segtuvas“.

Taigi, pritariant psichoakustinei analizei ir žvelgiant santykio su pasauliu, jo ir savęs jame suvokimo, kito ir savęs pažinimo ir atpažinimo požiūriu tembras yra atsakymas į klausimą, kas lemia *kaip sakoma*, tembras yra tarsi balso prasmė. Juk pradžioje būtent iš tembro, iki pradėdant suvokti *kas sakoma*, mes nesą-

158 „Toks paprastas eksperimentas pateikiamas klasikiniame akustinių demonstracijų rinkinyje (Houtsma, Rossing, and Wagenaars, 1987, demonstration 29). Johanno Sebastiano Bacho choralo natos perrašomos atbulai, toks preparuotas kūrinys atliekamas fortepijonu ir įrašomas. Garso įrašas atkuriamas vėl atbulai – nuo pabaigos iki pradžios. Taigi galima tikėtis, kad išgirsime originalią choralo versiją. Taip ir yra, bet vietoj fortepijono girdime kažkokį vargonų ar akordeono tipo instrumentą. Klausantis garso atbulai pakito ne spektras, o garso gaubtinė – apsikaitė vietomis ataka ir tilimas.“, *ibid.*, p. 9.

159 *Ibid.*, p. 8.

160 *Ibid.*, p. 11.

161 *Ibid.*, p. 12.

162 *Ibid.*, p. 13.

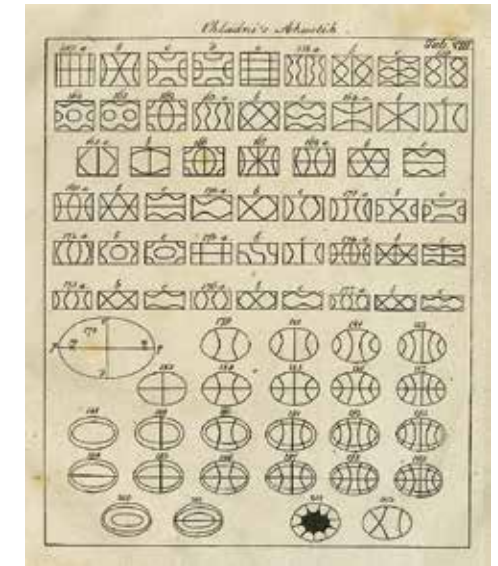
163 *Ibid.*, p. 17.

moningai stengiamės atpažinti nematomą garso skleidėją, identifikuoti rūšį (žmogus, gyvūnas, instrumentas) ar individą. Net neįmanoma būtų, klausant kalbos ar arijos nesidomėti, *kas* (platesne prasme) ją atlieka. Toks psichoakustinis balso tembro suvokimas artimai siejasi su fenomenologine kūniško balso samprata ir mūsų pačių kūnu ir, žinoma, su emocijomis. Pasak Merleau-Ponty „[k]asdienis juslingumas yra suvokiamas kaip emocinių būsenų mozaika, nuo savyje uždarytų ir tarpusavyje nesusijusių džiaugsmo ir liūdesio, kurie gali būti paaiškinami tik kalbant apie kūno sistemas.“¹⁶⁴ Ir vėl grįžtame nuo kūno prie balso ir jo struktūros juslingiausios dalies – tembro, kuris dažnai įvardinamas emocijų terminais ir atvirkščiai, vokalo ar oratorystės studijose – skirtingos emocijos charakterizuojamos akustiniais parametrais. Pavyzdžiui, džiaugsmui reikšti tempas reikalingas *greitesnis ar lėtesnis*, garso aukštis – *daug didesnis*, diapazonas – *platesnis*, tembras – *kvėpčiojantis, skardus*, aukščio kitimas – *ky-lančios intonacijos* ir artikuliacija – *normali*, o liūdesiui tempas – *šiek tiek lėtesnis*, aukštis – *šiek tiek mažesnis*, diapazonas – *šiek tiek siauresnis*, intensyvumas – *mažesnis*, tembras – *rezonuojantis*, aukščio kitimas – *krintančios intonacijos*, artikuliacija – *suvelta*.¹⁶⁵

III.2.3. Vizualus potyris

Šiuolaikinėms garso įrašymo ir atkūrimo technologijoms nuolat tobulėjant jau tapo įprasta ne tik girdėti, bet ir ekrane matyti skaitmeninį garso ar balso vaizdą, vadinamąjį *garso takelį*, ir žinoti, kad tembras virtęs vienetų ir nulių deriniais taip pat slypi jame. Tačiau tikrovėje garso banga būdama mechaninės kilmės sklinda vienodai į visas puses nuo savo pirminio taško ir jai plisti reikalinga dujinė, biri ar skysta terpė, todėl realios garso bangos vizualus panašumas su skaitmenine yra tik dalinis. Daugelis filosofų ir mokslininkų, tarp kurių verta paminėti Galilėją Galilėjų, Robertą Hooką, Ernstą Chladnį¹⁶⁶ tyrinėjo mechaninę garso bangų prigimtį ir aprašė bandymus vizualizuoti garso bangas.

XX a. 7–8 dešimtmečiuose šveicarų mokslininkui ir gydytojui Hansui Jenny¹⁶⁷ pavyko susisteminti pirmtakų pasiekimus ir vizualizuoti garsą ir žmogaus balsą



17. Chladni figūros iš „Chladni 1830 Akustik Table 8“ / Chladni figures from „Chladni 1830 Akustik Table 8“

įvairiose terpėse – nuo smėlio iki vandens ar krakmolo. Jenny priskiriama bangų reiškinių sąvokos kimatika (gr. *kyma* – banga) autorystė. 1967–1972 metais išleistose 2 tomų knygoje *Kimatika*¹⁶⁸ mokslininkas nagrinėja garso bangų reiškinius ir jų taikymą gydytojo praktikoje. Vizualiems garso raiškų tyrimams Jenny naudojo įvairią techniką ir medžiagas: dažnių generatorius, piezoelektrinius stiprintuvus, stovinčias bangas, smėlį, vandenį. Žmogaus balso bangoms stebėti mokslininkas sukonstravo specialų įrenginį – tonoskopą¹⁶⁹, kurio pagalba kurtieji gali mokintis taisyklingiau kalbėti. Tardamas garsą, pavyzdžiui balsį *O*, kurtysis mato, kaip tonoskope smėlio smiltys suformuoja atitinkamą ornamentą ir gali jį lyginti su girdinčiojo ištartu *O* ornamentu (il. 18). Bandymai patvirtino, kuo vizualiai panašesni kurčiojo ir girdinčiojo ištartų garsų ornamentai, tuo kurtysis aiškiau ir švariau ištaria tą garsą. Jenny pažymi, kad vienos juslės pakeitimas kita, t.y. *klausymas akimis* duoda gerus rezultatus ypač žmonėms netekusiems vienos iš juslių.¹⁷⁰ Smėlis šiuo atveju labiau tinkama terpė nei vanduo, nes balsui nutilus ant membranos susiformavęs garso ornamentas išlieka ir gali būti detaliau analizuojamas.

¹⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978, p. 154, prieiga internetu: https://archive.org/stream/phenomenologyofpoomerl/phenomenologyofpoomerl_djvu.txt, [interaktyvus, žiūrėta 2016 07 31].

¹⁶⁵ Rytis Ambrazėvičius, *Kalbos akustika glaustai*, Kaunas: KTU leidykla Technologija, 2011, p. 69.

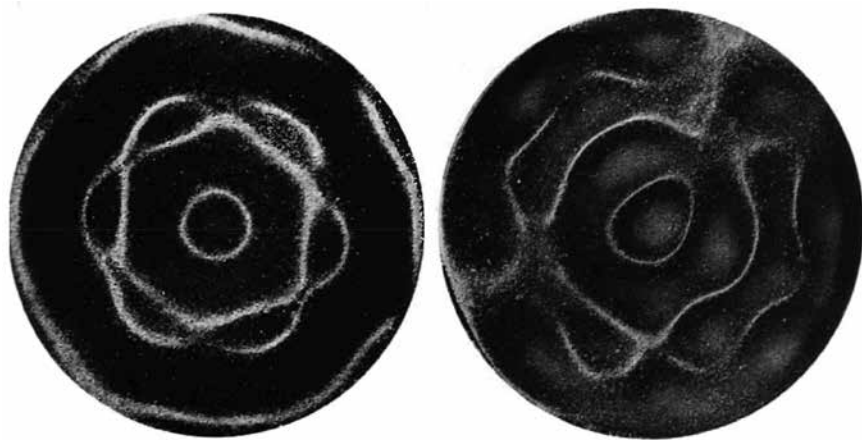
¹⁶⁶ Prieiga internetu: https://monoskop.org/File:Chladni_1830_Akustik_Table_8.jpg#mediaviewer/FileChladni_1830_Akustik_Table_8.jpg, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 23].

¹⁶⁷ Prieiga internetu: www.cymatics.org/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 23].

¹⁶⁸ Hans Jenny, *Cymatics. A Study of Wave Phenomena and Vibration*, 2001, prieiga internetu: https://monoskop.org/images/7/78/Jenny_Hans_Cymatics_A_Study_of_Wave_Phenomena_and_Vibration.pdf, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 27].

¹⁶⁹ Tonoskopas – būgno membrana sujungta su kartoniniu vamzdžiu. Ant membranos paskleidžiamos kvarco smiltys (smėlis), kurios veikiamos garso bangų suformuoja raštą, *ibid.*, p. 63.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.



18. Balsių ornamentai ant tonoskopo membranos. / The patterns produced by vowels on tonoscope membrane.

Jenny tikslas buvo, kuo nuodugniau išstudijavus kimatikos reiškinių, pritaikyti jį gydytojo praktikoje. Mokslininkas eksperimentavo su įvairiomis terpėmis ir gaunamus balso ir garso vaizdų ornamentus siejo su garso aukščio įtaka, teigdamas, kad žemo tono bangos kuria paprastus ir aiškius ornamentus, aukšto tono – tankius ir sudėtingus, tačiau jo išvalgos apie universalų trijų dalių – periodiško, ornamentiško, kinetiko – vibracijos fenomeną, skirtingais lygiais egzistuojantį visame kame – visatoje, gamtoje, kultūroje, žmoguje – leidžia numatyti platesnes vizualios balso raiškos tyrimo galimybes ir sąsajas.¹⁷¹

Vizualaus potyrio kontekste įdomus ir atvirkštinis vaizdo vertimo į garsą sąryšio momentas, itin aktualus dirbant su aklaisiais tiek nuo gimimo, tiek kažkada regėjusiais. Jungtinė mokslininkų iš Didžiosios Britanijos ir Olandijos universitetų grupė vadovaujama psichologo Alastairo Haigho¹⁷² vysto papildytos realybės projektą – vOICe¹⁷³. Neregiai dėvi akinius, kurie filmuoja aplinką ir skaitmeninius pikselius verčia garsu perduodamu į ausines. Aklajam rega kompensuojama itin sustiprėjusias kitais jutomis kaip klausa ir lyta, todėl po truputį vienu metu

171 „Again and again, and in ever new forms, the cymatic method reveals the basic triadic phenomenon which man can feel and conceive himself to be. If this method can fertilize the relationship between those who create and observe, between artists and scientists, and thus between everyone and the world in which they live, and inspire them to undertake their own cymatic research and creation, it will have fulfilled its purpose.“, *ibid.*, p. 126.

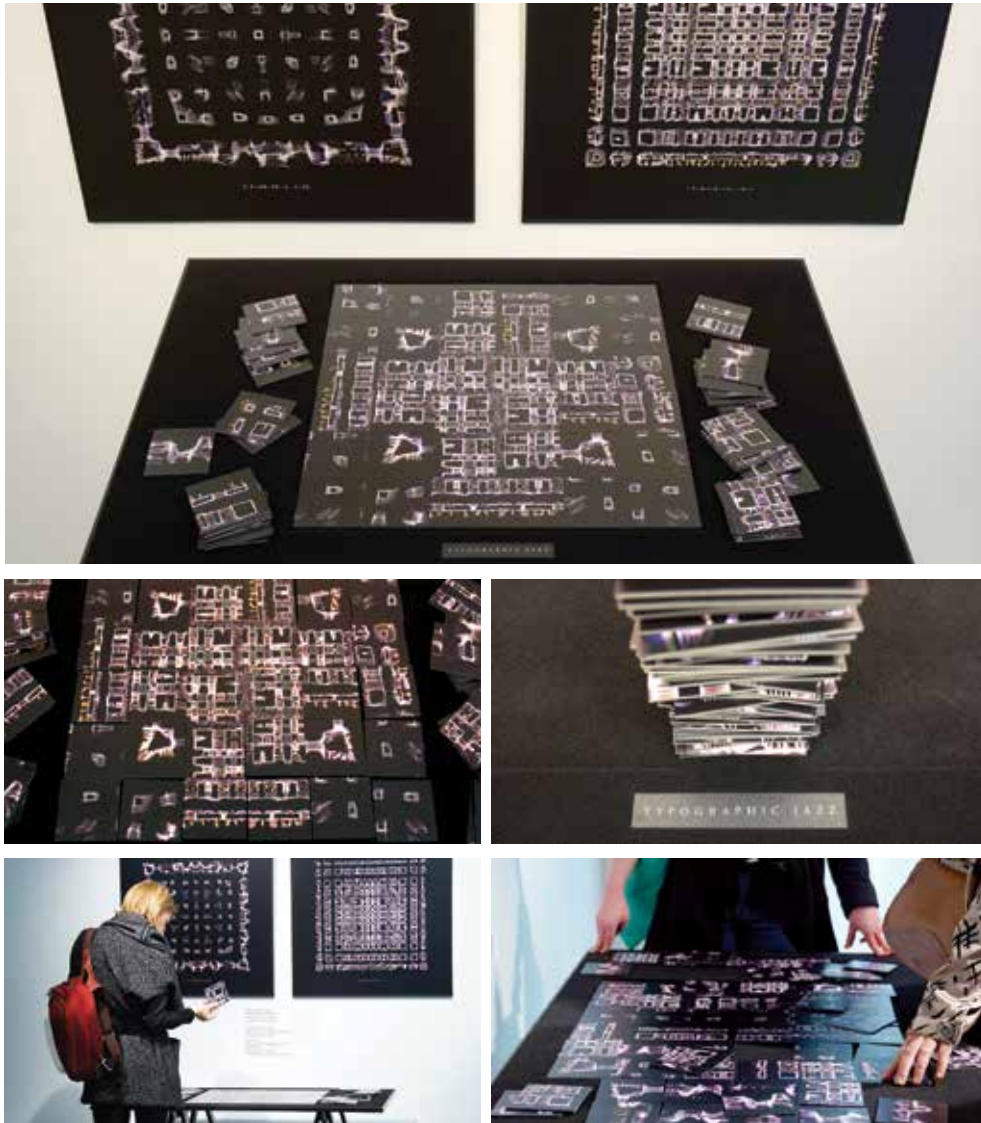
172 Alastair Haigh, David J. Brown, Peter Meijer, Michael J. Proulx, „How well do you see what you hear? The acuity of visual-to-auditory sensory substitution“, in: *Frontiers in Psychology*, 2013, prieiga internetu: www.researchgate.net/publication/240306966_How_well_do_you_see_what_you_hear_The_acuity_of_visual-to-auditory_sensory_substitution, [interaktyvus, žiūrėta 2016 12 29].

173 Prieiga internetu: www.seeingwithsound.com/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 12 29].

liesdamas ir filmuodamas supančią aplinką neregiantysis per keletą mėnesių išmoksta matyti ausimis. Tiriant aklujų smegenų veiklą stebimas žymus sričių atsakingų už vizualų suvokimą suaktyvėjimas, kuris nenaudojant akinių pranyksta. Projektas patvirtina tarpjuslinį sąryšio svarbą, kuri atsiskleidžia šiuolaikinių technologijų dėka, kai nuo gimimo aklas žmogus įdarbindamas klausą geba išgyventi vizualius potyrius.

Dar viena juslinė sąsaja, kurią galima būtų įvardinti psichoakustiniu balso potyriu, išryškėja mano 2015 metų atvirame dizaino kūrinyje *Typographic Jazz* (il. 19). Akustiniu aspektu kūrinys kiek netikėtas, nes yra visiškai begarsis, nors jame įdarbintas balsas ir jo tembras. Balsas kaip garsas naudojamas tik pačioje kūrybinio proceso pradžioje, kai įrašomi atskirai ištarti žodžių *Typographic Jazz* balsiai ir priebalsiai. Įrašyti balsiai -Y-O--A--I- -A-- ir priebalsiai T-P-GR-F-C J-ZZ vizualizuojami jungiant įvairius metodus ir medžiagas: įprastą kimatikos eksperimentams terpę – vandenį, garsiakalbį, į kurį perduodamas įrašas, specialų metalinį kvadrato formos indą ir patentuotą¹⁷⁴ tęstinio garso vertimo vienu vaizdu technologiją. Unikali technologija skaitmeninį garso takelį paverčia vertikaliai ir visa įrašė esanti garso informacija nuskaityta bei suskamba garsiakalbyje ir atsikuria vandenyje vienu metu. Vibruojantis vandens paviršius atkurdamas garso bangas vizualiai pateikia objektyviuosius – dažnį, trukmę, spektrą ir, tikėtina, subjektyvųjį balso parametą – tembrą. Vandens bangomis virtusi balsių bei priebalsių akustinė informacija fotografuojama ir galima teigti, kad kadre užfiksuojama vizuali psichoakustinė informacija. Kūrinį sudaro vizualizuotų balsių ir priebalsių fotografijos bei *žodžių stalas*, ant kurio žiūrovas pats dėlioja individualią žodžių *Typographic Jazz* versiją, naudodamas balsių ir priebalsių korteles. Perėjimas nuo girdimo link regimo balso ir galimybė vizualiai „kalbėti“ įtraukia žiūrovą, jis dalyvauja tiek kūrybos procese, tiek gaudamas rezultatą, tampa atviro kūrinio bendraautoriumi ir įgyja asmeninės psichoakustinės patirties. Viena vertus netradicinis dizaino atviro kūrinio potyris, kada viena juslė – balsas suvokiama per kitą – regą ir galimybė žiūrovui pačiam „kalbėti“ kūrinį atskleidžia balso potyrio sinergiškumą ir universalumą, kita vertus, potyrio vaizdinė raiška iš dalies atliepia ir dizaino paskirtį – skatina kūrinio dalyvio psichoakustinę refleksiją, meno žinių ir patirties mainus bei tenkina kūrybinės realizacijos poreikį ir galbūt ugdo asmenybės savižiną.

174 LR valstybinis patentų biuras, patentas Nr. 6058, *Sistema vizualiniam akustinės informacijos atvaizdavimui*, prieiga internetu: www.vpb.gov.lt/index.php?l=lt&n=140&kas=rez, [interaktyvus, žiūrėta 2013 05 17].



19. Rūta Mickienė, *Typographic Jazz*, 2015

Taigi, siekiant kuo įvairiapusiškiau apžvelgti balsą ir ypač tembre slypinčią jo prasmę, kuri galbūt būtų lengviau iš koduojama analizuojant vizualizuotą balsą, t. y. jo supratimą klausia papildant regos jusle, apžvelgiamas dar vienas – emocinis balso potyrio aspektas.

III.2.4. Emocinis potyris

Golemanas, nagrinėdamas emocinį intelektą ir jo sudėtinės dalis (savirefleksiją, empatiją, socializaciją), žmogaus balsui ir būtent *kaip sakoma* prasmei skiria svarbią vietą:

Racionaliojo proto raiškos priemonė yra kalba, tuo tarpu emocijos reiškiamos nežodiniais būdais. Jeigu žmogaus žodžiai neatitinka intonacija, gestais ir kitomis nežodinėmis priemonėmis reiškiamų emocijų, tiesą dažnai galima suprasti ne iš to, kas sakoma, o iš to, kaip sakoma. Tiriant bendravimą paprastai laikomasi taisyklės, jog per 90 proc. emocinės informacijos pateikiama ne žodžiais. Paprastai nesąmoningai suvokiame, tarkim, balse atsispindintį nerimą ar judesių išduodamą susierzinimą. Nežodinės raiškos supratimo įgūdžiai dažniausiai įgyjami savaime.¹⁷⁵

Žinoma, žvelgiant labiau apibendrintai, kalba ir balsas įdarbinami tik esant, pasak Landowski, „komunikacinei būsenai“, o emocija galima ir komunikuojant ne tik su gyvu subjektu, o, pavyzdžiui, su meno kūriniumi. Tačiau, žvelgiant iš emocinio intelekto pozicijų, empatija, kuri yra viena svarbiausių jo sudedamųjų dalių, gimsta tik esant „komunikacinei būsenai“ tarp žmogiškųjų subjektų, kai „nustojama matyti kitą kaip kažkur ten, tam tikru atstumu pastatytą kūną-objektą; priešingai, jis užčiuopiamas, pajuntamas, taip sakant, iš vidaus kaip toks, kuris ir pats junta, žodžiu, kaip kūnas-subjektas“.¹⁷⁶ Landowski, remdamasis Jean-Jacques Rousseau, kalbėjimo ar balso intonacijas, skleidžiamas kito kūno (konkrečiai, balso) laiko itin reikšmingomis, nes jos „išsiskverbia iki pat mūsų širdies gelmių ir be mūsų valios sukelia joje *judesius*, kurie tas intonacijas išjudina, ir priverčia mus *pajusti* tai, ką girdime“.¹⁷⁷

Taigi, balsas ir klausia yra tiesiogiai susiję su emociniu intelektu dar ir todėl, kad kalbėjimo/klausymo *pajutimo*, t. y. suvokimo metu aktyvuojama naujoji smegenų žievė, ypač už kalbą atsakingos smegenų sritys, kurių paskirtis – išskirti bei įvardyti kilusias emocijas.¹⁷⁸ Žvelgiant giliau, pačia balso ir emocijų ryšio esmė galima būtų įvardinti tembrą (ataką ir gaubtinę) ir empatiją, kada net menkiausia balso ataka klausančiajam išsukia juslinį atsaką, nebūtinai balsinį,

¹⁷⁵ Daniel Goleman, *Emocinis intelektas*, vertė Mindaugas Balčiūnas, Rasa Ščekaturovaitė, Giedrė Šimonėlytė, Vilnius: Presvika, 2009, p. 123.

¹⁷⁶ Eric Landowski, *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotinės esė*, vertė Paulius Jevsejevas, Vilnius: Baltos lankos, 2015, p. 160.

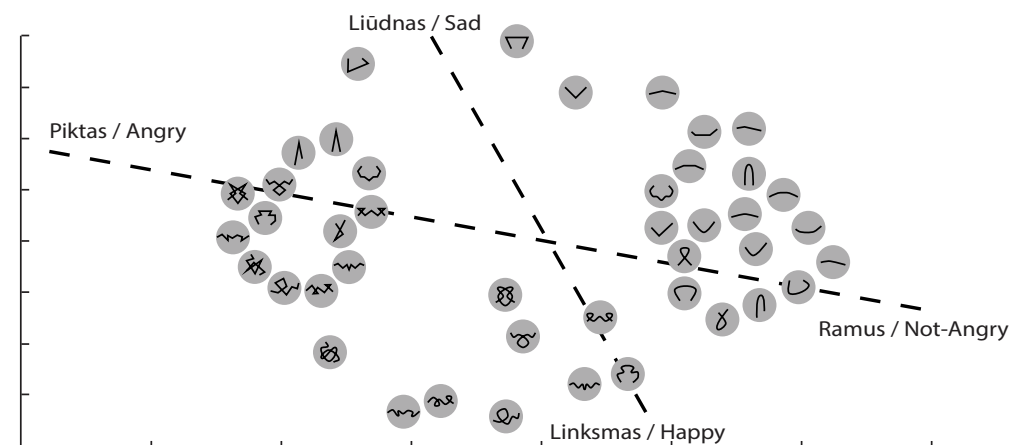
¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁷⁸ Daniel Goleman, *Emocinis intelektas*, vertė Mindaugas Balčiūnas, Rasa Ščekaturovaitė, Giedrė Šimonėlytė, Vilnius: Presvika, 2009, p. 68.

bet neabejotinai kūnišką. Galima teigti, kad būtent tembro atakoje ir gaubtinėje užkoduojama emocija ir iškelti prielaidą, kad jų akustinį suvokimą klausia papildžius rega, t.y. suteikęs galimybę *kaip sakoma* „girdėti“ vizualiai, suvokėjas įgytų universalesnį *įsiinkaravimo* įrankį, leidžiantį patirti, stebėti ir suprasti savo emocinį patyrimą.

Ar vizualaus dizaino atviras kūrinys gali tapti psichoakustiniu emociniu *įsiinkaravimo* įrankiu, leidžiančiu stebėti ir reflektuoti asmenines emocijas ir taip ugdyti emocinį intelektą? Ar vizualioje balso raiškoje įmanoma rasti emocijų kodą? Kognityvinės psichologijos profesoriaus Stepheno E. Palmerio su komanda nuo 2008 m. vykdomi emocijų ir meno kalbos – spalvų, formų, garso – tarpusavio ryšio tyrimai¹⁷⁹ leidžia į šiuos klausimus atsakyti teigiamai, tuo labiau, tai sustiprina faktas, kad nuo 2014 m. tyrimus pradėjo remti Google koncernas, kuris ypatingai domisi vartotojų emocijų nustatymu, žinoma, marketingo tikslais. Kad menas sukelia emocijas ir tuo pačiu gali padėti jas suvokti teigia Palmerio ir Arthuro P. Shimamuros estетinių emocijų teorija. Autoriai stipriai išplečia individualias estетines emocijas, tvirtindami, kad tai ne vien malonumas, lengvumas ar mėgimas, ir, kad visos emocijos gali būti estетinės emocijos, įskaitant domėjimąsi, baimę, gėdą, kaltę, pyktį ar bjaurėjimąsi. Menas siekia provokuoti, prieštarauti, įkvėpti, sujaukti, intriguoti. Nemaža dalis įdomiausių estетinių emocijų yra negatyvios. Kartais menas supykdo žiūrovą.¹⁸⁰ Taigi, galima prielaida, kad *Vizualaus suvokimo ir estетikos laboratorijos*¹⁸¹ vadovaujamos Palmerio 2014 m. tyrime nustatytos emocijų grafinės raiškos yra vizualus emocijų kodas, kurį galima taikyti iškoduojant balso vizualizacijas. Tyrimas¹⁸² pateikia 44 grafinės raiškas keturioms bipolinėms emocijoms – linksmas / liūdnas ir ramus / piktas.

