

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS

VYGINTAS ORLOVAS

Meno projektas

**TRANSFORMACIJA: VAIZDO IR GARSO RYŠIAI. KOMPLEKSNĖ GARSO-VAIZDŽIO
KŪRIMO STRATEGIJŲ ANALIZĖ**

Art Project

TRANSFORMATION: RELATIONS OF IMAGE AND SOUND.
ANALYSIS OF THE STRATEGIES FOR CREATING SOUND-IMAGE

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dailės kryptis (V 002)

Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts (V 002)

Vilnius, 2019

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2014–2018 metais

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Alvydas Lukys

Vilniaus dailės akademija, dailė V 002

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVAS:

prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas

Vilniaus dailės akademija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

Meno projektas ginamas Vilniaus dailės akademijoje Meno doktorantūros dailės krypties gynimo taryboje:

PIRMININKAS:

Prof. Artūras Raila

Vilniaus dailės akademija, dailė V 002

NARIAI:

Darius Čiūta

Architektas, garso menininkas, architektūra V 001

Prof. dr. Rūta Brūzgienė

Mykolo Romerio universiteto Vertybių laboratorija, humanitariniai mokslai, filologija H 004

Dr. Salomėja Jastrumskytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Keith Rowe

Menininkas, gitaristas (Prancūzija), dailė V 002

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2019 m. gruodžio 13 d. 14 val. Titaniko ekspozicijų salės pirmajame aukšte (Maironio g. 3, 01124-Vilnius).

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

© Vygintas Orlovas, 2019

© Vilniaus dailės akademija, 2019

ISBN 978-609-447-330-2

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 2014–2018

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Alvydas Lukys

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts V 002

THESIS SUPERVISION:

Prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas

Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Philosophy H 001

The Artistic Research Project will be defended at a public meeting of the Academic Board of Fine Arts at