Vizualūs emocijų atitikmenys nustatomi remiantis Palmerio laboratorijos 2013 m. nesinestezinėmis muzikinio tembro ir spalvos koreliacijos tyrimo¹⁸³ išvadomis.



20. Palmerio laboratorijos emocijų grafinės raiškos lentelė, fragmentas iš 2014 m. tyrimo / 20. Palmer's lab table of graphic representation of emotions. Fragment from 2014 research

Susiejant Palmerio laboratorijos 44 emocijų grafinės raiškas (il. 20) su aštuoniomis pagrindinėmis Plutchiko teorijos emocijomis, paskirstant jas pagal keturias bipolines emocija, sudaroma tarsi vizuali emocijų abėcėlė ar sistema (il. 21).

liūdesys / sadness								
nuostaba / surprise								
baimė / fear								
pasitikėjimas / trust								
džiaugsmas / happiness								
smalsumas / interest								
pyktis / anger								
bjaurėjimasis / disgust								

21. Palmerio laboratorijos vizualių emocijų paskirstymas aštuoniomis Plutchiko teorijos emocijomis / Visual emotions of Palmer's lab distributed according to eight emotions of Plutchchik's theory

Analizuojant vizualių emocijų sistemą matomas akivaizdus skirtumas tarp liūdesio, nuostabos, baimės, pasitikėjimo ir džiaugsmo, smalsumo, pykčio, bjaurėjimosi. Pastarosios keturios emocijos yra grafiškai sudėtingesnės, o džiaugsmas ir pyktis išsiskiria grafinių formų simetriškumu, tuo tarpu liūdesio ir nuostabos linijinės formos aštresnės nei baimės ir pasitikėjimo. Vengčiau tiesiogiai sieti gra-

179 Vizualaus suvokimo ir estетikos laboratorija vadovaujama mokslininko Stepheno Palmerio vykdo tyrimus pojūčių ir estетinio suvokimo srityse, prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/MVE.html>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

180 Arthur P. Shimamura ir Stephen E. Palmer, „Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience“, in *Oxford Scholarship Online*, 2012, p. 14.

181 Prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/people.html>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

182 Prieiga internetu: [http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal\(VSS2014\).v2.pdf](http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal(VSS2014).v2.pdf), [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

183 Prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/Griscom&Palmer-VSS2013.pdf>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

finės formos sudėtingumą su emocijos sudėtingumu, tik galima prielaida, kad džiaugsmas ar pyktis emocionaliau reiškiami nei liūdesys ar baimė ir balsas tai aiškiau perteikia. Taip pat šios grafinės emocijos neatspindi emocijos intensyvumo, tačiau tai pirmasis žingsnis į vizualią akustinę emocijų sistemą ir atliekant tolimesnius tyrimus aiškėtų naujos priemonės.

Viena iš galimų priemonių susiejanti aptartus fenomenologinį, psichoakustinį ir emocinį balso potyrius būtų atviras vizualaus dizaino kūrinys.

III.3. Psichoemocinių dizaino kūrinių kontekstas

Ar dizainas ir vizualus dizainas yra tinkamiausias laukas vizualiam balso potyriui? Dėl savo utilitarinės paskirties ir galimybės susieti skirtingus laukus bei patirtis dizainas leidžia tiksliai plėtoti tyrimą įvedant vis naujus, patogesnius įrankius bei metodus, o atviras dizaino kūrinys, įtraukdamas vartotoją į savo balsu reiškiamų emocijų stebėseną, viena vertus patenkina kūrybinės savirealizacijos poreikį, kita vertus suteikia žinių ir emocinės patirties refleksiją. Šiuolaikinės technologijos dar labiau praplėtė atviro kūrinio dizaine galimybes, vizualus balsu reiškiamų emocijų suvokimas išplečia psichoakustinį potyrį, grįžtamasis ryšys, kuris svarbus tyrimo tęstinumui, gaunamiems rezultatams ir kūrinio tobulinimui, integruojasi į kūrinį ir dalyviui tampa beveik nepastebimu. Kalbu apie dizaino atvirą kūrinį – įprastą, kasdien vartojamą mobiliąją programėlę, kuri apjungtų klausą ir regą, balsą ir emocijas, teiktų vizualią emocijų stebėsenos statistiką ir tenkintų savirealizacijos poreikį. Apžvelgiant pastarųjų kelerių metų mobiliųjų programėlių lauką matomas nuolatinis milžiniškas kiekybinis augimas, tačiau garsą vizualizuoja tik kelios, o balso vizualizavimo programėlę pavyko rasti vienintelę *CymaScope*¹⁸⁴, besiremiančia kimatikos reiškiniu. Emocijų ir nuotaikų stebėjimui skirtų programėlių yra daug, tačiau verta paminėti nebent *Bellabeat*¹⁸⁵ (il. 22). Tai moterims skirtas juvelyrikos papuošalas *Leaf* – lapas, kuris fiksuoja moters ritmą, miego, aktyvumo, ramybės, vaisingumo ciklus ir siunčia duomenis į mobiliąją programėlę, pateikiančią gyvenimo statistiką, perspėjimus dėl galimų ciklų sutrikimų. Papildomos funkcijos papuošalui suteikimas ir jungtis su mobiliąja programėle, kuri jautriai fiksuoja ir išsamiai sistemina gaunamus moters organizmo pokyčius, išskiria *Leaf* iš gausybės paviršutiniškų emocijų, nuotaikų, savijautos stebėjimo programėlių.



22. Išmanus moters ciklų stebėjimo papuošalas *Leaf* sujungtas su mobiliąja programėle /

Leaf is a smart jewelry piece for woman's health monitoring



23. Taktinis rinkinys psichoterapeutui – *Įrankiai terapijai* / A tactile toolkit for psychotherapist – *Tools for Therapy*

Kad psichoemocinė gerovė šiuolaikiniam žmogui yra itin aktuali patvirtina ir akademiniai darbai. Nyderlandų Eindhovenono Dizaino akademijos studentės Nicolette Bodewes baigiamasis darbas *Įrankiai terapijai* (angl., *Tools for Therapy*)¹⁸⁶ padeda tiek psichoterapeutui, tiek pacientui užsiėmimų metu aiškiau perteikti situacijas, jausmus ir nuotaikas. Įrankius sudaro du rinkiniai, vienas – įprasti balti dviejų skirtingų dydžių kubai, cilindrai ir sijos, kitas – 12 objektų-metaforų, kurios sukurtos iš skirtingų medžiagų remiantis Jungo archetipų teorija. Visi abiejų rinkinių objektai yra tarsi gairės ir pacientas pats nusprendžia, kas bus kas. Šis komunikacinis dizaino produktas turi atviro kūrinio bruožų: interaktyvumą, grįžtamąjį ryšį, dalyvio saviraišką, funkcionalumą ir gali būti įvardintas dizaino atviru kūrinium (il. 23).

¹⁸⁴ JAV mokslininkų grupės vadovaujamos John Stuart Reid sukurta mobilioji programėlė *CymaScope App* vizualizuoja momentinius pianino garsus ir pagal juos vartotojo balsą. Prieiga internetu: www.cymascope.com/cyma_research/cyma_app.html, [interaktyvus, žiūrėta 2016 05 17].

¹⁸⁵ Prieiga internetu: www.bellabeat.com/leaf, [interaktyvus, žiūrėta 2016 05 17].

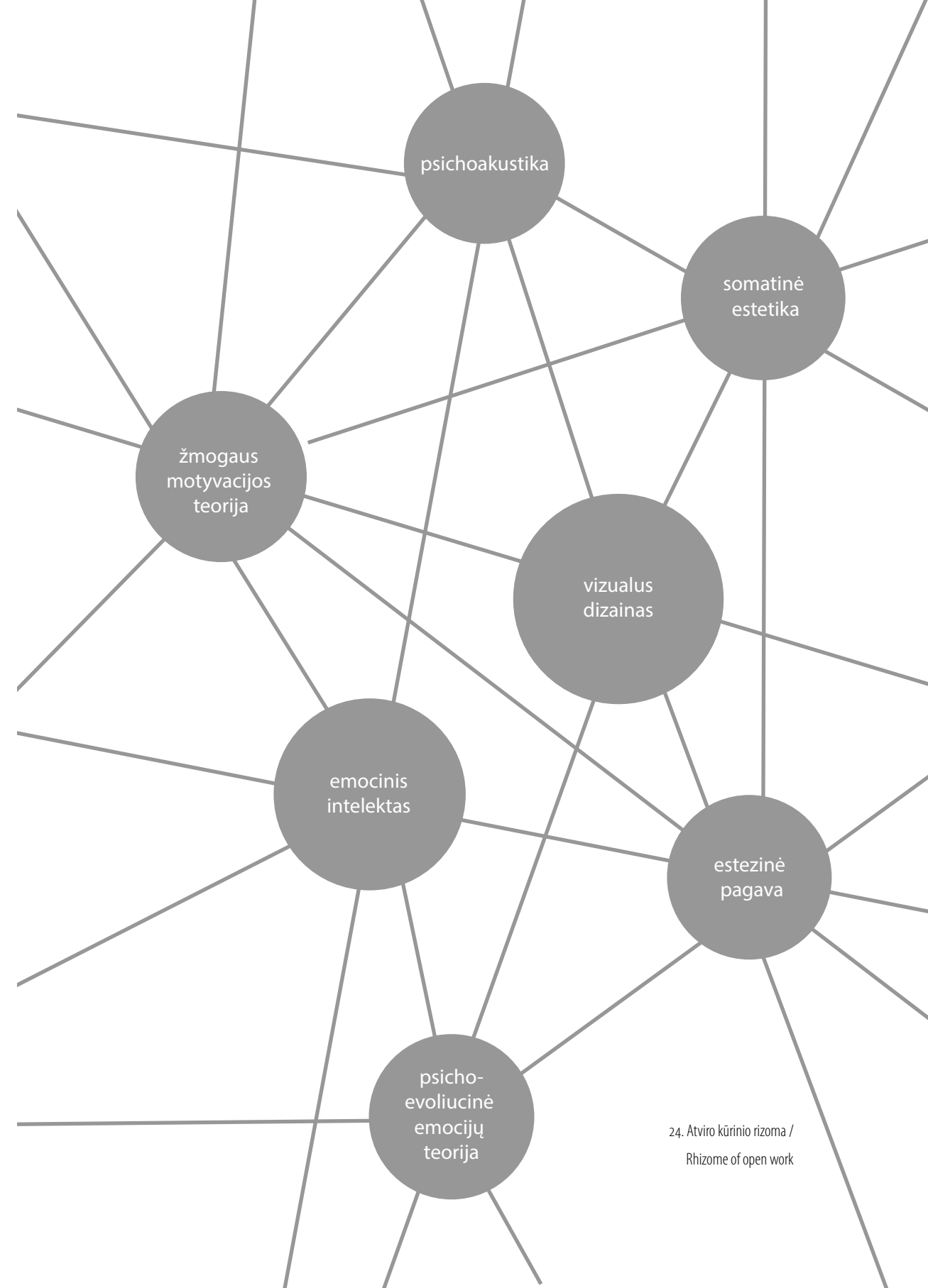
¹⁸⁶ Prieiga internetu: www.dezeen.com/2016/11/04/tools-for-therapy-nicolette-bodewes-tactile-object-psychotherapy-dutch-design-week-2016/, interaktyvus, [žiūrėta 2016 11 04].

Norint išsiaiškinti, ar balsas/garsas kaip psichoakustinis emocinis kūnas patiriamas meno ir dizaino kūrinuose, kaip jis dalyvauja ir koks jo meninis įdarbinimas apžvalgai pasirinkti skirtingi kūriniai, leidžiantys aptartais aspektais apžvelgti palyginti nedidelį (vėlgi vizualiai suvokiamų kūrinių atžvilgiu) balso/garso kūrinių kontekstą¹⁸⁷. Sąmoningai nebuvo pasirenkami vokalo, oratorystės ar teatro meno kūriniai, nes juose balsas, kalba, žodžiai vienu metu yra kas ir kaip, o žiūrovo-klausytojo komunikacinę, psichoakustinę ir emocinę būseną lemia atlikėjo apgalvotas ir kontroliuojamas balso valdymas; šio tyrimo tikslas – ne artikuliuoti žodžiais, o vien balsiniai potyriai. Siekiama atskleisti kuo įvairesnes balso ir garso panaudojimo vizualiam mene ir dizaine galimybes ir pagrįsti prielaidą, kad ketos skirtingų žmogaus jutimų (klausos, regos, lytos) įdarbinimas meno kūrinys praplečia kūrinio poveikį žiūrovui, kai kuriais atvejais įtraukdamas jį į kūrybinį ir beveik visais – į mąstymo, savęs ir pasaulio suvokimo procesą ir taip daro įtaką jo gerovei.

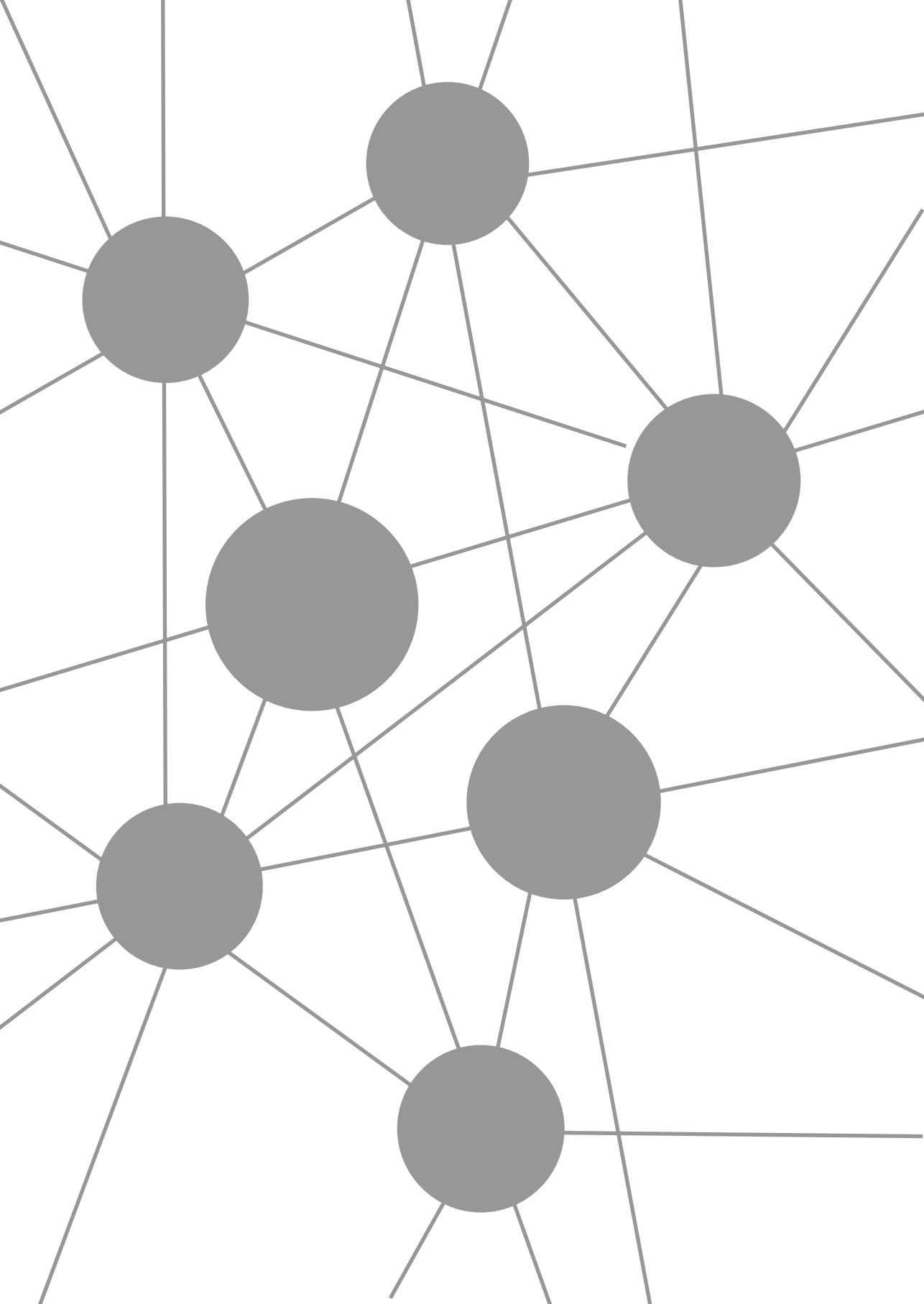
Aptarti kūriniai įprasmina somaestetinių emocijų svarbą žiūrovui/dalyviui, kūrinui ir visam meno laukui apskritai. Tai dar sykį patvirtina, kad žmogaus balsas kartu yra puikus kūrybos įrankis ir objektas ir tik nuo menininko požiūrio priklauso, *kokiu balsu jis kalbės suvokėjui*. Šis aspektas išlieka svarbus perkeliant somaestetinius atviro kūrinio klausimus iš grynojo ekspozicinio meno į siauresnį dizaino lauką. Utilitarinė dizaino paskirtis dar glaudžiau susijusi su jausmėmis. Tokios dizaino sritys kaip objektų, grafinis, drabužių, maisto, paslaugų dizainas nuo pat jų atsiradimo yra glaudžiai susijusios su somaestetiniu požiūriu, o atviras kūrinys dizaino lauke taip pat vis intensyviau įsitvirtina¹⁸⁸ ir būtent jo somaestetinis emocinis aspektas gali tapti svaria atšaka į asmens gerovės lauką. Atviras kūrinys kaip rizoma, tiek įtraukiant žiūrovą į kūrybos procesą, tiek gaunant rezultatą, dizaino lauke be universalios estetikos, turi turėti funkcionalią paskirtį.

¹⁸⁷ Išskirčiau keliaujančią *Wellcome Collection* parodą (2016 04 14-07 31, Londonas) *This Is A Voice* skirtą išimtinai neverbalinio balso tyrimams. Šiuolaikinių menininkų, vokalistų darbuose pateikiami medicininiai ir antropologiniai tyrimai, atskleidžiama balso galia iki ir už žodžių. Parodos prieiga internetu: <http://wellcomecollection.org/thisisavoice>, [žiūrėta 2016 08 01].

¹⁸⁸ Rūta Mickienė, „Profesinio vaidmens slinkty: viena dizainerių karta Vilniuje“, in: *Tekstai apie dizainą: lietuviški ir tarptautiniai kontekstai*, sudarė Karolina Jakaitė, (ser. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 61), Vilnius: VDA leidykla, 2011, p. 140-154.



24. Atviro kūrinio rizoma /
Rhizome of open work



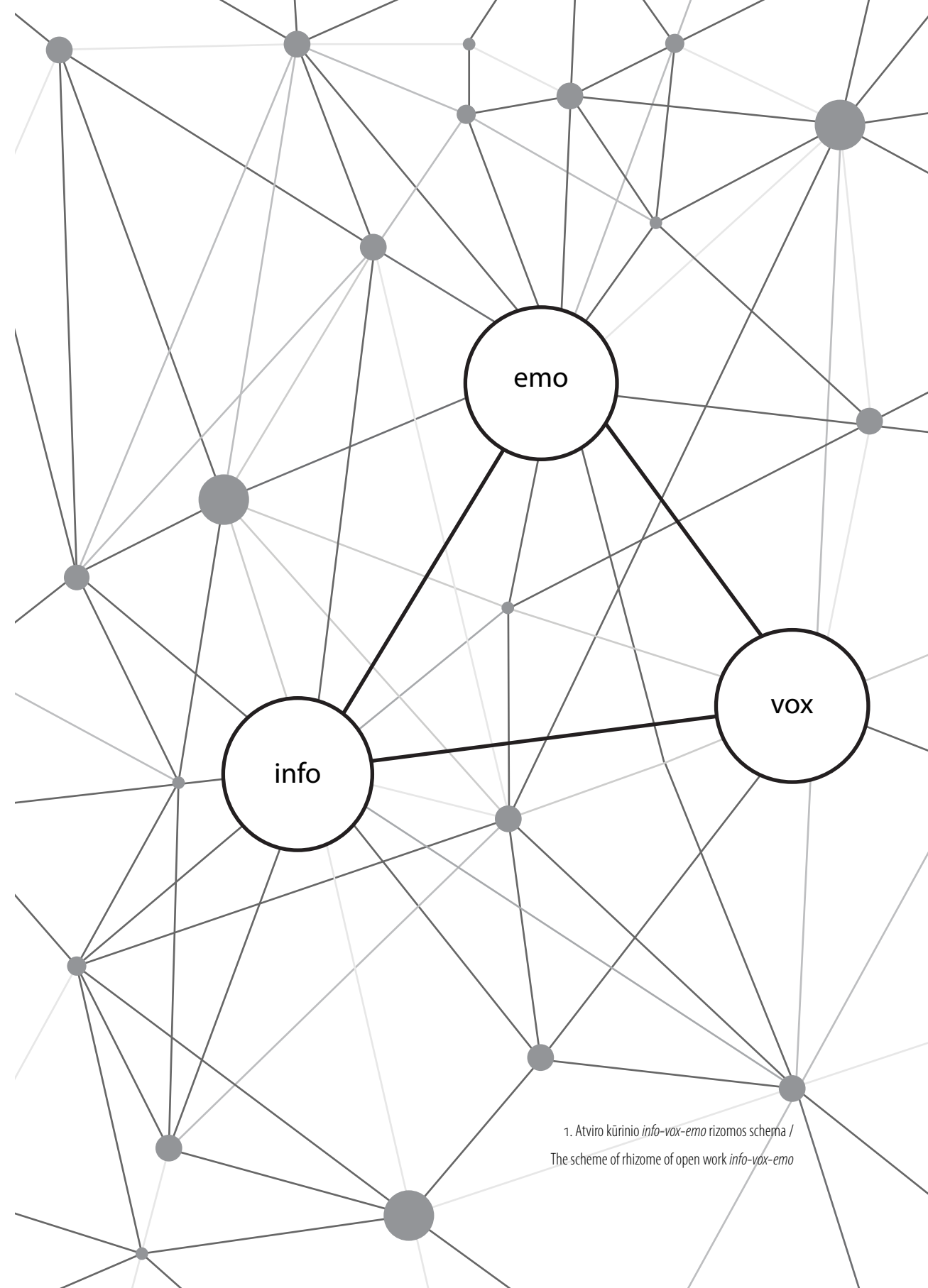
KŪRYBINĖ DALIS

TEORINIO ATVIRO KŪRINIO MODELIO VIZUALIAME DIZAINE TAIKYMAS KŪRYBINĖJE PRAKTIKOJE

Teorinis atviro kūrinio modelis dizaino lauke įgyja prasmę, kai jo veikimas išbandomas ir pasiteisina kūrybinėje praktikoje. Trijuose kaip rizomos atšakos tarpusavyje susijusiuose projektuose funkcionuoja visi pagrindiniai atviro kūrinio struktūros bruožai – dalyvavimas, saviraiška, komunikacija ir transformacija. Taip pat pagal kiekvieno projekto specifiką ir sąsają su pasirinktu lauku įdarbinami papildomi bruožai – tai interaktyvumas, tęstinumas, minimalių kompetencijų poreikis ir išliekanti grįžtamojo ryšio galimybė. Estetinis kodas kaip vienas svarbiausių dizaino aspektų išreikštas visuose trijuose projektuose, o estezinis santykis ir somaestetinės savybės labiausiai atsiskleidę dviejuose paskutiniuose – *Aqua Lingua* ir *Emo* projektuose. Pastaruosiuose, o ypač *Emo*, sąmoningai siekiama emocinio intelekto stebėjimo ir ugdymo funkcijų integravimo į modelio struktūrą; tai skatintų atviro kūrinio dalyvio gerovės progresą.

Pirmasis teorinio atviro kūrinio modelio veikimo išbandymas – tai projektas *www.atvira.info*, kuriame bendraautoriumi tapęs dalyvis įsitraukia į procesą ir pats renka, kokią radio bangų nešamą audio informaciją jam aktualizuoti. Antrasis, *Aqua Lingua* (lot. *vanduo, kalba*), jau koncentruojasi į kitos prigimties audio informaciją – žmogaus balsą (lot. *vox*) ir jo vizualią raišką. Trečiasis, *Emo*, ieško emocinės informacijos balso informacijoje ir bando pagrįsti hipotezę, kad egzistuoja grįžtamas ryšys tarp kūrinio ir emocijų, ir kad reflektuotos emocijos gali tapti tiek kūrėjomis, tiek gerovės ugdytojomis. Visi trys projektai yra tarpusavyje susiję, tarsi rizomos nehierarchinės atšakos. Kiekvienas jų gali egzistuoti savarankiškai ir „leisti“ naujas atšakas į meno, dizaino, mokslo ar socialinius laukus.

Jungtinio projekto *info-vox-emo* tikslas – pagrįsti tiriamojo darbo įžvalgas ir hipotezes kūrybinėje praktikoje, vizualiai pateikti rizominę atviro kūrinio struktūrą kartu atskleidžiant iš pirmo žvilgsnio tarpusavyje nesusijusius, bet vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio veikimui svarbius funkcijos, estezinio santykio, estetinio kodo, technologijos panaudojimo emocinio intelekto ugdymui aspektus. Kūrinys *info-vox-emo* prasmę įgauna vientisoje ekspozicinėje erdvėje.



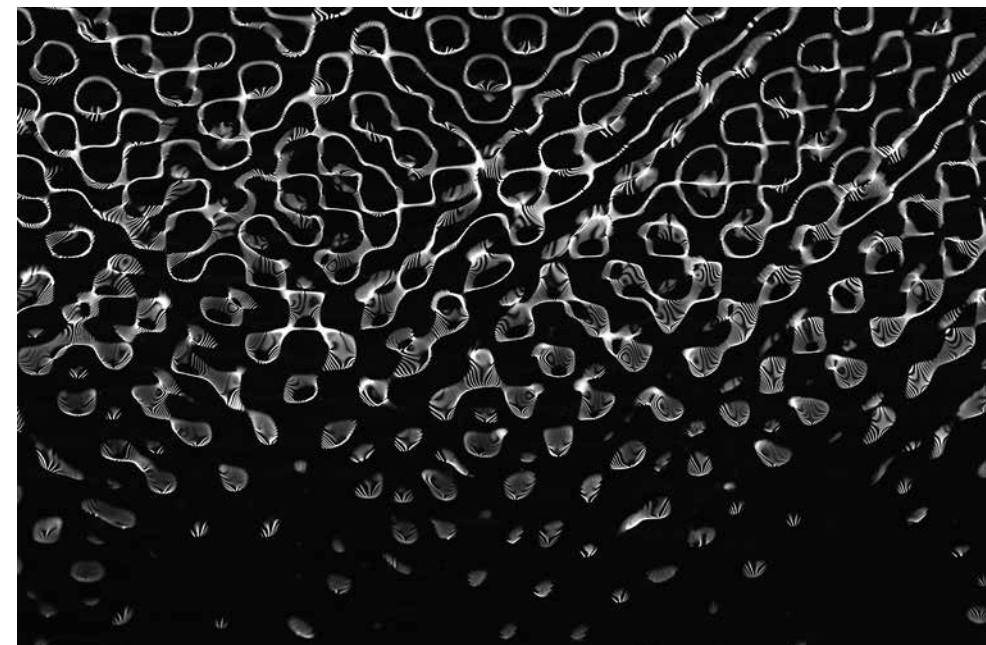
1. Atviro kūrinio *info-vox-emo* rizomos schema /
The scheme of rhizome of open work *info-vox-emo*

1. Tarpdalykinio meno lauke – *www.atvira.info*

Pirmasis bandymas teorinį atviro kūrinio modelį pritaikyti dizaino laukui demonstruoja jo rizominės sandaros savybę atsišakoti į kitus laukus ir funkcionuoti ne tik dizaino, bet ir tarpdalykiniame lauke. Paskirties nepanaudotai informacijai suteikimas priskiria projektą dizaino laukui, o proceso metu gimstantis estetiškas kodas bei pagautos informacijos sustabdytų vaizdų ekspozicija kuria kūrinio vertę. Atviras kūrinys peržengiantis dizaino lauko ribas ir įgyja kitų meno sričių (fotomedijų, filmo kūrimo) bruožų.

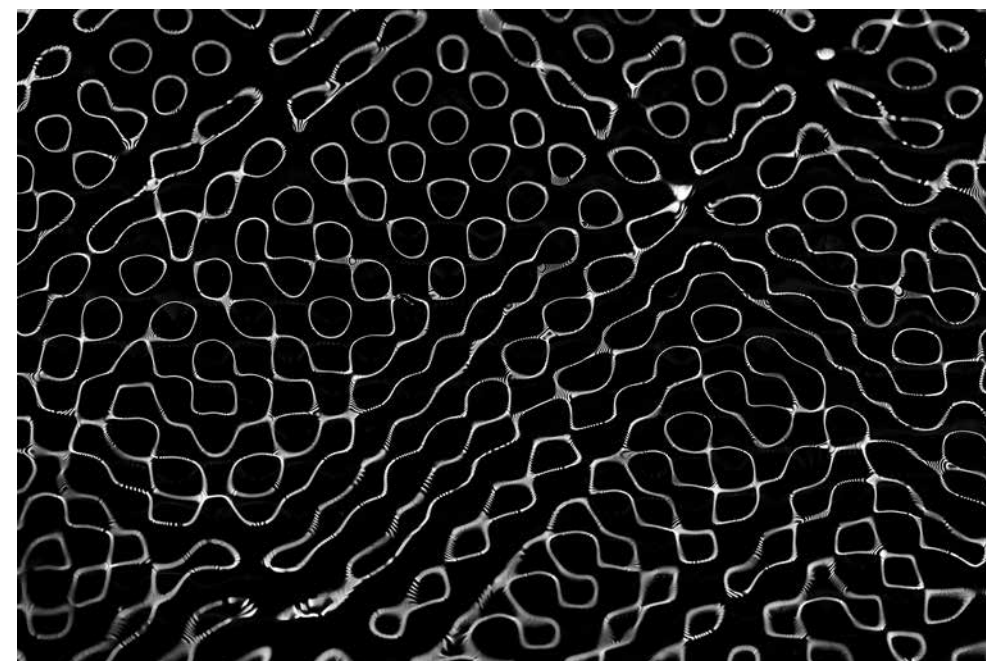
Projekto idėja kilo iš prielaidos, kad žmogus gyvena nuolat skleisdamas įvairiausio dažnio vibracijas, pradedant kūniškais širdies ir visų organų virpesiais, balsu, ir baigiant nematomais, nelabai pažįstamais ir pripažįstamais nuojauta, minčių skaitymu ar telepatija. Supanti gamta taip pat nuolat vibruoja ir visos šios vibracijos sklinda nematomomis, kartais jaučiamomis bangomis. XIX–XX a. išradus telegrafą, radiją, telefoną, televizorių ir pagaliau internetą, priemonės, kurios gaudo ir siunčia bangas, paaiškėjo, kad žmonija egzistuoja pastoviam bangų lauke, kad patys būdami siųstuvais ir imtuvais ir savo sukurtų ryšio priemonių pagalba perduodame įvairiausių bangų nešamą energiją arba informaciją. Kurdama internetinę televiziją – *www.atvira.info* – remiuosi prielaida, kad egzistuoja beribis informacinis laukas, sklindantis bangomis, ir kad bet koks žmogaus sukuriamas produktas, varžtas, romanas, filosofinė teorija, hadronų greitintuvas ar tapybos darbas yra reikiamu momentu pagauta, susintetinta informacija, atnešta bangomis. Tai, kad bangos yra puikios informacijos nešėjos, patvirtina ir nuolat tobulėjančios ryšio technologijos. Iki šiol yra atrastos ir žinomos dvi bangų rūšys: mechaninės ir elektromagnetinės. Jos turi daug bendrų bruožų, bet turi ir skirtumų. Visos bangos perduoda energiją nepernešdamos terpės (medžiagos), tik mechaninių bangų atveju (garso, vandens bangos) sklidimui būtina tamprioji terpė (dujos, skystis, kieta medžiaga), o elektromagnetinės bangos (šviesa, radijo bangos) gali sklisti ir vakuume. Abiem atvejais bangavimas yra pasikartojantis judėjimas arba svyravimas laike ir erdvėje. Puiki elektromagnetinių bangų savybė yra ta, kad jos gali dideliais atstumais pernešti informaciją, kurios tiesioginis sklidimo atstumas yra palyginti nedidelis. Bet kokio imtuvo veikimas geriau suvokiamas, pasitelkus žirgo ir raitelio pavyzdį, kur žirgas – elektromagnetinės, o raitelis – garso bangos. Imtuvas pasiima tik raitelį, t.y. garsinę informaciją, o ji atnešęs žirgas arba elektromagnetinis signalas paleidžiamas.

Taigi aplinkoje sklendžia daugybė nepanaudotos informacijos, pernešamos bangomis ir tik nuo imtuvo (žmogaus, radijo, telefono ir t.t.) jautrumo ir nustatymų priklauso, kokia informacija sugaunama.



2. Rūta Mickienė, *www.atvira.info*, KB 21 m, stop kadras, 2012, CB – *короткие волны* (rus. trumposios bangos) /

Rūta Mickienė, *www.atvira.info*, KB 21 m, stop frame, 2012, KB – *короткие волны* (russ. shortwaves)



3. Rūta Mickienė, *www.atvira.info*, CB 53 m, stop kadras, 2012, CB – *средние волны* (rus. vidutinės bangos) /

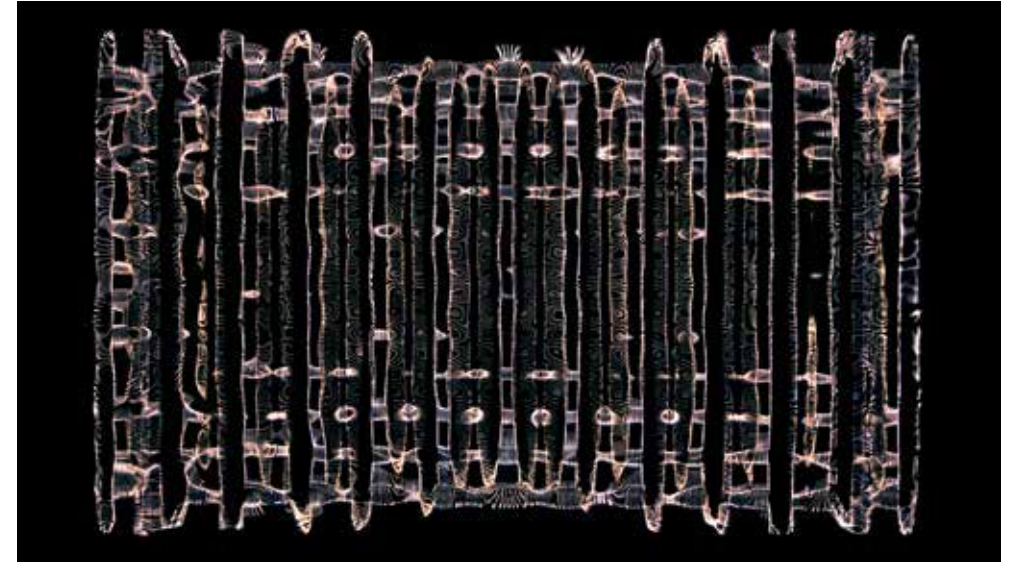
Rūta Mickienė, *www.atvira.info*, CB 53 m, stop frame, 2012, CB – *средние волны* (russ. middle waves, AM)



4. Rūta Mickienė, *www.atvira.info* ekspozicijos galerijose „Titanikas“, „Akademija“, 2012, 2013 /
Rūta Mickienė, *www.atvira.info* expositions in gallery „Titanikas“, „Akademija“, 2012, 2013

Sumanymas vizualizuoti tą nepanaudotą, atvirą informaciją, taikant teorinį atviro kūrinio modelį suteikia žiūrovui galimybę dalyvauti meno projekte, t.y. pasigauti savo informaciją nešamą radijo bangomis. Kad visas procesas įgautų paskirtį ir kad daugiau suvokėjų galėtų interaktyviai stebėti ir įsitraukti, sukuriamą televiziją *www.atvira.info*, tiesiogiai transliuojama internetu.

Projekte radijo imtuvu VEF gaudoma laisva, nepanaudota informacija („triukšmas“), esanti tarp įprastai veikiančių radijo stočių ir pagautomis bangomis garsiakalbio pagalba virpinamas vanduo, t.y. atnešta nematomų elektromagnetinių bangų (žirgo) garsinė informacija (raitelis) verčiama matomomis mechaninėmis vandenyje sklindančiomis bangomis. Vandens bangų atkuriamą informaciją filmuojama ir vienu metu rodoma jos projekcija ir transliacija internetu. Žiūrovas, keisdamas radijo bangų dažnį ir garsumą stebi, kiek nepanaudotos informacijos sklendžia erdvėje ir kokias struktūras slypi radijo „triukšme“. Pagavus ir atsirinkus savo „informaciją“, vaizdą galima paversti stop kadru. Visa transliacija įrašoma į *www.atvira.info* archyvą. Prisijungęs prie internetinio tinklalapio žiūrovas gali bet kada peržiūrėti arba atsisiųsti savo ar kitų dalyvių sugautą informaciją. Sovietinis VEF radijo imtuvas pasirinktas neatsitiktinai, nes jis gaudė įvairesnių diapazonų bangas – vidutines, ilgąsias, trumpąsias ir ultratrumpąsias ir neturi FM bangų ruožo, kuriame įprastinės radio stotys seka viena po kitos ir beveik nelikę laisvų dažnių.

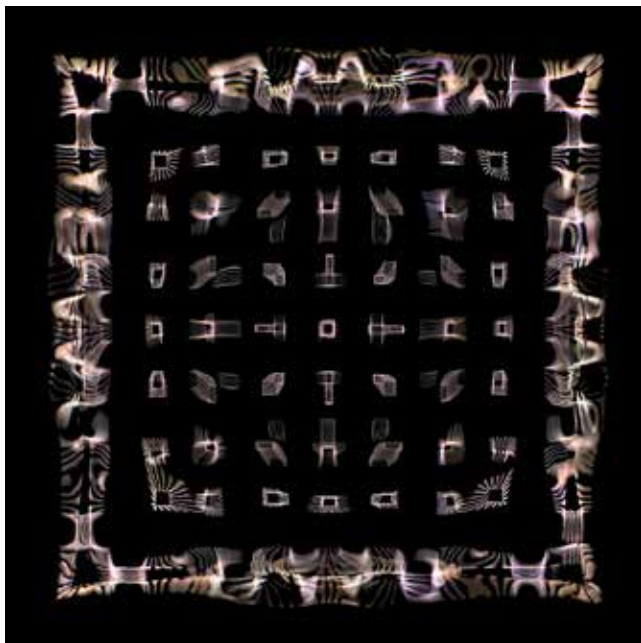


5. Rūta Mickienė, *Aqua Lingua* projektas, *Typographic Jazz*, ištartų balsių -Y-O--A--I- -A-- vizualizacija, 2015 /
Rūta Mickienė, *Aqua Lingua* project, *Typographic Jazz*, visualisation of uttered vowels -Y-O--A--I- -A-- , 2015

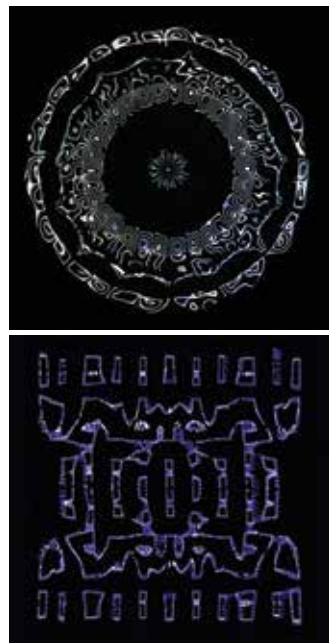
2. Socialiniame lauke – *Aqua Lingua*

Projektas *Aqua Lingua* – tai atviro kūrinio rizomos atšaka į artimą dalyviui socialinį lauką. Projekte atkuriamą ir analizuojamą nebe laisva ar nepanaudota informacija, o artikuliuota – žmogaus balso vaizdinė raiška. Kūrinio atvirumas ne tik išlieka, bet ir prasiplečia: dalyvis jau ne tik stebi ir pasirenka nepanaudotos informacijos (triukšmo) vizualizacijas, o kuria jas pats jas – balsu tariamais žodžiais, melodija ar muzikos garsais ir tampa naujos komunikacijos bendraautoriumi bei interpretatoriumi. Projekto meninis ir iš dalies mokslinis veikimas grindžiamas specialiai sukurta tęstinio garso vertimo vienu vaizdu technologija, kuri audio įrašą išskaido iki pradinių elementų – dažnių, natų ar fonemų. Patentuota *Sistema vizualiniam akustinės informacijos atvaizdavimui*¹ horizontalų skaitmeninį audio įrašo takelį paverčia vertikaliai ir visi garso dažniai esantys įrašė yra nuskaitomi per sekundės dalį ir perduodami į garsiakalbį. Vanduo, esantis rezonansiniame inde, įmontuotame į garsiakalbį, pradeda vibruoti ir atkurti dažnius. Vibruojantis vandens

¹ LR valstybinis patentų biuras, patentas Nr. 6058, *Sistema vizualiniam akustinės informacijos atvaizdavimui*, prieiga internetu: www.vpb.gov.lt/index.php?l=lt&n=140&kas=rez, [interaktyvus, žiūrėta 2013 05 17].



6. Rūta Mickienė, *Aqua Lingua* projektas, *Typographic Jazz*, ištartų priebalsių T-P-GR-F-C J-ZZ vizualizacija, 2015 / Rūta Mickienė, *Aqua Lingua* project, *Typographic Jazz*, visualisation of uttered consonants T-P-GR-F-C J-ZZ, 2015



7. Rūta Mickienė, *Aqua Lingua*, balsu ištartų frazių „Matyk ką girdi“ (viršuje) ir „Viskas yra gerai“ (apačioje) vizualizacijos, 2014 / *Aqua Lingua*, voice visualisations, 2014

paviršius apšviečiamas spalva ir fotografuojamas (il. 5-6-7). Kiekvienam audio įrašui padaroma apie 10–15 kadrų, iš kurių atrenkamas vizualiai išraiškingiausias. Nematomos, tik klausia suvokiamos žmogaus balso informacijos vertimas vaizdu suteikia naujų žinių, pojūčių ir patirties, plečia komunikacijos galimybes. Lyginant su *www.atvira.info* šiame projekte keičiasi medija. Momentinius dažnius atkurianti video projekcija keičiasi į tęstinio garso visus dažnius fiksuojantį statinį kadrą. T.y. jei nuolat gaudomą radijo imtuvu ir filmuojamą laisvą informaciją žiūrovas galėjo rinktis, stebėti jos kaitą projekcijoje, interaktyviai dalyvaudamas fiziškai ar žiūrėdamas internetinėje TV transliacijoje *on-line*, kai pats procesas įvardinamas kaip rezultatas, tai *Aqua Lingua* projekte sąmoningai pasirenkama statiška audio informacijos fotofiksacija. Atviro kūrinio dalyvio/autoriaus sukurtas ir įrašytas garsas yra tęstinis laike ir sudarytas iš begalės skirtingų dažnių, kurių girdimasis suvokimas taip pat yra tęstinis, o fotografija įprasmina momentinį tęstinės audio informacijos suvokimą rega. Garso įrašui sugeneruojamas QR (*quick response*, angl.) kodas, kurį nuskaičius išmaniuoju telefonu galima vienu metu girdėti tęstinį garsą ir matyti jo momentinę vaizdinę išraišką. Tokiu būdu fiksuojami tos pačios balso informacijos skirtinga laikinė išraiška ir jos suvokimo būdai.

3. Vizualaus dizaino ir meno žmogaus gerovei lauke – *Emo*

Trečiasis projektas – tai atviro kūrinio rizomos atšaka į siauresnę socialinio lauko sritį – meno žmogaus gerovei lauką. *Emo* įdarbinami pirmųjų dviejų projektų ištekliai: audio informacijos vizualizavimo patirtis, patentuota technologija ir kartu atviram kūrinui suteikiama kokybiškai nauja funkcija – kurti, stebėti ir reflektuoti individualias emocijas ir taip ugdyti asmenį emocinį intelektą.

Mano pačios keletą metų atliekamas meninis tyrimas vizualizuojant įvairių žmonių balsus lėmė šių, iš pirmo žvilgsnio skirtingų, metodologinių prieigų susiejimą ir bendro vardiklio vizualiam balso psichoemociniam potyriui paiešką. Sukauptas nemažas skirtingų žmonių ištartų vienos žodžių (pvz. „Myliu“, il. 8) ar frazių („Nėra kelio į prasmę, kelias yra prasmė“, il. 9) vizualus archyvas leido juos analizuoti, ieškoti ištartų tos pačios lyties, to pačio žodžio ar frazės vaizdų nevienodumo priežasčių ir skatino prielaidas apie balse slypinčių emocijų vizualios raiškos teorinio ir praktinio pagrindimo paiešką.

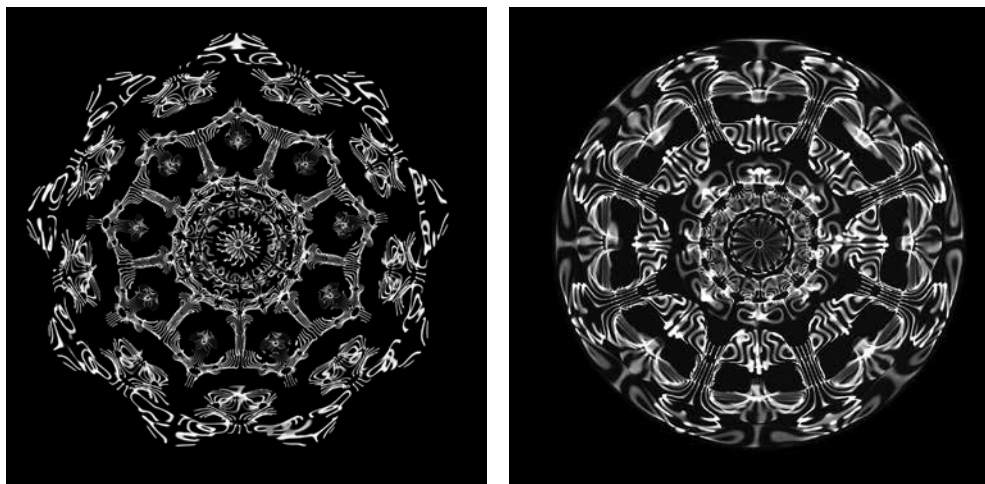
Teorinės prieigos, vizualaus archyvo ištekliai ir eksperimentai su savu balsu patvirtino prielaidos pagrįstumą ir išskėlė naują meninės ir dizaino praktikos klausimą *kaip nuskaityti vizualią emociją?*

Savo balso vizualizacijoms kėliau du uždavinius. Pirmasis – įrašyti kuo natūralesnę emociją, antrasis – vizualizuoti ir originalų įrašą, ir to paties įrašo modifikuotą variantą, kuris balsą verstų į bežodinį garsą, t.y. panaikintų artikuliuotą kalbą, tačiau išlaikytų garso dažnius – tembrą. Eksperimentų rezultatai pasiteisino, tiek džiaugsmas (il. 10), tiek priešingas jam pyktis (il. 11) vizualiai skirtingi, o jų modifikuotų įrašų vaizdai – panašūs.

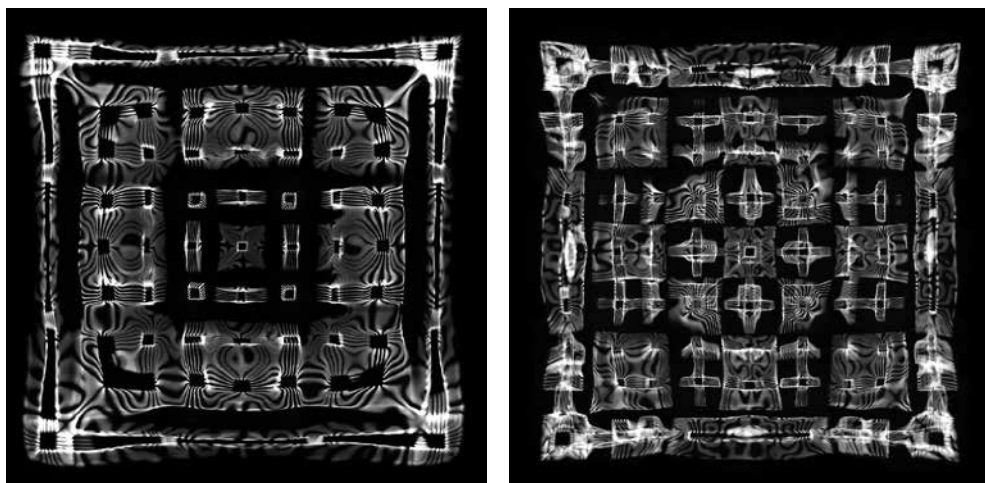
Modifikuoto įrašo vizualinės raiškos panašumas su artikuliuotu įrašu patvirtina didesnę emocijos ir tembro priklausomybę nei emocijos ir žodžio, t.y. pikta ištarto žodžio „Myliu“ vaizde vizualių džiaugsmo ir pasitikėjimo emocijų išraiškų bus itin mažai arba visai nebus. Tikėtina, kad tokia „Myliu“ kaip *įsiinkaravusio* balse emocijo potyrio vizuali raiška bus artimesnė ar net tapati tiesiogine prasme ištarto žodžio „Nekenčiu“ raiškai, todėl psichoakustinių emocijų vizualizavimas suteiktų daugiau informacijos ir galimybių stebėti, analizuoti ir ugdyti asmeninį emocinį intelektą.

Projektas remiasi Petersono ir Palmerio laboratorijoje nuo 2008 metų vykdomais emocijų ir spalvos, formos, garso tarpusavio ryšio tyrimais² bei prielaida, kad žmogaus balse, o ne žodžiuose, kurie tariami, yra užkoduotos įvairios emocijos, t.y. kad prasmė

2 Prieiga internete: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/Griscom&Palmer-VSS2013.pdf>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].



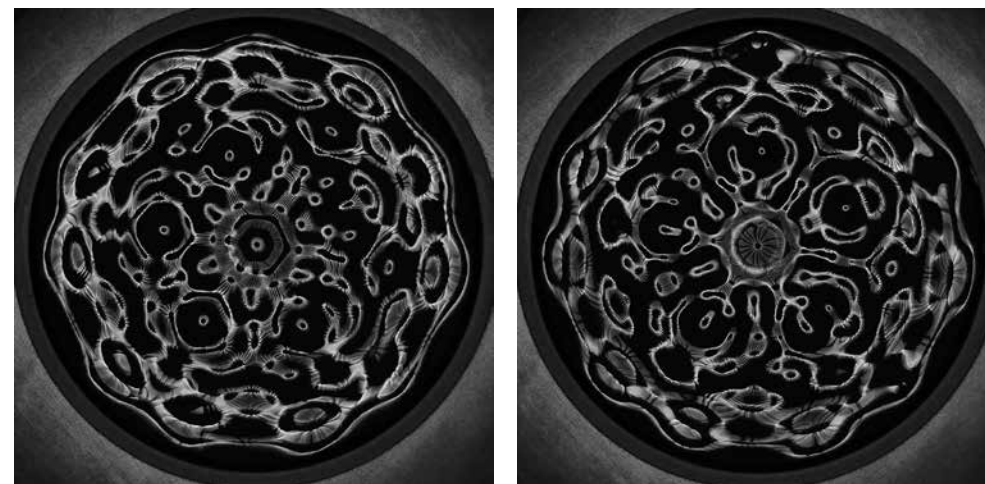
8. Rūta Mickienė, žodžio „Myliu“ vizualizacijos. Moterų balsai / Rūta Mickienė, Visualisations of word „I Love“ (*lith.* „Myliu“), female voices.



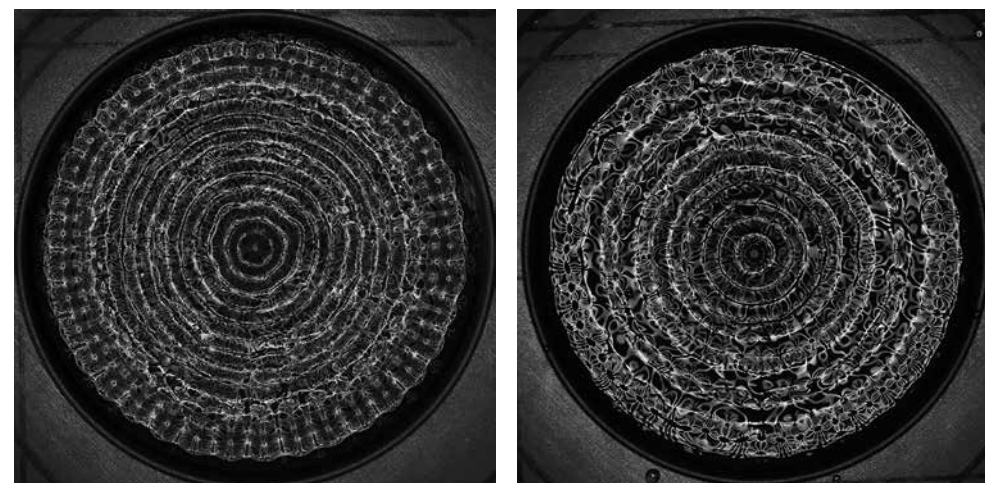
9. Rūta Mickienė, frazės „Nėra kelio į prasmę, kelias yra prasmė“ vizualizacija. Vyrų balsai / Rūta Mickienė, Visualisation of the phrase “There is no path towards meaning, the path is the meaning”. Male voices

slypi ne tik KĄ sakome, bet ir KAIP sakome. Balso vizualizacijose emocinė informacija išlieka ir atviro kūrinio dalyvis ne tik kuria savo dienos bėgyje pasakytų žodžių vizualizacijas, bet gali stebėti pagrindinių aštuonių emocijų (pagal Plutchiką) kaitą.

Mano kuriamos emocijų stebėjimo programėlės *Emo* kaip atviro vizualaus dizaino kūrinio paskirtis – suteikti vartotojui galimybę apjungti skirtingus potyrius, vizualiai *klausyti* savo emocijas, suvokti ir įvardinti jas, balsu kurti emocinę kalbą – t.y. ugdyti ir lavinti emocinį intelektą. Programėlė remiasi kimatikos reiškiniu, Plutchiko emocijų teorija, psichoakustiniais tembro tyrimais, vizualiomis



10. Rūta Mickienė, eksperimentas: džiaugsmo balse vizualizacija. Kairėje – originalus įrašas, dešinėje – modifikuotas naudojant SuperCollider programą / Rūta Mickienė, Experiment: the visualisations of joy in voice. Left – original record, right – modified with SuperCollider software



11. Rūta Mickienė, eksperimentas: pykčio balse vizualizacijos. Kairėje – originalus įrašas, dešinėje – modifikuotas naudojant SuperCollider programą / Rūta Mickienė, Experiment: the visualisations of anger in voice. Left – original record, right – modified with SuperCollider software

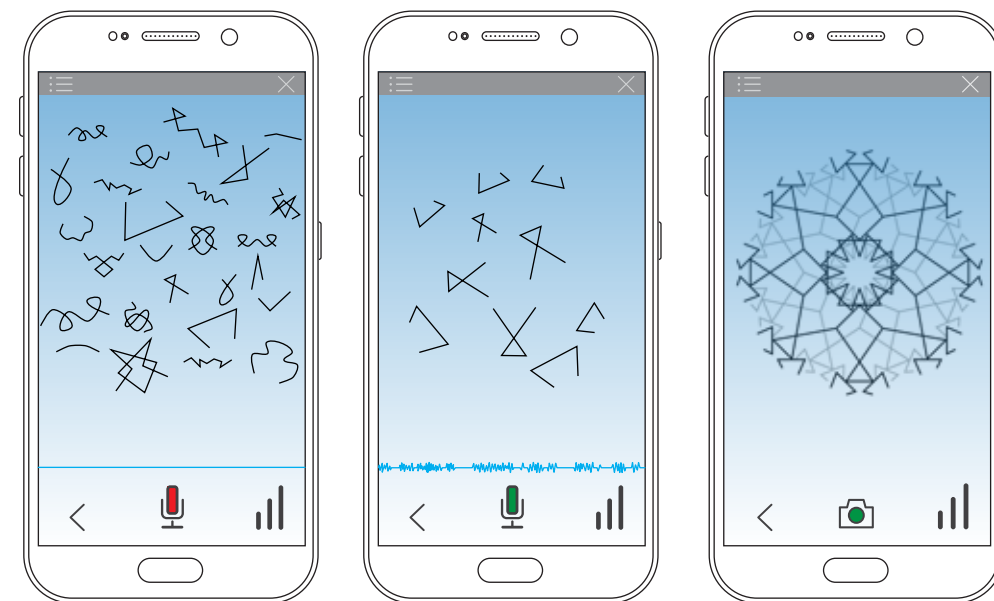
Palmerio laboratorijos emocijų raiškomis. Tyrimo metu surinkti duomenys leidžia kurti prototipinę versiją, kurią pritačius ir išbandžius, galima tobulinti iki realiai viekiančios emocinio intelekto stebėjimo ir ugdymo programėlės.

Emo fiksuotų žmogaus balsą ir veiktų išmaniajame telefone budriuoju paros metu. Įrašinėdama žmogaus balsą iš karto verstų į bežodinį garsą, kuris išlaikytų tuos pačius dažnius ir tembrą, t.y. nebelikus žodžių emocijos išliktų. Tai patvirtina atlikti bandymai vizualizuojant žodinį balso įrašą ir tą patį modifikuotą įrašą jau be žodžių (il. 10–11 dešinėje).

liūdesys / sadness	⌵	⌶	⌷	⌸			
nuostaba / surprise	⌶	⌷	⌸	⌹			
baimė / fear	⌶	⌷	⌸	⌹	⌺	⌻	⌼
pasitikėjimas / trust	⌶	⌷	⌸	⌹	⌺	⌻	⌼
džiaugsmas / happiness	⌶	⌷	⌸	⌹	⌺	⌻	⌼
smalsumas / interest	⌶	⌷	⌸	⌹	⌺	⌻	⌼
pyktis / anger	⌶	⌷	⌸	⌹	⌺	⌻	⌼
bjaurėjimas / disgust	⌶	⌷	⌸	⌹	⌺	⌻	⌼

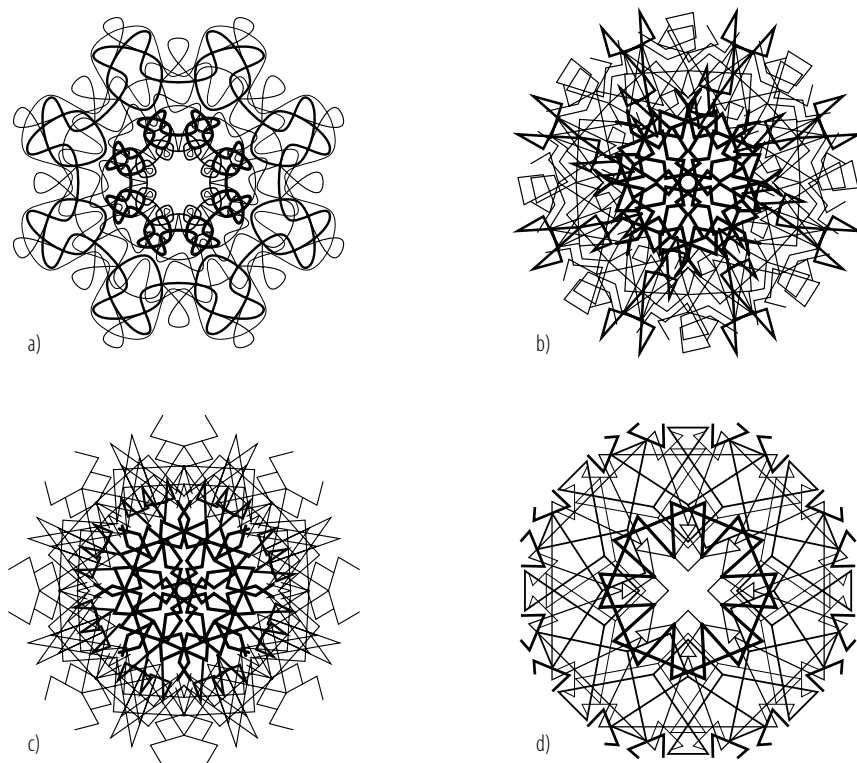
12. Palmerio laboratorijos vizualių emocijų paskirstymas aštuoniom Plutchiko teorijos emocijomis /

Visual emotions of Palmer's lab distributed according to eight emotions of Plutchik's theory



14. Mobilioji programėlė *Emo* skirta asmeninei psichoemocinei būklei stebėti ir ugdyti. Prototipo schema /

Mobile app *Emo* for monitoring and developing personal psychoemotional status. Scheme of prototype



13. *Emo*, vizualios emocijos balse: a) džiaugsmas; b) bjaurėjimas; c) pyktis; d) liūdesys /

Emo, visual voice emotions: a) happiness; b) disgust; c) anger; d) sadness

Specialiai sukurtas algoritmas modifikuoto balso vaizde atrastų grafines Palmerio emocijų formas (il. 8–9), kurias sistemintų ir paskirstytų aštuonioms emocijomis. *Emo* programėlė užfiksuoja valandos, dienos, savaitės ar mėnesio psichoemosinę būseną pateiktų vizualiai arba statistikos pavidalu. Taip pat būtų galimybė telefone išsisaugoti vizualias emocijas, dalintis jomis, lyginti atsirandančius vizualius pokyčius arba balsu kurti asmeninį *moodboardą*.

Pateikiamos balso emocijų vizualizacijos demonstruoja pirmuosius eksperimentus. Atviro dizaino kūrinio suteikiama galimybė vizualiai *girdėti* ir *patirti* savo emocinę savijautą būtų mažas, bet svarus žingsnis link emocinio intelekto ugdymo ir tobulesnės žmogaus gerovės apskritai.

IŠVADOS

Disertacijos tiriamojoje dalyje sudarytas teorinis atviro kūrinio vizualiam dizaine psichoemocinės saviugdos modelis, jo rizominės struktūros pagrindimas ir praktinis įgyvendinimas kūrybinėje praktikoje leidžia daryti šias išvadas:

1. XX a. antroje pusėje pradėtas apmąstyti atviras kūrinys sparčiai plito įvairiuose menuose, visų pirma, literatūroje, dailėje, muzikoje, performatyviose raiškose, ir tapo naujų meno šakų – dalyvavimu grįsto, įkūnyto, tarpdalykinio meno konceptualia dalimi. Atviro kūrinio plėtra susijusi su šiuolaikinio meno ir naujomis filosofijos ir psichologijos kryptimis, grindžiamomis patirtimi, kuri tapo vertybe, taip pat poindustrinės visuomenės raida bei technologijų tobulėjimu ir įsigalėjimu.
2. Lyginant su artimu meno lauku, vizualiam dizaine atvirų kūrinių nei prieš penkis dešimtmečius, nei prieš dešimtmetį beveik nebūta. Šios stokos priežastys glūdi dizaino lauko ir dizainerio profesijos uždaru bei siaurai suvoktoje utilitarinėje dizaino paskirtyje. Situaciją keičia socialinės srities stiprėjimas ir socialiai orientuotas dizainas. Dizaineriai atsiveria vartotojams – kuriami objektai ir įgyvendinami projektai vis dažniau įtraukia dalyvius, skatina kūrybiškai bendradarbiauti. Šių pokyčių pradžia įžvelgta prieš penkerius metus (2011) atliktame žvalgybiniame Lietuvos dizaino tyrime, tendencijos patvirtintos pakartotiniame 2016 tyrime.
3. Meno lauke veikiančio atviro kūrinio principai tinka ir dizainui, tačiau beveik visada (išskyrus literatūrą, muziką, kur įmanomas lauko grynumas) atviro kūrinio principų taikymas peržengia vienos srities ribas. Atviras dizaino kūrinys priklauso ir kitoms meno sritims ir atviro kūrinio modelio įgyvendinimo bei veikimo laukas gali būti tiek socialinis dizainas, tiek tarpdalykinis menas, tiek menas psichoemociškai žmogaus gerovei.
4. Atviro kūrinio vizualiam dizaine teorinis modelis sudarytas remiantis atvirų kūrinių kituose meno srityse analizėse išskirtų pagrindinių, papildomų ir specifinių bruožų pagrindu, visą struktūrą apgaubiant dizainui būtinais funkcionalumu ir estetiniu kodu. Pagrindiniai bruožai įgalina dalyvį, tapusį atviro kūrinio bendraautoriumi, tenkinti vieną svarbiausių kūrybinės savirealizacijos poreikį: atviras kūrinys sudaro galimybes naujoms vartotojo/žiūrovo/suvokėjo patirtims, jas plečia, suasmenina, ugdo estetinio kodo, estezinės ir psichoemocinės kompetencijas, skatina kūrybiškumą ir gerina žmogaus gerovę.
5. Nehierarchinė atviro kūrinio struktūra yra rizominė ir rizomos atšakos driekiasi į kitus laukus. Tyrime nagrinėjama atviro kūrinio rizomos atšaka į žmogaus psichoemocinės gerovės lauką, įvardijami abiem laukam tapa-

tūs estezinio suvokimo, estetinio kodo ir somaestetiniai dėmenys, darantys tiesioginę įtaką žmogaus psichoemociškai gerovei. Šie sandai, tarsi estezinis siūstuvus ir somaestetinis imtuvas, gerovės lauke „našiausiai funkcionuoja“ psichoemocinių bangų ruože ir taip, veikiant atviram kūrinui, ugdoma dalyvio emocinė savistaba ir refleksija, tikėtina, ir emocinė savižina.

6. Žmogaus gerovės lauke atviras kūrinys produktyviausiai funkcionuoja ir pritaikomas psichoemocinės gerovės srityje, nes abiejų struktūrose persidengia estezinio suvokimo, estetinio kodo ir somaestetiniai dėmenys. Psichoemocinės gerovės pagrindą sudaro žmogaus emocinis intelektas, kurio trys pagrindinės dalys – savirefleksija, empatija, motyvacija – gali jungtis su atviro kūrinio estezinio suvokimo ir somaestetiniais dėmenimis. Pažymėtina, kad atviram vizualaus dizaino kūrinui privalus estetiškas kodas išlieka aktualus ir emocinio intelekto srityje. Atviro kūrinio estetiškas kodas būdamas kitoks nei klasikinio uždaro kūrinio, atsiranda dalyvavimo, įsitraukimo, interpretavimo ir dalyvio emocinės savirefleksijos metu ir taip dalyvauja prasmės kūrime, o klasikiniame estetiškas kodas glūdi pačiame meniniame sumanyme.
7. Kūniškumas svarbus visam meno, dizaino laukui, o atviro kūrinio kontekste daugelis kūrinių aktualizuojami būtent kūniškų ir juslinių kompetencijų dėka. Balsas, viena iš kūno raiškų ir meno medijų, be kūrybinės savirealizacijos atviro kūrinio dalyviui suteikia juslinių, psichoakustinių bei emocinių potyrių, o balso vizualizavimas ir suvokimas nebe klausas, o rega išplečia atviro kūrinio potencialą, kuria naujas, netipines ir meno, ir psichoemocinio gerbūvio sričių žinias. Toks balso / garso suvokimas akimis ar matymas ausimis ypač aktualus dirbant su socialiai jautriais žmonėmis – kurčiaisiais ir aklaisiais.
8. Atviras kūrinys dizaine keičia, plečia dizaino lauką, modifikuoja patį dizainerio vaidmenį ir įgalina tiek dizainerius, tiek suvokėjus / vartotojus / dalyvius plačiau suvokti dizainą, ne tik kaip galutinį produktą, bet kaip kūrybinį procesą ar paslaugą. Atviras vizualaus dizaino kūrinys sėkmingai integruojasi į žmogaus gerovės lauką ir suteikia ne tik kūrybinės savirealizacijos galimybę, bet kelia psichoemocinės gerovės kokybę.
9. Kūrybinės praktikos patirties vizualizuojant balsą ir emocinės gerovės bei balso psichoakustinių tyrimų išdavoje sukurtas mobiliosios programėlės *Emo* prototipas. Programėlė *Emo* skirta vizualiam asmens balso tembre slypinčių emocijų stebėjimui, suvokimui ir psichoemociškai saviugdai. Prototipo tikslas – atskleisti platesnes netipinio suvokimo jausmų galimybes, kada girdima akimis ir vaizdas kuriamas balsu.

Adorno, W. Theodor, *Aesthetic Theory*, Continuum, London-New York, 2002.

Ambrazevičius, Rytis, „Tembras muzikos psichologijoje“, *Lietuvos muzikologija*, 13 t., 2012.

Ambrazevičius Rytis, *Kalbos akustika glaustai*, KTU leidykla Technologija, 2011.

Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc J.D., *Įvadas į refleksyviąją sociologiją*, iš anglų k. vertė Vilija Poviliūnienė, Vilnius: Baltos lankos, 2003.

Buchanan, Richard, *Wicked Problems in Design Thinking*, in V. Margolin & R. Buchanan (eds.), *The Idea of Design: A Design Issues Reader*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.

Coming of Age: The First Symposium on the History of Graphic Design, RIT, New York, 1983.

Communication, Cultural and Media studies, The Key Concepts, sudarė John Hartley, 3 leidimas, London: Routledge, 2004.

Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų. Antologija, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius, VDA leidykla, 2012.

Deleuze Gilles, *Derybos*, vertė: Lina Perkauskytė, Nerijus Milerius, Audronė Žukauskaitė, Vilnius, Baltos lankos, 2012

Douglas T. Kenrick, Vladas Griškevičius, Steven L. Neuberg ir Mark Schaller, „Renovating the Pyramid of Needs: Contemporary Extensions Built upon Ancient Foundations“, in: *Perspectives on Psychological Science*, 2010, Nr. 5

Eco, Umberto, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, vertė Inga Tuliševskaitė, Vilnius: Tyto Alba, 2004.

Gumauskaitė, Vida, *Struktūralizmo apmatai, sąvokos, metodas, filosofija*, Vilnius: Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas, 2000.

Hodik, Barbar & Remington, R. Roger 'Introduction' , in: *Coming of Age: The First Symposium on the History of Graphic Design*, RIT, New York, 1983

Husserl, Edmund, *Karteziškosios meditacijos*, vertė Tomas Sodeika, Vilnius: Aidai, 2005.

Jauss, Hans Robert, „Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija“, *Senoji Lietuvos literatūra: Literatūros istorija ir jos kūrėjai* 17, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.

Jenkins Henry, T. McPherson & J. Shattuc (eds.), *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture* , Duke University Press, Durham, 2002.

Jenny, Hans, *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*, 1967, Macromedia Press; 3rd edition, 2001

Jurgutienė, Aušra, „Recepcija - komparatyvistikos metodologinė inovacija“, pranešimas konferencijoje *Kultūros intertekstai*, sekcijoje *Teorinės problemos*, 2005 m. spalio 14-15 d., Vilnius.

Kantas, Imanuelis, *Sprendimo galios kritika*, vertė Romanas Plečkaitis, Vilnius: Mintis, 1991.

Key Writers on Art: The Twentieth Century, sudarė Chris Murray, New York: Routledge, 2007.

Klimas, Audrius, *Lietuvos prekių ženklai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009.

Klavis, Edgaras, *Estetika ir meno filosofija*, Kaunas: VDU leidykla, 2009

Ksenofontas, *Atsiminimai apie Sokratą*, vertė Vanda Kazanskienė, Vilnius: Mintis, 1993.

Kuhn, Annette , *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London: Verso, 1995.

LaCapra, Dominick, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Landowski, Eric, *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotinės esė*, vertė Paulius Jevsejevas, Vilnius: Baltos lankos, 2015.

Latour, Bruno, „A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)“, Keynote lecture for the *Networks of Design** meeting of the Design History Society Falmouth, Cornwall, 3rd September 2008.

Lidžiuvienė, Gintautė, „Apie vizualinę semiotiką“ in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* 43, *Formų difuzijos XX a. dailėje*, Vilnius: VDA leidykla, 2007.

Lotman, Jurij, *Kultūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2004.

Maslow, Abraham Harold, *Motivation and Personality*, 3 leidimas, HarperCollins Publishers, 1987

McLuhan, Marshall, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, vertė Daina Valentinavičienė, (ser. ALK/idėjos), Vilnius: Baltos lankos, 2003.

Menas žmogaus gerovei, sudarė Roma Survilienė, Vilnius, VŠĮ Dailininkų sąjungos galerija, 2012.

Merleau-Ponty, Maurice, „Indirect Language and the Voices of Silence“. *Signs*, vertė R. C. McCleary, Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, vertė Colin Smith, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.

Mickienė, Rūta, „Profesinio vaidmens slinkty: viena dizainerių karta Vilniuje“, in: *Tekstai apie dizainą: lietuviški ir tarptautiniai kontekstai*, sudarė Karolina Jakaitė, ser. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 61, Vilnius: VDA leidykla, 2011.

Neale, Stephen; Spencer-Arnell, Lisa; Wilson, Liz, *Emocinis intelektas ir ugdymas*, vertė Vytė Marčėnaitė, Vilnius: Verslo žinios, 2008.

Ricoeur, Paul, *Interpretacijos teorija: Diskursas ir reikšmės perteklius*, vertė Rasa Kalinauskaitė ir Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Robinson, Jenefer, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press, 2005.

Platonas, *Dialogai*, vertė Merkelis Račkauskas, Vilnius: Vaga, 1968.

Plutchik, Robert, „The Nature of Emotions“, in: *American Scientist*, vol. 89, Nr. 4, 2001.

Shimamura, Arthur P. ir Palmer, Stephen E. „Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience“, in: *Oxford Scholarship Online*, 2012.

Shusterman, Richard, „Body and the Arts: The Need for Somaesthetics“, in: *Diogenes* 59(1-2) 7-20, 2013.

Shusterman, Richard, „Somatic Style“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 69, No. 2 (SPRING 2011), pp. 147-159.

Shusterman, Richard, „Enhanced Cognition, Ethics, and Some Problems of Self-Knowledge“, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Volume 25, Number 1, 2011, pp. 3-21, Penn State University Press

Verbeek, Peter-Paul, Petran Kockelkoren, „The Things That Matter“, in: *Design Issues*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1998), The MIT Press

Hans Jenny, *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*, 2001, prieiga internetu: <https://monoskop.org/>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 27]

Roland Barthes, „The Death of the Author“, in: Aspen, 1967, Nr. 5/6, prieiga internetu: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes, [interaktyvus, žiūrėta 2012-02-25]

Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Pro-test laboratorija*, prieiga internetu: www.vilma.cc, [interaktyvus, žiūrėta 2011 09 25].

Michael Rock, prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/2/fuck-content/>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 21].

Bruno Latour, prieiga internetu: www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf, [interaktyvus, žiūrėta 2015 11 15].

John Stuart Reid mobilioji programėlė *CymaScope*, prieiga internetu: www.cymascope.com/cyma_research/cyma_app.html, [interaktyvus, žiūrėta 2016 05 17].

VALIE EXPORT, *glottis*, prieiga internetu: [www.valieexport.at/en/weke/werke/?no_cache=1&sword_list\[o\]=speech&tx](http://www.valieexport.at/en/weke/werke/?no_cache=1&sword_list[o]=speech&tx), [interaktyvus, žiūrėta 2015 04 20].

VALIE EXPORT, *glottis*, 54-oji Venecijos bienalė, prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=aUplMprkU9A>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

Išmanus moters ciklą stebėjimo papuošalas *Leaf*, prieiga internetu: www.bellabeat.com/leaf, [interaktyvus, žiūrėta 2016 05 17].

Papildytos realybės projektas akliems *voICe*, prieiga internetu: www.seeingwithsound.com/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 12 29].

LR valstybinis patentų biuras, prieiga internetu: <http://www.vpb.gov.lt>, [interaktyvus, žiūrėta 2013 05 17].

MoMA paroda „Design and the Elastic Mind“, prieiga internetu: www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 10]

The Scambi project, prieiga internetu: www.scambi.mdx.ac.uk/index.html, [interaktyvus, žiūrėta 2011-10-27].

SMP veikla ir programos, prieiga internetu: www.menasgerovei.lt/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 11].

Stepheno Palmerio vizualaus suvokimo laboratorija, prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

Tiriamoji dalis

1. Abraham Maslow, žmogaus poreikių hierarchija, Douglas T. Kenrick, Vldas Griškevičius, Steven L. Neuberg ir Mark Schaller, „Renovating the Pyramid of Needs: Contemporary Extensions Built upon Ancient Foundations“, in: *Perspectives on Psychological Science*, 2010, Nr. 5, p. 292–314.
2. Botaninė rizoma, prieiga internetu: <http://filosofiadodesign.com/refracoes-006-o-rizoma-e-os-mil-platos-de-gilles-deleuze-e-felix-guattari>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 02 28].
3. Plutchiko emocijų ratas ir intensyvumo kūgis, Robert Plutchik, „The Nature of Emotions“, in *American Scientist*, vol. 89, Nr. 4, 2001, p. 344.
4. Tradicinė nuotaikos lenta; dizainerio Raf Simmons 2015 m. kolekcija, iš: Michael Rock, *Hooked on a Feeling*, prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/40/hooked-on-a-feeling/>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 15].
5. Projektas-eksperimentas „12 gerumo būdų“, prieiga internetu: <http://12kindsofkindness.com> [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 18].
6. Raymanodo Queneau *Šimtas tūkstančių milijardų eilėraščių*, prieiga internetu: www.mestudio.info/2010/02/28/one-hundred-thousand-billion-poems/, [interaktyvus, žiūrėta 2016 02 18].
7. Bruno Munari, *Poliarizuotos šviesos projekcijos*, 1953, 1955, prieiga internetu: <http://www.munart.org/>, [interaktyvus, žiūrėta 2011 03 18].
8. Bruno Munari, *Poliarizuotos šviesos projekcijos*, filosofijos festivalis, Sassuolo, Italija, 2008, prieiga internetu: <http://www.munart.org/>, [interaktyvus, žiūrėta 2011 03 18].
9. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Pro-testo laboratorijos* archyvas, 2006, prieiga internetu: www.vilma.cc, [interaktyvus, žiūrėta 2011 09 25].
10. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Pro-testo laboratorijos* archyvas, 2006, instaliacija, video, prieiga internetu: www.vilma.cc, [interaktyvus, žiūrėta 2011 09 25].
11. Julijonas Urbonas, *Pučiamųjų orkestras*, instaliacijos projektas, nuotraukos, 2006, prieiga internetu: www.menufaktura.lt/?m=1024&s=29241, [interaktyvus, žiūrėta 2011 09 25].
12. Darius Mikšys, *Už baltos užuolaidos*, Lietuvos paviljonas 54-oje Venecijos bienalėje, projekto eskizas, 2010 ir ekspozicija, 2011. A.Valiaugos nuotr., prieiga internetu: http://archyvas.7md.lt/lt/laisvoji_tribuna/kas_slepiasi_uz_baltos_uzuolaidos.html, [interaktyvus, žiūrėta 2011 03 18].
13. Teorinio atviro kūrinio modelio schema.
14. Teorinio vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio schema.
15. VALIE EXPORT, *glottis*, performansas, 52-oji Venecijos bienalė, 2007, prieiga internetu: www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=4107&cHash=a95d8d5420, [interaktyvus, žiūrėta 2012 03 18].
16. Objektvieji (kairėje) ir subjektvieji (dešinėje) garso parametrai ir jų sąveika, iš: Rytis Ambrazevičius, „Tembras muzikos psichologijoje“, *Lietuvos muzikologija*, 13 t., 2012, p. 6.
17. Chladni figūros iš: „Chladni 1830 Akustik Table 8“, prieiga internetu: <https://monoskop.org>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 23].
18. Balsių ornamentai ant tonoskopo membranos iš: Hans Jenny, *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*, 1967, Macromedia Press; 3rd edition, 2001, p. 126
19. Rūta Mickienė, *Typographic Jazz*, 2015
20. Palmerio laboratorijos emocijų grafinės raiškos lentelė, fragmentas iš 2014 m. tyrimo, prieiga internetu: [http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal\(VSS2014\).v2.pdf](http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal(VSS2014).v2.pdf), [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 23].
21. Palmerio laboratorijos vizualių emocijų paskirstymas aštuoniom Plutchiko teorijos emocijoms.
22. Išmanus moters ciklų stebėjimo papuošalas *Leaf* sujungtas su mobiliąja programėle, prieiga internetu: www.bellabeat.com/leaf, [interaktyvus, žiūrėta 2016 05 17].
23. Taktilinis rinkinys psichoterapeutui – *Įrankiai terapijai*, prieiga internetu: www.dezeen.com/2016/11/04/tools-for-therapy, [interaktyvus, žiūrėta 2016 11 04].
24. Atviro kūrinio rizoma

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS:

Kūrybinė dalis

1. Atviro kūrinio *info-vox-emo* rizomos schema.
2. Rūta Mickienė, *www.atvira.info*, KB 21 m, stop kadras, 2012, CB – *короткие волны* (rus. trumposios bangos).
3. Rūta Mickienė, *www.atvira.info*, CB 53 m, stop kadras, 2012, CB – *средние волны* (rus. vidutinės bangos).
4. Rūta Mickienė, *www.atvira.info* ekspozicijos galerijose „Titanikas“, „Akademija“, 2012, 2013
5. Rūta Mickienė, *Aqua Lingua* projektas, *Typographic Jazz*, ištartų balsių -Y-O--A--I- -A-- vizualizacija, 2015.
6. Rūta Mickienė, *Aqua Lingua* projektas, *Typographic Jazz*, ištartų priebalsių T-P-GR-F-C J-ZZ vizualizacija, 2015.
7. Rūta Mickienė, *Aqua Lingua*, balsu ištartų frazių „Matyk ką girdi“ (viršuje) ir „Viskas yra gerai“ (apačioje) vizualizacijos, 2014.
8. Rūta Mickienė, žodžio „Myliu“ vizualizacijos. Moterų balsai.
9. Rūta Mickienė, frazės „Nėra kelio į prasmę, kelias yra prasmė“ vizualizacija. Vyrų balsai.
10. Rūta Mickienė, eksperimentas: džiaugsmo balse vizualizacija.
11. Rūta Mickienė, eksperimentas: pykčio balse vizualizacijos.
12. Palmerio laboratorijos vizualių emocijų paskirstymas aštuoniom Plutchiko teorijos emocijoms.
13. *Emo*, vizualios emocijos balse:
a) džiaugsmas; b) bjaurėjimasis;
c) pyktis; d) liūdesys.
14. Mobilioji programėlė *Emo* skirta asmeninei psichoemociinei būklei stebėti ir ugdyti. Prototipo schema.

PRIEDAI

ŽVALGYBINIS DIZAINO LAUKO TYRIMAS: VIENA DIZAINERIŲ KARTA VILNIUJE

PRIEDAS NR. 1

Dizaino lauko tyrime apklausiami *specifinio kapitalo*, t.y. savybės kūrybiškai apdoro-roti medžiagą, kuriant utilitarų produktą, turėtojai. Tai dizainerių kartos, maždaug prieš dvidešimt metų baigusios dizaino studijas Vilniaus dailės akademijoje (tuo metu VDA Dizaino katedra buvo savo srities studijų monopolininkė), atstovai. Tikslingai apklausiamas profesijos atstovų vidurys, sąmoningai nesiekiamas analizuoti išskirtinių ar ribinių lauko dalyvių – dizainerių, aktyviai dalyvaujančių konkursuose, apdovanotų premijomis, formuojančių dizaino politiką, dėstančių dizaino specialybės studentams ar priešingai, praktikoje nenaudojančių profesijos žinių. Domina profesionaliai dirbančių, specializuojančiųjų siauresnėse Lietuvos dizaino lauko srityse (grafinio, baldų, interjero, aksesuarų) ir iš savo profesijos pragyvenančių dizainerių vaidmenys. Šios pasirinktos *specifinio kapitalo* formos apibrėžė intervuojamųjų dizainerių ratą.

Dizainerio vaidmuo, jo santykis su kuriu produktu ir žinomu ar numanomu jo vartotoju, dažniausiai įvardijamu kaip užsakovas, analizuojamas pasitelkus

dizainerių atsakymus į konkrečius klausimus ir jų komentarai. Klausimyną sudaro aštuoni klausimai, kiekvienam jų pateikiama trys uždari atsakymų variantai (a, b, c) ir vienas – atviras (d). 1–6 klausimai siekia nustatyti kaitą, vykusią dizaino lauke, siekiama palyginti dizainerių prisimenamą situaciją prieš dvidešimt metų ir šiandien. 7–8 klausimai skirti užčiuopti kūrybos tendencijas ir profesinį prestižą.

Apsibrėžto dizaino lauko dalyviai – tai trisdešimt 1993, 1994 metais VDA dizaino specialybę baigusiu absolventų, kuriems atsiradusi laisvoji rinka, jau buvo profesijos duotybė, taip pat tai mano kartos atstovai, kolegos, kuriuos pačius ir jų darbus geriausiai žinau ir kurių dėka, bendrose „profesinėse“ diskusijose, išsi-rutuliojo dizainerio Lietuvoje klausimas. Klausimyną elektroniniu paštu pateikiau 17-ai dizainerių. Adresatų skaičių lėmė „profesijos vidurio“ ir „gautų kontaktų“ kriterijai, likusieji arba neatitiko šio kriterijaus, arba nepavyko gauti jų kontaktų. Visi septyniolika, baigę studijas, pasiliko dirbti ir gyventi Vilniuje. Atsiliepė 11 dizainerių. Iš jų:

3 atsisakė pildyti klausimyną.

Atsakė – 8, iš kurių pagal sritis pasiskirstę:

5 – grafinio dizaino atstovų,

3 – objektų dizaino, t.y. po vieną – interjero, baldų, aksesuarų.

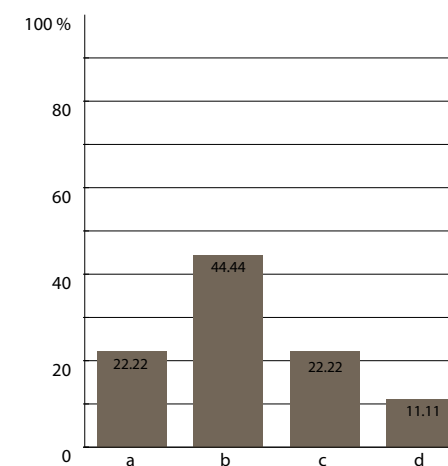
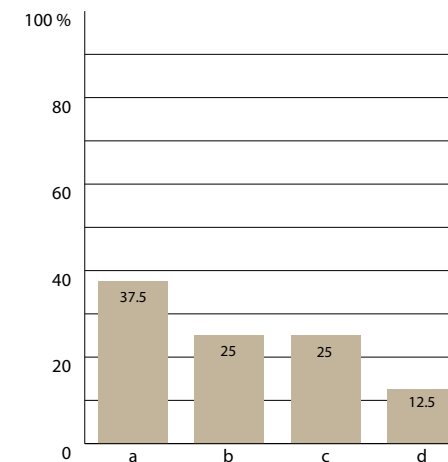
Nustebino mažas atsakiusių skaičius, ir tuo pačiu pagilėjo dizainerio vaidmens problematika. Atsisakę dizaineriai pokalbiuose teigė, jog „tokių klausimų nesvars- to“, „dirba, neturi laiko“.

Atsakymus buvo prašoma plačiau pakomentuoti ar iliustruoti vaizdine medžiaga. Pasirinkti atsakymų variantai pateikiami procentais grafiškai. Nevienodas aštuonių žmonių atsakymų kiekis rodo, kad atsakovas pasirinko kelis to pačio klausimo atsakymų variantus.

KLAUSIMYNAS

1. Ar galite nusakyti užsakovo / varto- tojo požiūrį į dizainerio darbą ir jo rezultatus prieš dvidešimt metų, t.y. profesinio kelio pradžioje?

- a) užsakovas nesikiša į kūrybos procesą, visiškai pasitiki profesionalais, jų argumentais ir sprendimais;
- b) užsakovas aktyviai dalyvauja produkto kūrime, bendradarbiaujant gimsta naujos idėjos, rezultatas abipusiai naudingas;
- c) užsakovas turi savo sprendimą, dizaineris reikalingas tik jam įgyvendinti;
- d) kita: (nurodykite).



1 kl. atsakymai – situacija prieš 20 metų
2 kl. atsakymai – dabartinė padėtis

2. Įvardinkite dabartinę užsakovo – dizainerio ryšio situaciją:

- a) užsakovas nesikiša į kūrybos procesą, visiškai pasitiki profesionalais ir jų argumentais ir sprendimais;
- b) užsakovas aktyviai dalyvauja produkto kūrime, bendradarbiaujant gimsta naujos idėjos, rezultatas abipusiai naudingas;

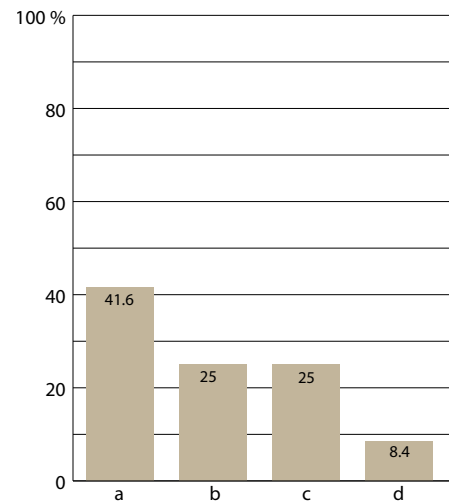
- c) užsakovas turi savo sprendimą, dizaineris reikalingas tik jam įgyvendinti;
- d) kita: (nurodykite).

Apibendrinant pirmųjų dviejų klausimų atsakymus, dizaino lauko dalyvių vaidmenys prieš 20 metų ir dabar nedaug, bet skiriasi, ryškėja tendencija (2 kl. b – 44,4%), kai dizainerio *habitus* yra stipriau įtakojamas aktyvesnio užsakovo/vartotojo dalyvavimo produkto kūrime. Tai patvirtina ir atsakiusiųjų komentarai: „Prieš daug metų užsakovas tikrai mažiau dalyvavo kūrybiname procese. Dizaineriui nepateisus lūkesčių, tiesiog rinkdavosi kitą. Bet nesistengė žūtbūt „apmokytį“ pastarojo dizaino pagrindų. Bent man taip pasitaikė [...]“¹ Tačiau užsakovo dalyvavimas nėra pozityviai sutinkamas ir dabartinės dizaino lauko situacijos įvardijimas svyruoja nuo dviprasmiškos: „Pastaraisiais laikais tūlas lietuvis yra dizaineris. Gal tai apspręsta visuotine diletantizmo banga. Bet kas ropščiasi ant scenos dainuoti, šokti ir vaidinti. Bet kas rašo knygas, nors panašu, kad skaityti taip ir neišmoko. Ir t.t. Kaip ir visas menas priartėjo prie liaudies, taip ir dizainas. Gal ir gimsta tame kokių teigiamų dalykų, nežinau [...]“ iki tragiškos – „Užsakovas pasirenka blogiausią arba pigiausią sprendimą. Dizaineris išprievartaujamas ir paliekamas.“ Juntama įtampa tarp lauko dalyvių, *specifinio kapitalo* turėtojai

pripažįsta aktyvesnį užsakovo norą bendradarbiauti, tačiau patys nėra tokiam bendradarbiavimui pasiruošę ir jaučiasi nuvertinti kitų lauko dalyvių.

3. Kokių dizaino produktų poreikį labiausiai jaučiate:

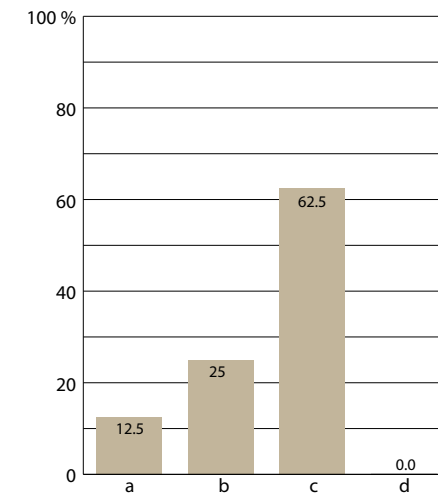
- a) įprastų, funkcionalių, estetiškų;
- b) novatoriškų, provokuojančių;
- c) įtraukiančių ir suteikiančių saviraiškos galimybę vartotojui;
- d) kita: (nurodykite).



Klausimo atsakymuose dominuoja variantas a (41,6%) – tai įprastų, funkcionalių, estetiškų dizaino produktų poreikis, kada pasirenkama dizaino „klasika“ – funkcija ir estetika. Šios amžinos vertybės niekada nesensta, tačiau pokyčiai lauke vyksta ir dalyviai yra jiems atviri. Vienodą procentą (po 25%) surinkę b ir c variantai rodo, kad taip pat pageidautini pokyčių iniciatoriai – novatoriški, provokuojantys ir teikiantys vartotojui saviraiškos galimybės dizaino produktai, papildomai nurodant ir aktualumo laikmečiui kriterijų.

4. Ar Jūsų praktikoje būta atvejų, kai tas pats produktas ar paslauga keičiasi ir keičia Jūsų kūrybos principus dėl vartotojo atsako ir noro dalyvauti dizaino procese?

- a) taip;
- b) ne;
- c) keičiasi tik produktas/paslauga, bet ne kūrybos principai;
- d) kita: (nurodykite).



Dizaino produkto ar paslaugos kaitos atvejai, dėl kurių kinta ir dizainerio kūrybos principai, reti, bet pasitaiko (12,5%). Gaila, kad pasirinkdami a variantą atsakovai nepateikė pavyzdžių ar komentarų. Tačiau didžiausią procentą (62,5 %) surinkusį c variantą, kada keičiasi tik dizaino produktas, bet ne kūrybos principai geriausiai apibendrina 20 metų dirbančio interjero srityje dizainerio komentaras:

Suprantama, kad dizainerio, dirbančio užsakovui, projektas (produktas) yra abipusio jų bendradarbiavimo zonoje. Neretai

projektas – tai kompromisas. Susikalbėti – būtina, ir geriau pradedant darbą – tada ir produkto kaitos tikimybė mažesnė.

Tačiau kūrybos principai. Arba jie yra, arba jų nėra. Principai – tai įsitikinimai. Aš juos suvokiu kaip savitą, susiformavusį požiūrį į įvairius dizaino (ir ne tik) aspektus, kaip tam tikrą pasaulėžiūrą. Argi keičiasi pasaulėžiūra vien pūstelėjus kliento „noriu-nenoriu“.

Galima drąsiai teigti, kad pastoviausias dizaino *habitus* bruožas – kūrybiniai principai, tai tas *specifinis kapitalas*, kurį kiekvienas įnešė kaip „stojamąjį mokestį“, tai tarsi pamatai, ant kurių statosi laukas ir rutuliojasi dalyvių santykiai.

5. Jūsų nuomone, kuri jungties tarp dizainerio ir jo sukurto produkto tendencija buvo ryškiausia prieš 20 metų?

- a) dizaineris išlaiko ryšį su produktu, tobulina, keičia jį, atsižvelgdamas į vartotojus;
- b) atgalinis ryšys silpnas, produktą keičia vartotojas/užsakovas;
- c) ryšys asmeniškasis, sukurti produktai papildo kūrybos arsenalą, kuriuo naudojuosi atlikdamas kitus užsakymus;
- d) kita: (nurodykite).

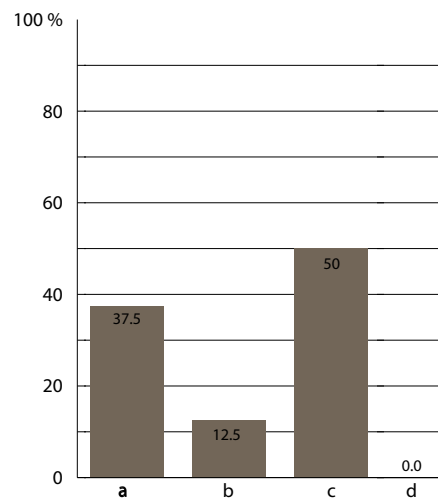
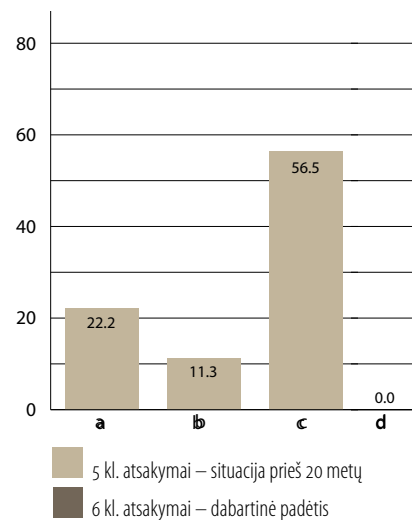
6. Kuri jungties tarp dizainerio ir jo sukurto produkto tendencija dominuoja šiuo metu?

- a) dizaineris išlaiko ryšį su produktu, tobulina, keičia jį, atsižvelgdamas į vartotojus;

¹ Daugumoje cituojamų komentarų diakritiniai ženklai sudėti autorės, – R.M.

- b) atgalinis ryšys silpnas, produktą keičia vartotojas/užsakovas;
- c) ryšys asmeniškias, sukurti produktai papildo kūrybos arsenalą, kuriuo naudojuosi atlikdamas kitus užsakymus;
- d) kita: (nurodykite).

5 ir 6 klausimų atsakymai reikalauja bendro apibendrinimo, nes jie apima dizainerio ir jo kuriamo produkto santykių kaitą per paskutinius du dešimtmečius.



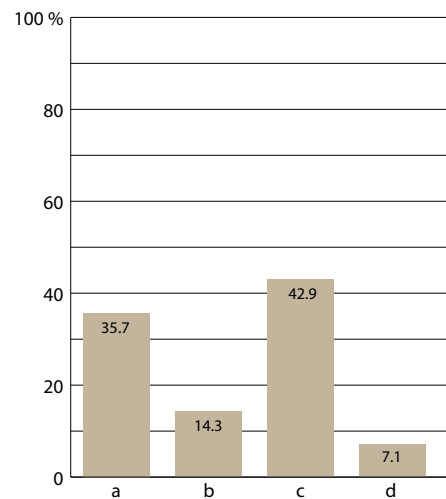
Vėlgi matoma nežymi ryšio su produktu stiprėjimo tendencija (nuo 22,2 iki 37,5%). Ir nors komentarai tik patvirtina pasirinktus atsakymų variantus:

b – „O kas gi čia dizainerio valioje? Išleidai vaiką į pasaulį, gyvena jis ten savo gyvenimą. Gi produktas priklauso užsakovui/vartotojui, o vartojimas... būna įvairus“;

arba c – „mano praktikoje, tiek seniau, tiek šiuo metu, sukurtas produktas tik papildė asmeninį kūrybinį bagažą“, vis dėlto pakilęs a varianto procentas ir *dizaino produkto* iliustracija (il. 1) bei komentarai, atskleidžia dviejų lauko dalyvių, – dizainerio ir jo kuriamo produkto – tarpusavio ryšio išlaikymą ir stiprėjimą.

7. Kas daro didžiausią įtaką dizainerio kūrybai:

- a) kūrybinės ambicijos;
- b) užsakovai;
- c) pasaulinės tendencijos ir technologinis progresas;
- d) kita: (nurodykite).



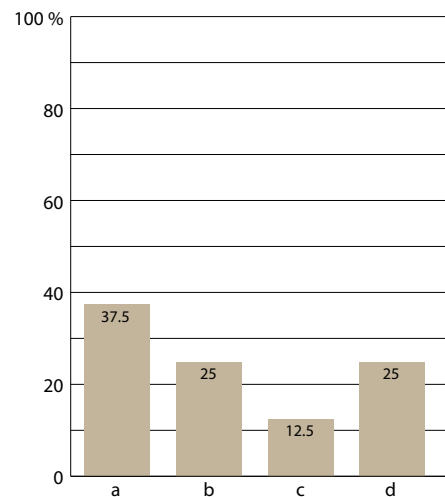
1. Rasa Baradinskienė. *Kėdė MAMA*, 2005
„Šis projektėlis buvo užsakytas vieno baldų salono atidarymo proga, ir taip tarsi netyčia yra tapęs mano dizaineriškos kūrybos vizitine kortele“.

Dizaino laukas nėra užduras, jis nuolat sąveikauja su kitomis įvairiausiomis laukų formomis, patirdamas tiek vidinių dalyvių dominavimo pasikeitimus, tiek įtakas iš išorės. Kūrybinės ambicijas priskiriu P. Bourdieu *specifinio kapitalo* kategorijai, o pasaulinės tendencijos ir technologinis progresas priklauso aplinkui dizaino lauką egzistuojantiems mados, medijų, politikos ir kitiems laukams. Atsakymų rezultatai rodo, kad studijų metu įgytas *kapitalas* – dizainerio profesijos kūrybinės ambicijos, žinios ir įgūdžiai – yra labai svarbus (įtakingas) ir stabilus vidinis veiksnys, tačiau dizainerio kūrybai, kuri negalėtų egzistuoti be savo medžiagiškosios išraiškos pusės, didžiausią įtaką daro išoriniai pasaulinių tendencijų ir technologinio progreso veiksniai (42,9 %). Tai liudija dizaino lauko atvirumą, jo dalyvių norą ir sugebėjimą išlaikyti tapatybę išliekant atviriems išorės veiksniams. Kito lauko dalyvio – užsakovo – daroma įtaka išlieka arba minimali, arba dizaineriai nenoriai įsileidžia į kūrybos procesą, ką teigia ir 4 klausimo atsakymų rezultatai.

8. Ar buvimas profesinės asociacijos nariu (Lietuvos grafinio dizaino asociacija (LGDA), Lietuvos dizainerių sąjunga (LDiS), Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga (LTMKS) daro įtaką dizainerio statusui?

- a) ne, nedaro jokios įtakos;
- b) didėja profesinės informacijos prieinamumas ir ryšiai;
- c) auga prestižas;
- d) kita: (nurodykite).

Kiekvieno lauko viduje veikia mažesni laukų dariniai, Bourdieu įvardinti *veikiančių agentų grupėmis* – tai įvairiausios sąjungos, organizacijos, asociacijos, vieni-jančios siauresnėms sritims priklausančius dalyvius ir, žinoma, kovojančios dėl dominuojančios padėties didžiajame lauke. Kiek netikėta, tačiau pasirinktu varianto a procentų kiekiu, komentarais ir „ilustracija“ (il. 2) patvirtinama išvada, kad buvimas *agentų grupės* nariu nekelia profesinio prestižo.



Dizaineriai save suvokia kaip stabilių kūrybinių ambicijų turinčius ir profesinį prestižą pelnančius darbuotojus, o ne naryste. Žinant lauko dalyvius jungiantį abipusį tarpusavio ryšį ir cituojant komentarą: „efektyviai veikiančios organizacijos nežinau“ situaciją interpretuoju taip – efektyvios organizacijos nėra todėl, kad nėra efektyvumu suinteresuotų ir jį plėtojančių agentų, t.y. dizainerių, ar sąjungos narys, tės pageidaujančių užsakovų. Ir visgi, nors „Eiliniam užsakovui tokios sąjungos netaikoma, kita vertus, jei dizaineris aktyviai jose dalyvauja, turi kokių nors rimtų profesinių nuopelnų, tai kelia jo žinomumą, prestižą ir tuo pačiu kainą.“ Taigi, pradinis etapas jau pasiektas, reikia eiti tolyn, platinti ir gilinti.

Atsakymuose į klausimus matyti, kad perversmų dizaino lauke mažai, tačiau slinktis tarp dalyvių – akivaizdžios ir grafinio dizaino istoriko Richard Buchanan įvardintas „naujo perpozicionavimo“ dizaine poreikis aktualus ne tik dizaino istorijai, bet ir dabarčiai:



2. „Nebuvau, nesu profesinių sąjungų nariu.. oi, gal mano prestižas neišaugo. Rekomenduoju atsiversti vienos komos būsenos svetainės „naujienas“: Lietuvos dizainerių sąjungos ženklelis in: <http://www.ldis.eu/content/blogcategory/1/277/lang/lt/>

[...] turėtų būti skiriamas didesnis dėmesys įvairioms dizaino koncepcijoms, dizainerių iškeltoms praeityje. Tai turėtų pakeisti dizaino istorijos poziciją nuo materialių objektų ar daiktų prie minties ir veiksmo. Kitais žodžiais, nuo to, ką dizaineriai sako ir daro, prie jų kūrybos istorijos filosofijos ir praktikos.²

„Perpozicionavimas“ – tai glaudesnis ir abipusiai naudingas dizainerio – vartotojo ryšys, kurį įmanoma būtų pasiekti ugdant dizaino kaip proceso, o ne kaip rezultato mąstymą. Profesijos būdas arba tiesiog dizaino būdas įneštų daugiau kūrybos į kasdienės situacijas, o kūrybinis „dizaineriškas“ požiūris palengvintų problemų sprendimus.

2 „...more attention should be given to the various conceptions of design held by designers in the past. This would reposition design history from material objects or 'things' to thought and action. In other words what designers say and do, the history of their art as philosophy and practice“, Richard Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, in V. Margolin & R. Buchanan (eds.), *The Idea of Design: A Design Issues Reader*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1995, p.12-27.

ŽVALGYBINIS LIETUVOS DIZAINO LAUKO TYRIMAS: PO PENKERIŲ METŲ

PRIEDAS NR. 2

Doktorantūros studijose toliau tęsiant atviro kūrinio vizualiaame dizaine projektą ir nagrinėjant jo rizominės struktūros ir socialinio žmogaus gerosės lauko jungimosi galimybes, atliktas antrasis Lietuvos dizaino lauko tyrimas. Tyrimo tikslas – įsitikinti, ar prieš penkerius metus, 2011 metais, atlikto žvalgybinio dizaino lauko tyrimo išvadosse numatytos tendencijos pasitvirtino ir išvelgti dabartinės kaitos kryptis bei, papildžius tyrimą keliais klausimais, gauti atsakymą, ar dizainerio kūrybos procese ir produkte emocija atlieka vieną svarbiausių vaidmenų; tai akivaizdžiai nurodytų rizominio atviro kūrinio atšakos galimybę į žmogaus gerovės lauką.

Dar trys papildomi klausimai skirti aiškiau išvelgti dabartinę Lietuvos dizaino situaciją, tai dizainerio karjeros stažas, kurios šalies vartotojui skirti kuriami dizaino produktai ir kokiai dizaino sričiai atstovaujama. Likę 8 klausimai yra tokie patys kaip ir pirmojo tyrimo ir atsakymų į klausimus grafikuose pateikiamos abiejų tyrimų procentinės išraiškos. Maloniai nustebino antrąjo tyrimo respondentų skaičius – 126. Žinoma, toks imties skirtumas susijęs su

apklausos platinimo būdu, tačiau tuo pačiu nepaneigia sustiprėjusio „perpozicionavimo“ – dizainerių atvirėjimo ir domėjimosi savu *habitus*.

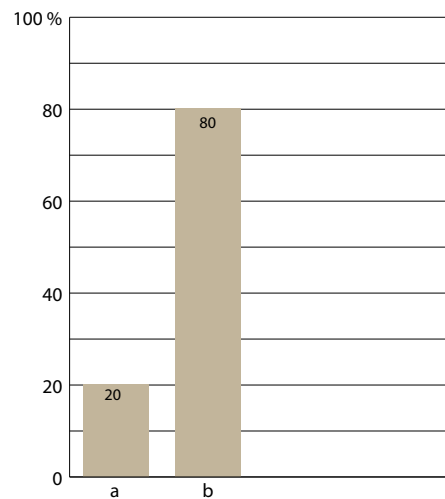
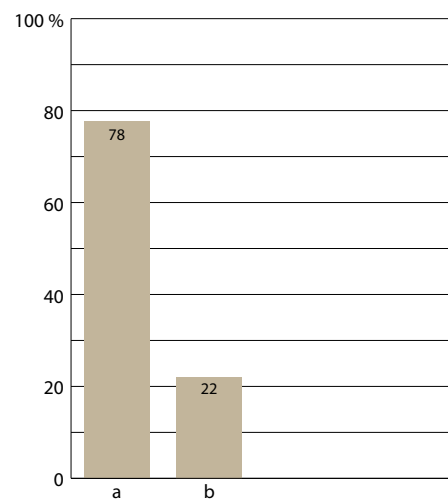
Šį kartą tyrimui naudotas internetinis portalas www.apklausa.lt, kurio nuoroda¹ buvo išsiųsta pirmajame tyrime dalyvavusių dizainerių elektroninių paštų adresais bei paviešinta autorės asmeninėje (beveik tie patys kontaktai kaip el. paštų) ir LGDA socialinio tinklo *Facebook* paskyroje. Deja, internetinė apklausa nesuteikia galimybės atsakymus iliustruoti konkrečiais dizaino kūrinių, bet kaip ir pirmuoju atveju leiddžia papildyti atsakymus asmeninės patirties komentarais.

Klausimynas

1. Kiek metų dirbate profesionalia-me dizaino lauke?

- mažiau kaip 20 metų
- daugiau kaip 20 metų

¹ Prieiga internetu: <http://apklausa.lt/private/forms/lietuvos-dizaino-lauko-tyrimas-udqrs9q>



Papildomas antrojo tyrimo klausimas, kuriuo siekiama apžvelgti respondentų profesinę patirtį dizaino lauke. Kadangi apklausa išplatinta tais pačiais pirmosios „vienos kartos“ atstovų el. pašto adresais, tiek LGDA *facebook* puslapyje, tai domino atsakiusiųjų profesinė patirtis. Lyginant su pirmojo tyrimo atsakovų profesine patirtimi (apie 20 metų) matyti jaunėjantis ir aktyvus dizaino lauko dalyvis. Galima daryti prielaidą, kad būtent jaunoji dizainerių karta įneša atvirumo į visas lauko dalyvių dizaineris – užsakovas – produktas grandis ir tolimesniais klausimais užčiuopti didėjančio atvirumo priežastis.

2. Kurios šalies vartotojui kuriate?

- a) Lietuvos
- b) užsienio

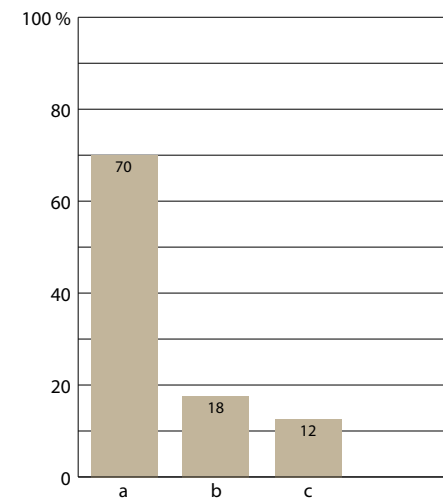
Antrasis papildomas klausimas skirtas dizaino įvietinimui ir gauti atsakymai liudija, kad penktadalis atsakių dizainerių dalyvauja tarptautiniame dizaino lauke. O keli šio klausimo komentarai: „kuriu abiem vartotojams“, „kodėl nėra c va-

rianto: Lietuvos ir užsienio“ tik patvirtina Lietuvos dizaino lauko pilnavertišką integraciją į pasaulinį dizaino „vandenyną“. Atsakymo c varianto nebuvo sąmoningi, kad respondentas įsivertintų, kuriam vartotojui skiria daugiau profesinio kapitalo, o ir tyrimo tikslas yra analizuoti Lietuvos dizaino lauką, žinoma, įvertinant tarptautinę profesinę įtaką, kuri yra viena Lietuvos dizaino tapimo atviresniu priežastčių.

3. Pasirinkite dizaino sritį, kurioje dirbate

- a) grafinis dizainas
- b) objektų dizainas
- c) kita: (nurodykite)

Trečiojo papildomo klausimo atsakymai leidžia nustatyti respondentų priklausymą vienai iš dviejų pagrindinių dizaino sričių: grafiniam ar objektų dizainui. Variantą c pasirinko specializuojantys: „visų rūšių dizaino“, „interjero“, „web“, „žaidimų“, „aprangos“, „paslaugų“, „pa-kuočių“, „baldų“ srityse, kurias taip pat



galima išskirstyti į pradžioje minėtas dvi pagrindines sritis. Kadangi šiame darbe nagrinėjamas atviro kūrinio modelio veikimas vizualiniame dizaine ir jo integravimas į socialinį žmogaus gerovės lauką, tai svarbu ištirti, kokia dalis labiausiai vizualios, grafinio dizaino, srities atstovų išsakė savo nuomones. Tikslas pasiektas, nes didžiausia atsakiusiųjų dalį sudaro grafikos dizaineriai.

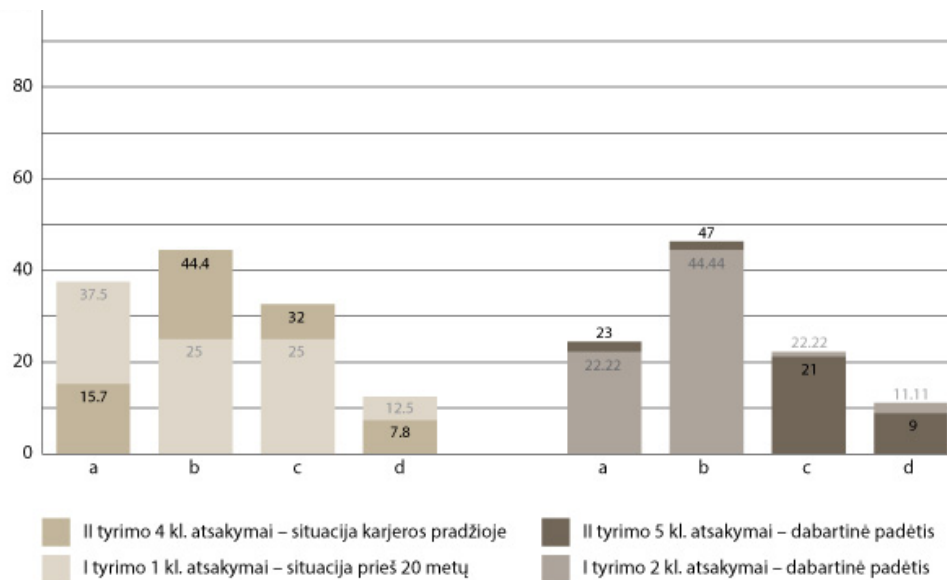
4. Ar galite nusakyti užsakovo/ vartotojo požiūrį į dizainerio darbą ir jo rezultatus profesinio kelio pradžioje?

- a) užsakovas nesikiša į kūrybos procesą, visiškai pasitiki profesionalais, jų argumentais ir sprendimais;
- b) užsakovas aktyviai dalyvauja produkto kūrime, bendradarbiaujant gimsta naujos idėjos, rezultatas abipusiai naudingas;
- c) užsakovas turi savo sprendimą, dizaineris reikalingas tik jam įgyvendinti;
- d) kita: (nurodykite).

5. Įvardinkite dabartinę užsakovo – dizainerio ryšio situaciją:

- a) užsakovas nesikiša į kūrybos procesą, visiškai pasitiki profesionalais ir jų argumentais ir sprendimais;
- b) užsakovas aktyviai dalyvauja produkto kūrime, bendradarbiaujant gimsta naujos idėjos, rezultatas abipusiai naudingas;
- c) užsakovas turi savo sprendimą, dizaineris reikalingas tik jam įgyvendinti;
- d) kita: (nurodykite).

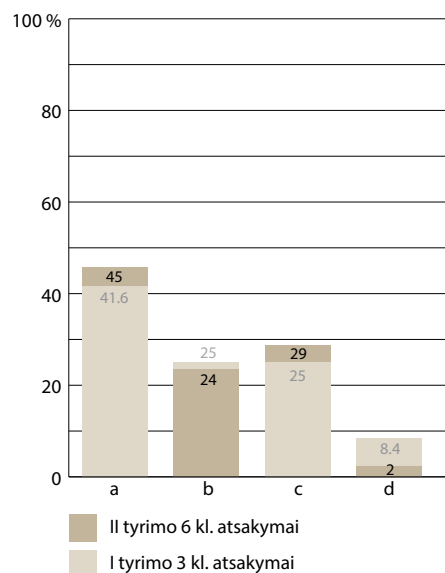
Grafike pateikti pirmojo (šviesesni) ir antrojo tyrimų atsakymų į tuos pačius klausimus rezultatai apibendrinami dviem aspektais: užsakovo/vartotojo požiūriu į dizainerio darbą ir jo rezultatus pokytis nuo karjeros pradžios iki 2011 ir iki 2016 metų bei penkerių metų rezultatų palyginimas. Taigi, 2011 metais net 37,5 proc. atsakiusiųjų užsakovą įvardino kaip nesikišantį į kūrybos procesą ir pasitikintį profesionaliu dizaineriu, o 2016 m. respondentai, kurių didžioji dalis (78 proc.) dirbantys dizaino lauke mažiau nei 20 metų, tokių užsakovų skaičių įvardina tik 15,7 proc. (4 kl. a) ir žymiai, iki 44,4 proc., padidina aktyvių, kūrybiškai bendradarbiaujančių užsakovų dalį (4 kl. b). Taip pat yra nemažas skirtumas tarp 2011 ir 2016 metų užsakovo požiūrio į dizainerį kaip atlikėją, o ne kaip kūrėją (4 kl. c) – 25 ir 32 proc. ir nors antrojo tyrimo komentaruose juntama mažesnė įtampa: „šiek tiek kišasi“, „užsakovas dar nežino ko nori, tačiau nuolat kišasi“ ar nusivylimas: „visuomenės požiūris į dizainerį, kaip į išpildytoją, ne kaip į kūrėją“, tačiau situacija keičiasi.



Analizuojant kaip dizaineriai ją vertino prieš penkeris metus ir dabar, aiškėja, kad 2011 metais įžvelgtos atvirumo ir bendradarbiavimo tendencijos pasitvirtina ir didžiausias procentas pasirinkusių 5 klausimo b atsakymo variantą bei mažėjantis c variantas patvirtina dizaino lauko dalyvių kūrybinio bendradarbiavimo stiprėjimą: „užsakovas palieka sprendimus dizaineriui, tačiau esant reikalui komentuoja, dalyvauja“, „būna višaip, užsakovai skirtingi, bet dažniau pasitiki profesionalais ir dalyvauja kūryboje“, „...užsakovas sąmoningai ir organizuotai įtraukiamas į kūrybinį procesą.“ Taip pat, lyginant dizainerių komentarus prieš penkerius metus ir dabar, jaučiamas profesinės savivertės augimas, kada dizaineris reikalauja bendradarbiavimo: „dažniausiai priverčiu užsakovą (jo atstovą) atlikti tam tikras pareigas“ arba priešingai – sąmoningai jo vengia: „pastaruoju metu labiau kuriu savo produktus, tad su konkrečiais užsakovais kūrybiniame procese susiduriu mažiau“.

6. Kokių dizaino produktų poreikį labiausiai jaučiate:

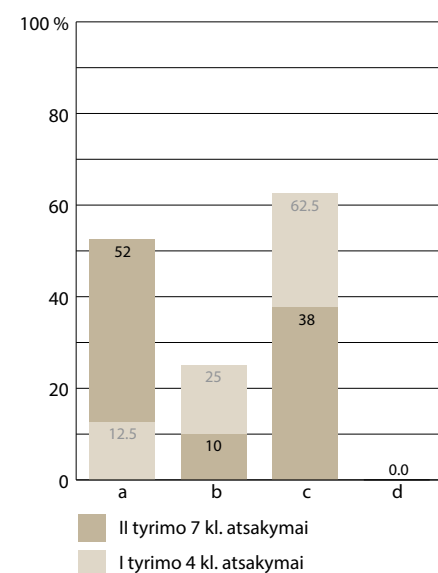
- įprastų, funkcionalių, estetiškų;
- novatoriškų, provokuojančių;
- įtraukiančių ir suteikiančių saviraiškos galimybę vartotojui;
- kita: (nurodykite).



Dizaino produkto penkerių metų situacija nežymiai kito, išlieko didžiausias poreikis dizaino „klasikos“ – funkcijos ir estetikos, vienu procentu nukrito novatoriškų ir provokuojančių produktų paklausa ir keturiais procentais pakilo įtraukiančių ir suteikiančių saviraiškos galimybę vartotojui produktų poreikis, kas įrodo vis dar egzistuojančią atvirų kūrybinių vizualiam dizaino stoką ir teisingą tendencijų numatymą bei jų tęstinumą.

7. Ar Jūsų praktikoje būta atvejų, kai tas pats produktas ar paslauga keičiasi ir keičia Jūsų kūrybos principus dėl vartotojo atsako ir noro dalyvauti dizaino procese?

- taip;
- ne;
- keičiasi tik produktas/paslauga, bet ne kūrybos principai;
- kita: (nurodykite).



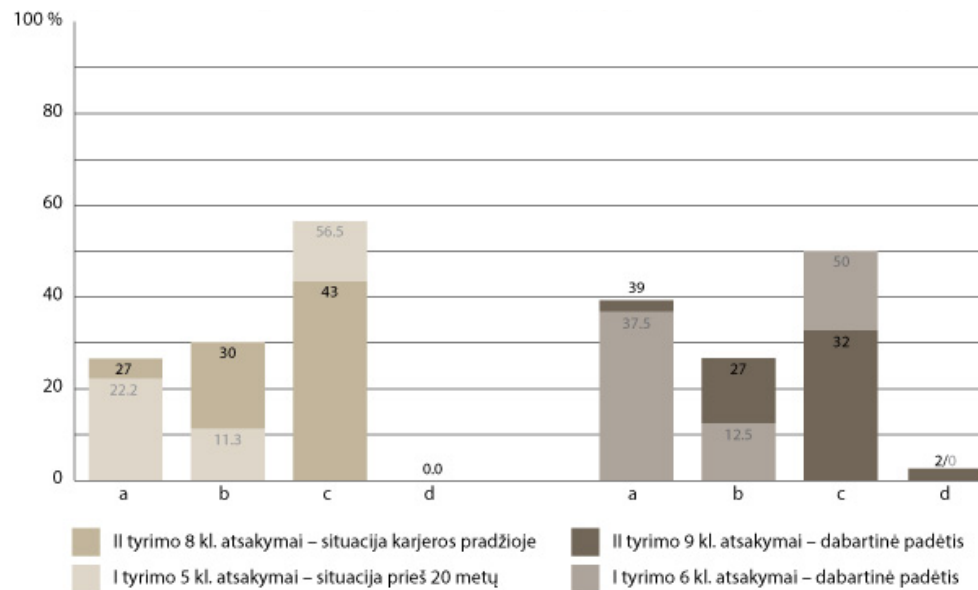
Ženkliai (nuo 12,5 iki 52 proc.) per penkerius metus išaugęs grįžtamojo dizaino produkto ar paslaugos ryšio poveikis vėl patvirtina atviro kūrybinio poreikio dizaino ir pačių dizainerių noro keistis išvalgas. Jeigu pusė sukuriamų dizaino produktų ar paslaugų nesustoja, o vystosi toliau, tai atviras kūrinys jau yra dizaino lauko dalyvis savo struktūra itin tamptariai sujungiantis visus jo dalyvius. Žinoma, kūrybiniai principai, *specificinis kapitalas* arba stojamas mokestis, kurį sumoka dizaineris stodamas į lauką neturėtų kisti vien nuo užsakovo „noriu-nenoriu“ ar „gražu-negražu“, tačiau profesinės savirefleksijos atsiradimas yra labai sveikintinas dizaino lauko bruožas.

8. Jūsų nuomone, kuri jungties tarp dizainerio ir jo sukurto produkto tendencija buvo ryškiausia prieš 20 metų?

- dizaineris išlaiko ryšį su produktu, tobulina, keičia jį, atsižvelgdamas į vartotojus;
- atgalinis ryšys silpnas, produktą keičia vartotojas/užsakovas;
- ryšys asmeniškasis, sukurti produktai papildo kūrybos arsenalą, kuriuo naudojuosi atlikdamas kitus užsakymus;
- kita: (nurodykite).

9. Kuri jungties tarp dizainerio ir jo sukurto produkto tendencija dominuoja šiuo metu?

- dizaineris išlaiko ryšį su produktu, tobulina, keičia jį, atsižvelgdamas į vartotojus;



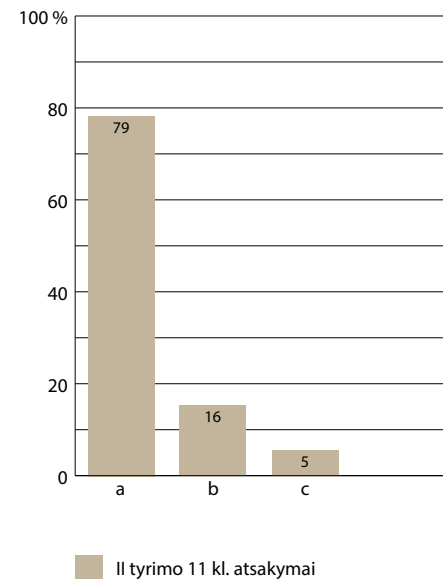
- b) atgalinis ryšys silpnas, produktą keičia vartotojas/užsakovas;
- c) ryšys asmeniškasis, sukurti produktai papildė kūrybos arsenalą, kuriuo naudojuosi atlikdamas kitus užsakymus;
- d) kita: (nurodykite).

8 ir 9 klausimus kaip ir analogiškus pirmojo tyrimo 5 ir 6 klausimus reikia nagrinėti kartu. Tai ir profesinės patirties apžvalga, ir penkerių metų laikotarpio analizė. Lyginant abiejų tyrimų rezultatus matyti, kad 7-o klausimo atsakymuose išryškėjęs atgalinis dizainerio-produkto ryšys yra ne atsitiktinis, o vis stiprėjantis, ir kad dizaineris sąmoningai siekia tą ryšį išlaikyti ir stiprinti. Vėlgį, tokioje palankioje situacijoje atviro kūrinio pozicijos gerokai sustiprėja, ir tai lemia pačių dizainerių noras bendradarbiauti, ir iš abipusio ryšio semtis kūrybinio įkvėpimo.

10. Kas daro didžiausią įtaką dizainerio kūrybai:

- a) kūrybinės ambicijos;
- b) užsakovai;
- c) pasaulinės tendencijos ir technologinis progresas;
- d) kita: (nurodykite).

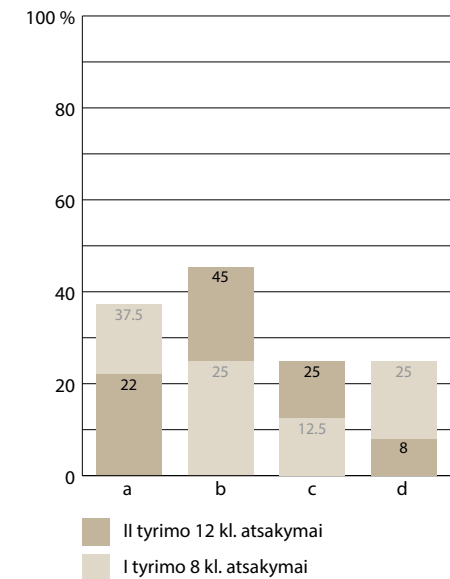
Šiuo klausimu siekta išsiaiškinti, kas daro įtaką dizainerio kūrybai ir kaip tai įtakoja atviro kūrinio atsiradimą ir egzistavimą Lietuvos dizaino lauke. Lyginant penkerių metų pokyčius stebima didėjanti užsakovų įtaka, ką patvirtina ankstesnių klausimų analizės bei sumažėjusi technologinio progreso, kurio beveik vienodi procentai (36 ir 38 proc.) su kūrybinėmis ambicijomis, įtaka. Galima teigti, kad ne technologijos, o tik patys lauko dalyviai, dizaineriai, užsakovai, vartotojai, keičiasi ir jų tarpusavio ryšiai keičia požiūrį į dizainą ir į dizaino profesiją.



11. Ar sutinkate su teiginiu, kad dizaino produkto perduodama emocija yra vienas svarbiausių kūrybinių principų?

- a) taip;
- b) ne;
- c) kita: (nurodykite).

Papildomas antrojo tyrimo klausimas svarbus dizaino atviro kūrinio integracijai į žmogaus gerovės lauką. Atrodo, akivaizdu, kad emocija ar emocinis intelektas dalyvauja kūrybiniame procese ir išlieka užkoduota kūrybinuose, tačiau, ar tai suvokia patys dizaineriai, kurių dažniausiai pirmasis kūrybis įrankis yra ypatingai susijęs su emocija, tai – nuotaikos lenta arba tiesiog, *moodboardas*. Atsakymai patvirtina, kad dizaino lauko profesionalai, vertina ir supranta emocijos reikšmę, tuo dar stipriau patvirtindami dizaino atviro kūrinio ir emocinio intelekto jungties galimybę bei jos funkcionavimą socialiniame žmogaus



gerovės lauke. Atsakymų apibendrinimui tinka dizainerio komentaras: „Manau, kad dizaino produkto perduodama emocija yra svarbus, bet ne svarbiausias principas. Dizaino produkto kūrime yra būtina derinti visą kompleksą kūrybinių principų, tad emocinis lygmuo yra tik vienas iš tokių principų.“

12. Ar buvimas profesinės asociacijos nariu (Lietuvos grafinio dizaino asociacija (LGDA), Lietuvos dizainerių sąjunga (LDiS), Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga (LTMKS)) daro įtaką dizainerio statusui?

- a) ne, nedaro jokios įtakos;
- b) didėja profesinės informacijos prieinamumas ir ryšiai;
- c) auga prestižas;
- d) kita: (nurodykite).

Lyginamoji paskutiniojo grafiko analizė pateikia reikšmingą penkerių metų slinktį – profesinių asociacijų, Bourdieu įvardintų *veikiančiomis agentų grupėmis*, įtakos dizainerio statusui stiprėjimą. Jei 2011 metais buvimą sąjungos ar asociacijos nariu 37,5 procento respondentų įvardino kaip nereikšmingą, tai 2016 metais dizainerio situacija keičiasi – nepriklausymas *agentų grupei* krenta iki 22 procentų ir pastebimai išauga profesinės informacijos prieinamumo, ryšių (nuo 25 iki 45 proc.) ir prestižo (nuo 12,5 iki 25 proc.) svarba. Taigi, jei prieš penkerius metus dizaineriai save suvokė kaip stabilių kūrybinių ambicijų turinčius ir profesinį statusą pelnančius kūrybiniais darbais, o ne narystėmis, tai dabarties dizaineriai tiek savo statusą, tiek kūrybą, tiek profesines ambicijas reflektuoja ne tik Lietuvos, bet ir pasauliniame dizaino lauke. Tai sąlygoja atvirumo poreikį, suvokimą, kad bendradarbiaudamas ir keisdamasis keiti ir kitus lauko dalyvius.

Apibendrinant antrąją Lietuvos dizaino lauko tyrimą matyti, kad prieš penkerius metus įžvelgtos kaitos tendencijos vyko ir tebevyksta, kad šie svarbūs pokyčiai įneša atvirumo ir lankstumo į lauko dalyvių tarpusavio santykius. Grafinio dizaino istoriko Richardo Buchanano įvardintas „naujas perpozicionavimas“ dizaine prasidėjo ir tęsiasi – tai glaudesnis ir abipusiai naudingas užsakovo–dizainerio–vartotojo ryšys, dizaino kaip proceso, o ne kaip rezultato suvokimas ir nuolatinis grįžimas prie dizaino istorijos filosofijos ir praktikos². Taigi, klostantis tokiai situacijai atviro kūrinio modelis yra vienas iš tinkamiausių būdų įnešti daugiau kūrybos į kasdienes situacijas, o atviras kūrybinis „dizaineriškas“ požiūris palengvintų problemų sprendimus ne tik dizaino, bet ir kituose žmogaus veiklos laukuose.

² Richard Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, in V. Margolin & R. Buchanan (eds.), *The Idea of Design: A Design Issues Reader*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1995, p.12-27.

SANTRAUKA

ATVIRAS VIZUALAUS DIZAINO KŪRINYS: PSICHOEMOCINĖS SAVIUGDOS MODELIS

Kas slypi už pasakytų žodžių prasmės? Ar tos prasmės gali būti regimos, perskaitytos ir pritaikomos žmogaus gerovei? Ar kūrinuose įvairiais būdais regimas garsas/balsas atsiskleidžia plačiau nei vien girdimas ir klausą pakeitus rega kūrinys suvokiamas visapusiškiau? Jei kūrinys vizualizuoja bendraautoriumi tapusio žiūrovo balsą, ar žiūrovas *klausydamas* akimis kūrinį patiria kitaip? Ir kaip kitaip? Galbūt atviras kūrinys įtraukdamas žiūrovą į kūrybos procesą, o vizualus dizaino atviras kūrinys suteikdamas procesui ar jo rezultatui utilitarinę paskirtį galėtų tapti atsakymo įrankiu. Tai pagrindiniai meninio dizaino krypties tyrimo, sudaryto iš tiriamosios ir kūrybinės dalių, klausimai. Nors meno projekte pradžioje turėtų būti pristatoma kūrybinė dalis, sulaužysiu įprastinę tvarką ir sąmoningai pradėsiu nuo tiriamosios dalies, nes visa kūrybinė praktika tiesiogiai išplaukia iš meninio tyrimo, kuris kaip ir atviras kūrinys nededa galutinio taško.

Tiriamoji dalis

Šio tyrimo tikslas – atviro kūrinio modeliu grįsti vizualaus dizaino objektai ir jų taikymo galimybės socialiniame psichoemocinėje žmogaus gerovės (ang. *well-being*) ugdymo menu lauke.

Atviro kūrinio gyvavimas įvairiose meno ir kultūros srityse (literatūroje, muzikoje, scenos menuose, naujosiose medijose) nėra naujovė, tačiau mane domina atvirumo principo panaudojimo galimybės vizualiajame dizaine, kuris, sparčiai plėtojantis naujoms technologijoms, išaugo iš siauresnės grafinio dizaino srities. Atviro kūrinio galimybės vizualiajame dizaine praplečia dizaino potencialą, skatina suvokėją ne tik interpretuoti kūrinį, bet ir dalyvauti jo kūryboje ir ne tik intelektualiai ar emociškai, bet ir fiziškai, įtraukiant jusles, balsą, judesį. Abipusis grįžtamasis vartotojo/interpretatoriaus ir kūrinio ryšys, suteikiantis atviram kūrinui naujas prasmes, nepalieka dalyvio pasyviu stebėtoju, o jį keičia, ugdo. Taip pat domina ir kita abipusio ryšio dizaineris–vartotojas pusė – tai aktyvių dizaino lauko dalyvių,

dizainerio ir jo kuriamų dizaino objektų, pasirengimas ir pritaikymas naudoti plačias atviro kūrinio teikiamas galimybes, dizainerio profesinė savirefleksija, kūrybos proceso ar rezultato pirmenybės klausimas. Žmogaus, tiek kūrėjo, tiek kūrinio vartotojo, veikloje atvirumas išplečia tyrimų lauką, o kūrybiškumas skatina tobulėti. Tai tiesiogiai siejasi su socialine sritimi, o dizainas visada susijęs su žmogumi ir jo sritis, socialinis dizainas¹, akcentuoja kritišką ir savikritišką požiūrį į asmenį, visuomenę, jų poreikius, siekius, tikslus. Darbe diskutuojama ir analizuojama, kokie procesai galimi ar jau vyksta atviro kūrinio vizualiajame dizaine ir socialinio mokslo – meno žmogaus gerovei (ang. *well-being*) – emocinio intelekto, somatinės estetikos laukų sankirtoje. Tyrimas kelia klausimus: kokios žmogaus balso ir tame pačiame kūne kylančių emocijų sąsajos? Kaip šias sąsajas išreikšti vaizdu? Ar atviras kūrinys gali tapti psichoemocinės saviugdos priemone, viename vaizde fiksuojančia *kas sakoma* ir sąmoningai *kaip sakoma*? Ar ir kaip ši vaizdinė raiška gali būti skaitoma? Atsakymų ieškoma jungiant keletą tyrimų vykdytų etapais. Aspirantūros studijų metu (2010–2012) sudarytą teorinį atviro kūrinio vizualiajame dizaine modelį ir jo veikimą meninėje praktikoje toliau jungiant (2012–2016) su socialinėmis ir iš dalies mokslinėmis praktikomis, kurios grindžiamos specialiai sukurta ir patentuota akustinės informacijos vizualizavimo sistema² bei tiesioginiu ryšiu su įgyvendinto atviro kūrinio dalyviais. Nors tyrimas vykdomas atviro kūrinio, dalyvavimu grįsto meno ir įkūnyto meno kontekstuose, tačiau utilitarinė dizaino paskirtis išskiria tyrimą iš grynojo meno lauko, dizaino objektuose lygiaverčiai pozicijonuodama funkciją, meninį socialinį poveikį ir estetiką.

Termino „atviras kūrinys“, jungiančio šias kintamumo, daugialypumo, skaitytų ir teksto sąveikos idėjų keliamas problemas, autoriumi laikomas semiotikas Umberto Eco. Atviras kūrinys kaip nauja sąvoka pirmą kartą buvo iškelta ir aprašyta Eco esė rinkinyje *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, išleistame jau prieš 60 metų (1962). Tuo metu tai buvo revoliucinė knyga, sukėlus didelių atgarsį ir diskusijas meno, literatūros ir filosofijos pasaulyje. Autorius sąmoningai apsibrėžia tik iš pirmo žvilgsnio siaurą – „labai ypatingą aktyvaus kūrinio vartojimo ryšio“ diskursą. Atviras kūrinys dėl nuolatinės galimybės aktualizuotis nėra priklausomas nuo savo sukūrimo konteksto, jis išlieka atviras naujoms patirtims ir naujiems kontekstams.

¹ Victor Margolin, *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*, The University of Chicago Press. Chicago and London, 2002.

² LR valstybinis patentų biuras, patentas Nr. 6058, *Sistema vizualiniam akustinės informacijos atvaizdavimui*, prieiga internetu: www.vpb.gov.lt/index.php?l=lt&n=140&kas=rez, [interaktyvus, žiūrėta 2013 05 17].

Pagrindinė Eco mintis ir atviro kūrinio ašis – kad tiek poetiniam, tiek vaizduojamajam ar bet kuriam kitam postmoderniojo meno kūrinui svarbus daugiaprasmiškumas ir netolydumas, kuris gali gimti tik kūrinio santykyje su suvokėju–interpretatoriumi.

Per pusę amžiaus atviro kūrinio samprata labai išsiplėtė, pasipildė naujomis reikšmėmis, apimdama naujai atsirandančias meno sritis. Galima prielaida, kad tarpdisciplininis menas yra tiesioginė atviro kūrinio modelio veikimo išdava, tačiau vizualiaame dizaine atviro kūrinio arba jo porūšio kintamo kūrinio pozicijos dar prieš dešimtmetį buvusios silpnos šiuo metu intensyviai stiprėja³. Darbe aptariamos tai lemiančios priežastys, sudaromas teorinis atviro kūrinio modelis ir aptariamos modelio taikymo vizualiaame dizaine bei jo išplėtimo į socialinį lauką galimybės. Tiriamajame darbe remiantis kitų meno sričių atvirų kūrinių analizėmis, išskiriami tie atviro kūrinio struktūros segmentai, kurie tinkami vizualaus dizaino atviro kūrinio ir kintamo kūrinio teoriniam modeliui sudaryti.

Remiantis Eco, buvo išskirti trys pagrindiniai bruožai, kurie būtini, kad kultūros ar meno objektas taptų ar galėtų būti įvardijamas atviru kūriniu:

1. komunikacija – tai bendravimas, paremtas abipusiai suprantamais ženklais;
2. tarpusavio sąveika (dalyvavimas) – tai aktyvus ir abipusis vartotojo ir objekto ryšys, pasireiškiantis vartotojui siūlomomis pasirinkimo galimybėmis. (Kuo daugiau atviro kūrinio vartotojui suteiks pasirinkimo priemonių, tuo labiau vartotojas jausis svarbus savo dalyvavimu);
3. saviraiška – tai galimybė suvokėjui dalyvauti/kurti meno kūrinį, suteikiant jam individualias prasmes.

Dar vienas atviro kūrinio specifinis bruožas – tai grįžtamojo ryšio galimybė. Atviro kūrinio autorius, sąmoningai apsispręsdamas leisti kūrinį dalyvauti suvokėjui, komunikuoja su juo, tikėdamasis netikėtų interpretacijų ir naujų impulsų.

Eco atviro kūrinio idėją galima susieti su humanistinės psichologijos pradininko Abraham Maslow „Žmogaus motyvacijos teorija“⁴ (1943). Nors šiuolaikinė psichologija kritikuoja teoriją ir siūlo pildyti bei taisyti, tačiau pagrindinė piramidės struktūra išlaikoma, o viršūnėje esantis savęs realizavimo poreikis būtent ir yra aktualiausias meno laukui ir jo dalyviams. Remiantis Maslow atviro kūrinio principo vizualiaame dizaine įgyvendinimas suteikia galimybę „kiekvienam“ rea-

lizuoti savyje slypintį kūrėją, kada ne tik funkcionalūs, bet ir tenkinantys socialinius, pripažinimo, saviraiškos poreikius ar atliepiantys individo pažiūras bei įvaizdį, dizaino objektai ugdo suvokėjo savivoką, meninę iniciatyvą, o konkrečiais atvejais atlieka meno žmogaus gerovei vaidmenį.

Metaforiškai kalbant, atviras kūrinys yra tarsi cheminio elemento atomas, turintis laisvąją jungtį ir yra visada pasiruošęs „susijungti“ ar „prisijungti“ prie kitų „elementų“ ir sudaryti kokybiškai naują junginį. Darbe teorinės junginio ištakos grindžiamos Gilles Deleuze rizominiu⁵ mąstymo principu, kai Eco „atviro kūrinio“ savirealizacija susisieja su saviraiškos poreikiu klasikinėje Maslow „Žmogaus motyvacijos teorijoje“, Maurice Merleau-Ponty nagrinėtu jusliniu kūrinio interpretavimu ir nuolatinio pažado „parodyti daugiau“, Danielio Golemano tyrinėjamu emociniu intelektu, Erico Landowski aptariama estezine patirtimi, Richardo Shustermano⁶ analizuojama somatine estetika ir toliau išlieka atviras naujoms jungtims.

Tiriamąo darbo tikslas – sudaryti atviro kūrinio modelį ir pritaikyti psichoemociniam asmenybės ugdymui. Rizomos sąvoka modelio sudarymui svarbi kaip nehierarchinė struktūra. Viena vertus, tai galimybė įtraukti, tarsi „prisijungti“ žiūrovą, paversti jį bendraautoriumi ir suteikti jam asmenišką emocinę patirties. Kita vertus, emocinės patirties vaizdinė raiška skatina refleksiją ir emocinio intelekto ugdymą ir tuo pačiu meno žinių ir patirties mainus, o tai jau rizomos atšaka į meno žmogaus psichoemociinei gerovei lauką.

Menas, jo kūrimas ar dalyvavimas kūrybos procese stipriai veikia tiek patį kūrėją, tiek suvokėją ar dalyvį, jo jusles, žinojimą ir emocijas. Poveikio skalė gali būti labai plati – nuo estetinio pasitenkinimo, katarsio, ekstazės iki pasišlykštėjimo, pykčio ar depresijos⁷, tačiau visais atvejais meno tikslas tiek menininkams, tiek filosofams, tiek eiliniam žiūrovui yra susijęs su poveikiu suvokėjo jausmams⁸. Taigi, jei menas tiesiogiai daro įtaką jausmams ir emocijoms, turi būti įmanomas

5 „Rizomos sąvoką „pasiskolinta“ iš botanikos. Įprastą Vakarų mąstymui minties struktūrą Deleuze'as ir Guattari prilygina medžiui su šaknimis. Tokia mąstymo struktūra yra hierarchinė. O rizoma yra nehierarchiška ir horizontali, ji dauginasi ūgliais, kurie negali būti sujungti į vientisą struktūrą. „Rizoma kuria atsišakojimus ir tinklus, kuriuose kiekvienas elementas visiškai atsitiktinis, nereguliuojama tvarka gali būti susietas su kitais elementais“. Deleuze Gilles, *Derybos*, Vilnius: Baltos lankos, 2012, p. 229.

6 Richard Shusterman – filosofijos mokslų daktaras, Atlantic universiteto Floridoje profesorius, rašantis somatinės estetikos, pragmatinės somatikos temomis, prieiga internetu: <http://www.fau.edu/humanitieschair/bio.php>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 06 29].

7 Arthur P. Shimamura, Stephen E. Palmer, *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford University Press, 2015, p. 1-2.

8 „For many artists, philosophers, and indeed most laypeople, the essential purpose, if not the only purpose, of art is to induce feelings in the beholder.“, *ibid.*, p. 9.

3 2008 metais vykusioje MoMA paroda „Design and the Elastic Mind“ eksponuojama apie 300 dizaino kūrinių, iš kurių dalis gali būti drąsiai įvardinami atvirais ar kintamais kūriniais, prieiga internetu: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind/>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 09 10].

4 Abraham Harold Maslow, *Motivation and Personality*, 3 Sub edition, HarperCollins Publishers, 1987.

ir grįžtamasis ryšys – jausmų ar emocijų kuriamas menas, kuris reflektuoja jas pačias, tarsi vertėjas išverčia jas į meno kalbą.

Anot psichologijos ir psichoterapijos profesoriaus Roberto Plutchiko, psichoevoliucinės emocijų teorijos yra aštuonios pirminės bipolinės emocijos: džiaugsmas *vs* liūdesys, pyktis *vs* baimė, pasitikėjimas *vs* pasibjaurėjimas, nu-stebimas *vs* numatymas, kurios gali turėti skirtingus intensyvumo lygius, o jų tarpusavio deriniai sudaro antrines ir tretines emocijas⁹. Emocija yra abstrakti sąmonės būseną, situacinio santykio su mūsų vidiniu arba išoriniu pasauliu, išgyvenimas. Emocijai būdinga: poliškumas, aiškiai išreikštas intensyvumas ir trumpalaikiškumas. Emocijos trukmė susijusi su ją sukėlusios priežasties trukme ir atsiminimu apie ją. Svarbu, kad galima suvokti emocijos atsiradimo priežastį ir ateityje stengtis jos vengti arba tikslingai siekti. Pasikartojančių emocijų kaupimosi pasekmė yra sąmonėje užgimęs jausmas. Jausmai yra ilgalaikiai ir palyginus su emocijomis, stabilesni ir gana pastovūs. Jie apibrėžia mūsų tapatybę – asmeninės patirties ar auklėjimo keliu įgytas nuostatas, tenkina kultūrinius, dvasinius, religinius, pažinimo ir socialinius poreikius. Atviro kūrinio veikimo emociniame lauke tyrimui yra svarbios būtent trumpalaikės emocijos, tačiau tikslas yra prisidėti kuriant žmogaus gerovę, kurią lemia ilgalaikiai ir stabilūs teigiami jausmai.

Meno žmogaus gerovei praktika Lietuvoje tik žengia pirmuosius žingsnius yra nedaug specialistų¹⁰ tiek teoriškai, tiek praktiškai dirbančių ir analizuojančių šią sritį. Ji artima meno terapijai¹¹, tačiau kartais dėl meno dalyvavimo abiejuose klaidingai tapatinamos, nors jų sritys skirtingos. Meno terapija veikia sveikatinimo arba gydomojoje srityje, o menas žmogaus gerovei – individo saviugdos, psichinio, emocinio, protinio intelekto lavinimo, empatinių sugebėjimų lavinimo sri-

tyje. Šiam tyrimui svarbi žmogaus psichoemocinė gerovė akcentuojanti asmeninį savirealizacijos poreikį ir individo siekį pažinti ir lavinti emocinį intelektą, ugdyti savižiną ir kūrybiškai ją taikyti. Tokią funkciją meno žmogaus gerovei lauke atliktų atviras dizaino kūrinys, individą versdamas kūrėju, o jo emocijas – kūriniu, reflektuojančiu jas pačias. Impulsyviai gimstančios emocijos virstų kūriniu ir kita, meno kalba, grįžtų atgal į autoriaus-suvokėjo sąmonę, ir tikėtina, ją keistų, lavintų, suteikdamos naujų potyrių ir žinių.

Taigi akivaizdi emocijų įtakos grandinė nuo kūrybinio proceso, kūrinio suvokimo iki psichoemocinės žmogaus gerovės ir gyvenimo kokybės galimybių didinimo, leidžia į tyrimo lauką įtraukti palyginti neseną, tačiau jau išsivertusią ir tampančią vis aktualesnę „emocinio intelekto“¹² sampratą. Pasak Golemano, emocinis intelektas žmogaus sėkmei ir gerovei daro žymiai stipresnę įtaką, nei daugiau nei šimtmetį itin svarbiu laikytas protinis intelektas, nustatomas intelekto koeficientu (angl. *IQ*). Emocinį intelektą sudaro trys susipynusios dalys. Pirmoji – savirefleksija. Tai individo sugebėjimas suvokti tai, ką jaučia ir mokėjimas su tuo tvarkytis – savireguliacija, antroji – empatija¹³, sugebėjimas įsijausti ir suprasti, ką jaučia kiti ir trečioji – socializacija arba sugebėjimas derinti savo emocijas su kitų jausmais ir poreikiais taip, kad visi jaustųsi gerai. Visose trijose emocinio intelekto dalyse svarbi vieta tenka motyvacijai¹⁴ kaip asmeninių emocinių gebėjimų savęs išjudinimui ir nukreipimui link tikslo ar tikslų panaudojimui.

Tyrimui svarbi dar viena atviro kūrinio rizomos atšaka – dizaino laukas ir jo kaip proceso ir rezultato analizė. Mus domina, kaip atviro kūrinio principais grįstas dizainas keičia dizaino ir jo srities susijusios su psichoemociine žmogaus gerove – socialinio dizaino – sampratą ir recepciją ar atviro kūrinio modelio principai skirti vizualaus dizaino projektams suteikia galimybę šiai anot grafikos dizainerio ir dizaino kritiko Michaelio Rocko¹⁵ gana uždarai kultūros sričiai atsiverti suvo-

9 Robert Plutchik, „The Nature of Emotions“, in *American Scientist*, vol. 89, Nr. 4, 2001, p. 344.

10 2013 m. pradėta pirmoji jungtinė VDA Kauno fakulteto ir LSMU (Lietuvos sveikatos mokslų universitetas) magistro studijų Dailės terapijos programa ir 2015 m. baigė pirmieji specialistai. Programos rengėjai, VDA dėstytoja, dailės pedagogė ekspertė Audronė Brazauskaitė, LSMU Slaugos fakulteto dekanė prof. Jūratė Macijauskienė aktyviausiai rašo ir dalyvauja meno terapijos, o VDA Vilniaus fakulteto UNESCO Kultūros vadybos ir kultūros politikos katedros dėstytoja Roma Survilienė – meno visuomenės gerovei lauke, www.psichiatrija.lt/2013/07/startuos-pirmoji-jungtine-studiju-programa-dailės-terapija, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 02].

11 Meno terapija – tai sveikatos priežiūros veikla, integruojanti meno terapijos, meno, medicinos, psichologijos, psichoterapijos, specialaus ugdymo bei socialinio darbo disciplinų žinių bei praktikos aspektus. Terminas „menų terapija“, apimantis dailės terapiją, muzikos terapiją, šokio terapiją, judesio terapiją ir dramos terapiją. Šiuo metu nėra aprobuotas Lietuvių kalbos komisijos, *Menas žmogaus gerovei*, sud. Roma Survilienė, Dailininkų sąjungos leidykla, 2012, p. 7.

12 Emocinio intelekto teoriją 1990 m. pasiūlė du psichologai Peteris Salovey iš Yale ir Johnas Mayeris iš New Hampshire universitetų. Sąvoką plačiai išpopuliarina 1995 m. išleista psichologo ir mokslo žurnalisto Danielio Golemano knyga *Emocinis intelektas*.

13 Gr. *empathēi* – aistra, įsijautimas. Vokiečių filosofo Rudolfo Lotze 1858 m. įvestas meno suvokimo teorijos terminas apibrėžiantis suvokėjo gebėjimą projektuoti savo asmenybę į stebimą objektą. 1909 m. psichologas Edwardas Titcheneris pradeda naudoti kaip psichologijos mokslo sąvoką. Prieiga internetu: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=empathy, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 21]

14 Angl. *motivation, move emotions* – jausmų sujudinimas. Terminas apima žmogaus tiek vidinius, tiek išorinius stimulus veikti.

15 Prieiga internetu: <http://2x4.org/ideas/2/fuck-content/>, [interaktyvus, žiūrėta 2015 12 21]

kėjui, komunikuoti tarpusavyje: kurti abipusius ryšius atviras kūrinys – autorius – suvokėjas-bendraautorius – atviras kūrinys. Taip pat, ar atviras dizaino kūrinys, integruotas į kūrinių vartojimo/interpretavimo lauką, kartu integruotų suvokėją, kuris gautų naujų postūmių psichoemocinės gerovės ugdymui?

Tyrimo hipotezė

Tiriamajame darbe bus pagrindžiama prielaida, kad emocinis intelektas tiesiogiai veikia žmogaus psichoemocinę gerovę, o atviras dizaino kūrinys gali tapti vienu iš meninių įrankių vizualiai stebėti savo emocijas, suvokti jų priežastis, gebėti kontroliuoti ir keisti savo požiūrį, ugdyti ir taikyti empatinius sugebėjimus, įveikti naujus iššūkius ir taip kurti subjektyviąją, asmeninę psichoemocinę gyvenimo kokybę ir per ją kažkiek veikti kitą – objektyviąją gerovės pusę.

Uždaviniai

Atviro kūrinio teorinio modelio vizualiam dizainui sudarymas, modeliu grįstų kūrinių veikimo galimybių žmogaus psichoemociinei gerovei ugdyti tyrimas kelia šiuos uždavinius:

1. Aptarti atviro kūrinio sąvoką, jos atsiradimo, gyvavimo ir plitimo įvairiose meno srityse priežastis ir pristatyti atviro kūrinio kontekstą.
2. Apžvelgus dizaino lauką bei jo dabartines tendencijas, aptarti atvirų kūrinių dizaine stoką ir jos priežastis 2011 m. bei jų radimosi galimybes ir situaciją 2016 m.
3. Pristatyti atvirų kūrinių pavyzdžius įvairiuose menuose, juos trumpai išanalizuoti, išskiriant atviros struktūros dėmenis bei galimas atviro kūrinio raiškas vizualiaame dizaine.
4. Sudaryti teorinį atviro kūrinio modelį ir jį pritaikyti vizualiam dizainui. Aptarti ir pagrįsti jo struktūrą bei veikimo pobūdį.
5. Pristatyti žmogaus psichoemocinės gerovės sampratą, įvardyti jos ryšius su atviro kūrinio principais ir aptarti galimas jų sąsajas.
6. Pagrįsti rizominę atviro kūrinio vizualiaame dizaine sandarą ir aptarti rizomos atšakos į žmogaus psichoemocinės gerovės lauką galimybę.
7. Aptarti žmogaus gerovei svarbų kūniškumo aspektą ir jo santykį su atviru kūriniu bei pristatyti žmogaus balsą ir klausą kaip netipines raiškos priemonės rega suvokiamo meno lauke – meninės praktikas, kurios klausos juslę pakeičiama rega.
8. Numatyti ir aptarti atviro kūrinio principo taikymo galimybes vizualaus ir socialinio dizaino bei žmogaus gerovės srityse. Pagrįsti atviro dizaino kūrinio indėlį į žmogaus psichoemocinio gerbūvio kūrimą.

Metodai

Tiriamasis darbas atliekamas remiantis formaliosios analizės ir vizualinės semiotikos metodais, pasitelkiant sociosemiotikos, fenomenologijos, meno žmogaus gerovei ir emocinio intelekto ugdymo, receptijos, somatinės estetikos ir psichokustikos metodologines prieigas.

Ginamieji teiginiai

1. Atviro kūrinio bei žmogaus gerovės sąlyga yra juslinė pagava, kuri kartu yra jutimas ir jo suvokimas, arba juslių ir proto suvienijimo procesas, generuojantis prasmę.
2. Keleto juslių dalyvavimas atvirame kūrinio sustiprina įsitraukimą, o vienos juslės keitimas kita, pavyzdžiui, klausos rega, gali patenkinti savirealizacijos ir psichoemocinio lavinimo poreikį.
3. Atviro kūrinio veikimo emociniame lauke tyrimui yra svarbios būtent trumpalaikės emocijos, tačiau tikslas yra prisidėti kuriant žmogaus gerovę, kurią lemia ilgalaikiai ir stabilūs teigiami jausmai.
4. Žmogaus psichoemocinė gerovė tiesiogiai priklauso nuo emocinio intelekto, o vizualaus dizaino atviras kūrinys gali tapti vienu iš meninių įrankių, leidžiančių vizualiai stebėti savo emocijas, gebėti kontroliuoti ir ugdyti bei keisti požiūrį į jas.

Tyrimo mokslinis aktualumas ir darbo struktūra

Darbo naujumas ir aktualumas susidaro iš trijų pagrindinių aspektų.

Pirmasis, tai teorinio atviro kūrinio modelio sudarymas ir modelio veikimo principų pritaikymas vizualaus dizaino laukui. Atviras kūrinys pradėtas apmąstyti XX a. pradžioje, tačiau jo teorinis vizualaus dizaino modelis, mano žiniomis, sudaromas pirmą kartą. Nors darbas apima beveik penkerių metų laikotarpį, per kurį atvirų kūrinių vizualiaame dizaine stoka pakito į jų gausą, tačiau teorinių išvalgų, atliktų remiantis profesionalių dizaino praktikų apklausomis, aktualumas išlieka, o numatytosios atviro kūrinio dizaino lauke atsiradimo ir kaitos tendencijos pasitvirtina.

Antrasis apima socialinio dizaino ir meno žmogaus gerovei subjektyviosios sampratos analizes ir bendrų su atviru kūrinio vizualiaame dizaine dėmenų paiešką. Tyrimai šiomis temomis Lietuvoje neatliekami, o meno žmogaus gerovei sritis tik pradeda pirmuosius žingsnius, todėl surinkta medžiaga bei analizės naudingos tolimesnei tiriamajai veiklai.

Trečiasis aspektas – tai vizualaus dizaino atviro kūrinio integracija į žmogaus gerovės lauką. Teorinio atviro kūrinio modelio struktūros estezinio ir estetinio

dėmenų atitikmenų įžvelgimas ir susiejimas su svarbia subjektyvios žmogaus gerovės emocinio intelekto sritimi atskleidžia iki šiol mažai tyrinėtą vizualaus dizaino atviro kūrinio plėtos potencialą. Teorinis sąsajos pagrindimas tiriant atvira kūrinįje įdarbintą balso/klausos fenomeną kūniškais, psichoakustiniais ir somaestetiniais aspektais bei tyrimo praktinis įgyvendinimas yra aktualūs ir nauji atviro kūrinio ir žmogaus gerovės kontekstuose.

Darbo struktūra glaudžiai susijusi su aktualumą pristatančiomis dalimis. Disertaciją sudaro dvi pagrindinės dalys: tiriamoji ir kūrybinė. Tiriamoji sudaryta iš įvado, trijų skyrių ir dviejų priedų; kūrybinė – iš trijų skyrių. Išvados išplaukia iš abiejų darbo dalių.

Įvade pristatoma disertacijos tema, problema ir nagrinėjami klausimai, apibrėžiami pagrindiniai tyrimo kriterijai: objektas, problema, hipotezė, tikslas ir uždaviniai, tyrimo metodai.

Pirmame skyriuje trumpai pristatomas dizaino lauko samprata, istorija, pagrindiniai bruožai ir remiantis 2011 ir 2016 metų žvalgybiniais tyrimais aptartamos atviro kūrinio atsiradimo sąlygos ir lauko bei dizainerio profesijos kaitos tendencijos. Plačiau, remiantis dizaino teoretikais (Peter-Pauliu Verbeeku, Petranu Kockelkorenu, Michaeliu Rocku) ir sociologu Bruno Latouru, analizuojamas socialinis dizainas kaip galima atviro kūrinio pritaikymo sritis ir jo socialinėje komunikacijoje svarbią vietą užimančios Erico Landowski nagrinėjamos estezinės savybės.

Antrasis skyrius skirtas teorinio atviro kūrinio modelio sudarymui. Pristatomas vizualinės semiotikos tyrimo metodas ir pasirinkti atskirų meno sričių atviri kūriniai, kurių kiekvienas semiotiškai analizuojamas ir išskiriami pagrindiniai, papildomi bei specifiniai atviro kūrinio struktūros bruožai. Remiantis jais sudaromas teorinis atviro kūrinio modelis. Modelį papildžius funkcija, estetiniu kodu ir esteziniu santykiu sudaromas teorinis atviro kūrinio vizualiaame dizaine modelis.

Trečiajame skyriuje gilinamasi į žmogaus gerovės subjektyviąją sampratą dalį ir vieną svarbiausių jos dėmenų – emocinį intelektą ir jo sąsają su somatine estetika, kurią atstovauti pasirenkami žmogaus balsas ir klausa. Pastarųjų potyriai aptariami kūnišku, psichoakustiniu ir emociniu aspektais ir pagrindžiami praktinių kūrybinių analizėmis.

Kūrybinėje dalyje pristatoma atviro kūrinio vizualiaame dizaine kūrybinė praktika ir jo veikimas tarpdalykinių studijų, socialiniame ir žmogaus gerovės laukuose. Beveik šešerius metus vykdoma kūrybinė praktika garso ir žmogaus balso vizualizavimo srityje glaudžiai susijusi su tyrimu. Abi dalys tolygiai koreliuoja tarpusavyje, vienur papildydamos viena kitą, kitur keldamos teorinius klausimus

ar iššaukdamos kūrybinius eksperimentus.

Bendrosios išvados su trumpais reziumė atsako į darbe išsikeltus uždavinius ir numato tolesnes atviro kūrinio plėtos tendencijas.

Dviejuose prieduose apžvelgiami vykstantys pokyčiai Lietuvos dizaino lauke ir dizainerio profesijoje penkerių metų laikotarpyje – 2011 ir 2016 metais ir ar tie pokyčiai sudaro sąlygas atviro kūrinio įsitvirtinimui dizaino lauke.

KŪRYBINĖ DALIS

Ar vizualaus dizaino atviras kūrinys gali tapti psichoakustiniu emociniu *įsiinkaravimu* įrankiu, leidžiančiu stebėti ir reflektuoti asmenines emocijas ir taip ugdyti emocinį intelektą? Ar vizualioje balso raiškoje įmanoma rasti emocijų kodą? Kognityvinės psichologijos profesoriaus Stepheno E. Palmerio su komanda nuo 2008 m. vykdomi emocijų ir meno kalbos – spalvų, formų, garso – tarpusavio ryšio tyrimai¹⁶ leidžia į šiuos klausimus atsakyti teigiamai, tuo labiau, tai sustiprina faktas, kad nuo 2014 m. tyrimus pradėjo remti Google koncernas, kuris ypatingai domisi vartotojų emocijų nustatymu, žinoma, marketingo tikslais. Kad menas sukelia emocijas ir tuo pačiu gali padėti jas suvokti teigia Palmerio ir Arthuro P. Shimamuros estetinių emocijų teorija. Autoriai stipriai išplečia individualias estetiškes emocijas, tvirtindami, kad tai ne vien malonumas, lengvumas ar mėgimas, ir, kad visos emocijos gali būti estetiškes emocijos, įskaitant domėjimąsi, baimę, gėdą, kaltę, pyktį ar bjaurėjimąsi. Menas siekia provokuoti, prieštarauti, įkvėpti, sujaukti, intriguoti. Nemaža dalis įdomiausių estetinių emocijų yra neigiamos. Kartais menas supykdo žiūrovą.¹⁷

Taigi, galima prielaida, kad *Vizualaus suvokimo ir estetikos laboratorijos*¹⁸ vadovaujamos Palmerio 2014 m. tyrime nustatytos emocijų grafinės raiškos yra vizualus emocijų kodas, kurį galima taikyti iškoduojuojant balso vizualizacijas. Tyrimas¹⁹ pateikia 44 grafines raiškas keturioms bipolinėms emocijoms – linksmas / liūdnas ir ramus / piktas (il. 20, p. 123).

¹⁶ Vizualaus suvokimo ir estetikos laboratorija vadovaujama mokslininko Stepheno Palmerio vykdo tyrimus pojūčių ir estetinio suvokimo srityse, prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/MVE.html>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

¹⁷ Arthur P. Shimamura ir Stephen E. Palmer, „Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience“, in *Oxford Scholarship Online*, 2012, p. 14.

¹⁸ Prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/people.html>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

¹⁹ Prieiga internetu: [http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal\(VSS2014\).v2.pdf](http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/vss-2014/Malfattietal(VSS2014).v2.pdf), [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

Vizualūs emocijų atitikmenys nustatomi remiantis Palmerio laboratorijos 2013 m. nesinestezinėmis muzikinio tembro ir spalvos koreliacijos tyrimo²⁰ išvadomis.

Susiejant Palmerio laboratorijos 44 emocijų grafines raiškas (il. 20, p. 123) su aštuoniomis pagrindinėmis Plutchiko teorijos emocijomis, paskirstant jas pagal keturias bipolines emocija, sudaroma tarsi vizuali emocijų abėcėlė ar sistema (il. 21, p. 123).

Susiejant Palmerio laboratorijos 44 emocijų grafines raiškas su aštuoniomis pagrindinėmis Plutchiko teorijos emocijomis, paskirstant jas pagal keturias bipolines emocija, sudaroma tarsi vizuali emocijų abėcėlė ar sistema.

Analizuojant vizualių emocijų sistemą matomas akivaizdus skirtumas tarp liūdesio, nuostabos, baimės, pasitikėjimo ir džiaugsmo, smalsumo, pykčio, bjaurėjimosi. Pastarosios keturios emocijos yra grafiškai sudėtingesnės, o džiaugsmas ir pyktis išsiskiria grafinių formų simetriškumu, tuo tarpu liūdesio ir nuostabos linijinės formos aštresnės nei baimės ir pasitikėjimo. Vengčiau tiesiogiai sieti grafinės formos sudėtingumą su emocijos sudėtingumu, tik galima prielaida, kad džiaugsmas ar pyktis emocionaliau reiškiami nei liūdesys ar baimė ir balsas tai aiškiau perteikia. Taip pat šios grafinės emocijos neatspindi emocijos intensyvumo, tačiau tai pirmasis žingsnis į vizualią akustinę emocijų sistemą ir atliekant tolimesnius tyrimus aiškėtų naujos prieigos.

Viena iš galimų prieigų susiejanti aptartus fenomenologinį, psichoakustinį ir emocinį balso potyrius būtų atviras vizualaus dizaino kūrinys.

Teorinis atviro kūrinio modelis dizaino lauke įgyja prasmę, kai jo veikimas išbandomas ir pasiteisina kūrybinėje praktikoje. Trijuose kaip rizomos atšakos tarpusavyje susijusiuose projektuose funkcionuoja visi pagrindiniai atviro kūrinio struktūros bruožai – dalyvavimas, saviraiška, komunikacija ir transformacija. Taip pat pagal kiekvieno projekto specifiką ir sąsają su pasirinktu lauku įdarbinami papildomi bruožai – tai interaktyvumas, tęstinumas, minimalių kompetencijų poreikis ir išliekanti grįžtamojo ryšio galimybė. Estetinis kodas kaip vienas svarbiausių dizaino aspektų išreikštas visuose trijuose projektuose, o estezinis santykis ir somaestetinės savybės labiausiai atsiskleidę dviejuose paskutiniuose – *Aqua Lingua* ir *Emo* projektuose. Pastaruosiuose, o ypač *Emo*, sąmoningai siekiama emocinio intelekto stebėjimo ir ugdymo funkcijų integravimo į modelio struktūrą; tai skatintų atviro kūrinio dalyvio gerovės progresą.

Pirmasis teorinio atviro kūrinio modelio veikimo išbandymas – tai projektas *www.atvira.info*, kuriame bendraautoriumi tapęs dalyvis įsitraukia į procesą ir pats renkasi, kokią radio bangų nešamą audio informaciją jam aktualizuoti. Antrasis, *Aqua Lingua*, jau koncentruojasi į kitos prigimties audio informaciją – žmogaus balsą ir jo vizualią raišką. Trečiasis, *Emo*, ieško emocinės informacijos balso informacijoje ir bando pagrįsti hipotezę, kad egzistuoja grįžtamasis ryšys tarp kūrinio ir emocijų, ir kad reflektuotos emocijos gali tapti tiek kūrėjomis, tiek žmogaus gerovės ugdytojomis. Visi trys projektai yra tarpusavyje susiję, tarsi rizomos nehierarchinės atšakos. Kiekvienas jų gali egzistuoti savarankiškai ir „leisti“ naujas atšakas į meno, dizaino, mokslo ar socialinius laukus.

Jungtinio projekto *INFO-VOX-EMO* tikslas – pagrįsti tiriamojo darbo įžvalgą ir hipotezes kūrybinėje praktikoje, vizualiai pateikti rizominę atviro kūrinio struktūrą kartu atskleidžiant iš pirmo žvilgsnio tarpusavyje nesusijusius, bet vizualaus dizaino atviro kūrinio modelio veikimui svarbius funkcijos, estezinio santykio, estetinio kodo, technologijos panaudojimo emocinio intelekto ugdymui aspektus. Kūrinys *INFO-VOX-EMO* įgauna prasmę vientisoje erdvėje, kuri taip pat veikia rizominę jo struktūrą (il. 1., p. 130)

INFO arba www.atvira.info – pirmasis bandymas teorinį atviro kūrinio modelį pritaikyti dizaino laukui demonstruoja jo rizominės sandaros savybę atsišakoti į kitus laukus ir funkcionuoti ne tik dizaino, bet ir tarpdalykiniame lauke. Paskirties nepanaudotai informacijai suteikimas priskiria projektą dizaino laukui, o proceso metu gimstantis estetiškas kodas bei pagautos informacijos sustabdytų vaizdų ekspozicija kuria kūrinio vertę. Atviras kūrinys peržengiantis dizaino lauko ribas ir įgyja kitų meno sričių (fotomedijų, filmo kūrimo) bruožų.

Projekto idėja kilo iš prielaidos, kad žmogus gyvena nuolat sleisdamas įvairiausio dažnio vibracijas, pradedant kūniškais širdies ir visų organų virpesiais, balsu, ir baigiant nematomais, nelabai pažįstamais ir pripažįstamais nuojauta, minčių skaitymu ar telepatija. Supanti gamta taip pat nuolatos vibruoja ir visos šios vibracijos sklinda nematomomis, kartais jaučiamomis bangomis. Radijo imtuvu VEF gaudoma laisva, nepanaudota informacija („triukšmas“), esanti tarp įprastai veikiančių radijo stočių ir pagautomis bangomis garsiakalbio pagalba virpinamas vanduo, t.y. atnešta nematomų elektromagnetinių bangų garsinė informacija verčiama matomomis mechaninėmis vandenyje sklindančiomis bangomis. Žiūrovas, keisdamas radijo bangų dažnį ir garsumą stebi, kiek nepanaudotos informacijos sklendžia erdvėje ir kokias struktūros slypi radijo „triukšme“. Pagavus ir atsirinkus savo „informaciją“, vaizdą galima paversti stop kadru. Visa transliacija įrašoma į *www.atvira.info* archyvą. Prisijungęs prie internetinio tinklalapio žiūrovas gali bet kada peržiūrėti arba atsisiųsti savo ar kitų dalyvių sugautą informaciją.

20 Prieiga internetu: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/Griscom&Palmer-VSS2013.pdf>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

Sovietinis VEF radijo imtuvas pasirinktas neatsitiktinai, nes jis gaudo įvairesnių diapazonų bangas – vidutinės, ilgąsias, trumpąsias ir ultratrumpąsias ir neturi FM bangų ruožo, kuriame įprastinės radio stotys seka viena po kitos ir beveik nelikę laisvų dažnių.

VOX arba Aqua Lingua – tai atviro kūrinio rizomos atšaka į artimą dalyviui socialinį lauką. Projekte atkuriami ir analizuojami nebe laisva ar nepanaudota informacija, o artikuliuota – žmogaus balso vaizdinė raiška. Kūrinio atvirumas ne tik išlieka, bet ir prasiplečia: dalyvis jau ne tik stebi ir pasirenka nepanaudotos informacijos (triukšmo) vizualizacijas, o kuria jas pats – balsu tariamais žodžiais, melodija ar muzikos garsais ir tampa naujos komunikacijos bendraautoriumi bei interpretatoriumi. Projekto meninis ir iš dalies mokslinis veikimas grindžiamas specialiai sukurta tęstinio garso vertimo vienu vaizdu technologija, kuri audio įrašą išskaido iki pradinių elementų – dažnių, natų ar fonemų. Lyginant su *www.atvira.info* šiame projekte keičiasi medija. Momentinius dažnius atkurianti video projekcija keičiasi į tęstinio garso visus dažnius fiksuojantį statinį kadrą. T.y. jei nuolat gaudomą radijo imtuvu ir filmuojamą laisvą informaciją žiūrovas galėjo rinktis, stebėti jos kaitą projekcijoje, interaktyviai dalyvaudamas fiziškai, kai pats procesas įvardinamas kaip rezultatas, tai *Aqua Lingua* projekte sąmoningai pasirenkama statiška audio informacijos fotofiksacija. Atviro kūrinio dalyvio/autoriaus sukurtas ir įrašytas garsas yra tęstinis laike ir sudarytas iš begalės skirtingų dažnių, kurių girdimasis suvokimas taip pat yra tęstinis, o fotografija įprasmina momentinį tęstinės audio informacijos suvokimą rega. Tokiu būdu fiksuojami tos pačios balso informacijos skirtinga laikinė išraiška ir jos suvokimo būdai.

EMO projektas – tai atviro kūrinio rizomos atšaka į siauresnę socialinio lauko sritį – meno psichoemociinei žmogaus gerovei lauką. *Emo* įdarbinami pirmųjų dviejų projektų ištekliai: audio informacijos vizualizavimo patirtis, patentuota technologija, ir kartu atviram kūrinui suteikiama kokybiškai nauja funkcija – kurti, stebėti ir reflektuoti individualų emocijų žemėlapi ir taip ugdyti asmenį emocinį intelektą.

Keletą metų atliekamas meninis tyrimas vizualizuojant įvairių žmonių balsus lėmė šių, iš pirmo žvilgsnio skirtingų, metodologinių prieigų susiejimą ir bendro vardiklio vizualiam balso psichoemociniam potyriui paiešką. Sukauptas nemažas skirtingų žmonių ištartų vienos žodžių (pvz. „Myliu“, il. 8, p. 138) ar frazių („Nėra kelio į prasmę, kelias yra prasmė“, il. 9, p. 138) vizualus archyvas leido juos analizuoti, ieškoti ištartų tos pačios lyties, to pačio žodžio ar frazės vaizdų nevienodumo priežasčių ir skatino prielaidas apie balse slypinčių emocijų vizualios raiškos teorinio ir praktinio pagrindimo paiešką.

Teorinės prieigos, vizualaus archyvo ištekliai ir eksperimentai su savu balsu patvirtino prielaidos pagrįstumą ir iškėlė naują meninės ir dizaino praktikos klausimą *kaip nuskaityti vizualią emociją?* Savo balso vizualizacijoms kėliau du uždavinius. Pirmasis – įrašyti kuo natūralesnę emociją, antrasis – vizualizuoti ir originalų įrašą, ir to paties įrašo modifikuotą variantą, kuris balsą verstų į bežodinį garsą, t.y. panaikintų artikuliuotą kalbą, tačiau išlaikytų garso dažnius – tembrą. Eksperimentų rezultatai pasiteisino, tiek džiaugsmas (il. 10, p. 139), tiek priešingas jam pyktis (il. 11, p. 139) vizualiai skirtingi, o jų modifikuotų įrašų vaizdai – panašūs į originalus.

Projektas remiasi Petersono ir Palmerio laboratorijoje nuo 2008 metų vykdomais emocijų ir spalvos, formos, garso tarpusavio ryšio tyrimais²¹ bei prielaida, kad žmogaus balse, o ne žodžiuose, kurie tariami, yra užkoduotos įvairios emocijos, t.y. kad prasmė slypi ne tik KĄ sakome, bet ir KAIP sakome. Balso vizualizacijose emocinė informacija išlieka ir atviro kūrinio dalyvis ne tik kuria savo dienos bėgyje pasakytų žodžių vizualizacijas, bet gali stebėti pagrindinių aštuonių emocijų (pagal Plutchiką) kaitą.

Mano kuriamos emocijų stebėjimo programėlės *Emo* kaip atviro vizualaus dizaino kūrinio paskirtis – suteikti vartotojui galimybę apjungti skirtingus potyrius, vizualiai *klausyti* savo emocijas, suvokti ir įvardinti jas, balsu kurti emocinę kalbą – t.y. ugdyti ir lavinti emocinį intelektą. Programėlė remiasi kimatikos reiškinio, Plutchiko emocijų teorija, psichoakustiniais tembro tyrimais, vizualiomis Palmerio laboratorijos emocijų raiškomis. Tyrimo metu surinkti duomenys leidžia kurti prototipinę versiją, kurią pristatys ir išbandys, galima tobulinti iki realiai viekiančios emocinio intelekto stebėjimo ir ugdymo programėlės.

Emo fiksuotą žmogaus balsą ir veiktą išmaniajame telefone budriuojų paros metu. Įrašinėdama žmogaus balsą iš karto verstų į bežodinį garsą, kuris išlaikytų tuos pačius dažnius ir tembrą, t.y. nebelikus žodžių emocijos išliktų. Tai patvirtina atlikti bandymai vizualizuojant žodinį balso įrašą ir tą patį modifikuotą įrašą jau be žodžių (il. 10–11, p. 139 dešinėje). Specialiai sukurtas algoritmas modifikuoto balso vaizde atrastų grafinės Palmerio emocijų formas (il. 12–13, p. 140), kurias sistemintų ir paskirstytų aštuonioms emocijoms. Programėlė galėtų pateikti asmeninę valandos, dienos, savaitės emocinę informaciją.

Atviro dizaino kūrinio suteikiama galimybė vizualiai *girdėti* ir *patirti* savo emocinę savijautą būtų mažas, bet svarus žingsnis link emocinio intelekto ugdymo ir tobulesnės žmogaus gerovės apskritai.

21 Prieiga internete: <http://socrates.berkeley.edu/~plab/pdf/Griscom&Palmer-VSS2013.pdf>, [interaktyvus, žiūrėta 2016 03 15].

Rūta Mickienė gimė 1969 m. Kaune. 1988–1994 m. studijavo Vilniaus dailės akademijoje ir įgijo dizainerio diplomą, prilyginamą dizaino magistro kvalifikaciniam laipsniui. 2009–2012 m. studijavo Vilniaus dailės akademijoje meno aspirantūroje (2012 m. suteiktas Menų licenciato laipsnis), o 2014–2017 m. – tęstinėse dizaino krypties meno doktorantūros studijose.

Pagrindinė Rūtos Mickienės kūrybos sritis – garso ir balso vizualizavimas, taikant atviro kūrinio principą ir taip suteikiant žmogui savirealizacijos galimybę. Po aspirantūros studijų kūrybinė veikla sėkmingai vystoma tiek meno, tiek mokslo kryptimis: sukurta ir patentuota *Sistema vizualiniam akustinės informacijos atvaizdavimui*, o 2013 m. Lietuvai atstovavęs projektas *Aqua Lingua* buvo apdovanotas Jungtinių Tautų organizuojamo pasaulinio elektroninio turinio konkurso World Summit Awards (WSA) gyvenimo būdo kategorijoje, 2014 m. – dizaino konkurso A'Design Awards pelnė bronzą conceptualių projektų kategorijoje. Nuo 2012 m. tarptautinės parodos „Keliančios raidės“ dalyvė, darbai eksponuoti Helsinkio meno muziejuje, Lietuvos ambasadoje Varšuvoje. 2016 m. surengta paroda „Aqua Lingua - Vanduo kalba“ UNESCO būstinėje Paryžiuje skirta UNESCO Vykdomosios tarybos, kurios nare Lietuva išrinkta 2015 m. rudenį, 199 sesijos atidarymui. Nuo 2012 m. aktyviai dalyvauja konferencijose, televizijos laidose, skaito pranešimus, veda kūrybines dirbtuves interaktyvumo, garso vizualizavimo, technologijų panaudojimo kūryboje temomis. Balso vizualizacijų spektras platus – nuo JE Lietuvos Respublikos Prezidentės Dalios Grybauskaitės kalbos, UNESCO generalinės direktorės Irinos Bokovos žodžių apie vandens reikšmę žmonijai iki Omano sultono Qaboos bin Said Al Said taikos kvietimo valstybių vadovams.

Nuo 2013 m. Lietuvos grafinio dizaino asociacijos (LGDA) narė, dėsto komunikacinį dizainą grafinio dizaino specialybės studentams, recenzuoja dizaino bakalauro ir magistro baigiamuosius darbus, publikuoja straipsnius dizaino, garso vizualizavimo, atviro kūrinio temomis.

In 1988–1994, Rūta Mickienė (b. 1969) studied design at the Vilnius Academy of Arts and received designer's diploma equalized to MFA in Design. In 2009–2012, she was enrolled into the studies of art licentiate at the Vilnius Academy of Arts (licentiate degree awarded in 2012), and in 2014, has joined the Doctoral Programme in Arts within the field of design.

Rūta Mickienė's creative interests predominantly focus on visualizing sound and voice through the application of principles of open work and providing a person with possibility for self-realization. After graduating from the licentiate studies, her creative practices continue exploring fields of art and sciences: the System for Visualizing Acoustic Information has been developed and patented (2012); the Aqua Lingua project represented Lithuania and was nominated within life style category at World Summit Awards contest in interactive contents organized by the United Nations (2013) and received bronze within category of conceptual projects at A'Design Awards competition (2014). Since 2012, Rūta participates in international exhibition "Travelling Letters"; in addition to Vilnius, her works have been exhibited in the Art Museum of Helsinki and the Embassy of the Republic of Lithuania in Warsaw. In 2016, solo exhibition "Aqua Lingua – Speaking Water" dedicated to the opening of 199 Session of Executive Board of UNESCO was held at the UNESCO office in Paris.

Since 2012, Mickienė gives papers and presentations at conferences, participates in TV shows, and leads creative workshops on interaction, sound visualization, and application of technologies in creative practices. The ample range of sound visualizations include speech by HE President of the Republic of Lithuania Dalia Grybauskaitė, address on importance of water for humanity by Director-General of UNESCO Irina Bokova, and Sultan of Oman Qaboos bin Said Al Said's call for piece to world leaders.

Since 2013, Mickienė is a member of Lithuanian Association of Graphic Design, lecturer on communication design, reviewer BFA and MFA graduation works. She also publishes in scholarly journals on topics of sound visualization and open work.

Rūta Mickienė

Meno projektas

ATVIRAS VIZUALAUS DIZAINO KŪRINYS:
PSICHOEMOCINĖS SAVIUGDOS MODELIS

Meno doktorantūra, Meno sritis,
Dizaino kryptis (W200)

Art Project

THE OPEN WORK IN VISUAL DESIGN:
A MODEL FOR PSYCHOEMOTIONAL PERSONAL DEVELOPMENT
Art Doctorate, Design (W200)

Tiražas 50 egz.

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS LEIDYKLA
Dominikonų g. 15, LT 01131 Vilnius
Tel. 852791015
leidykla@vda.lt

Stilius ir maketas: Rūta Mickienė ©

ISBN 978-609-447-233-6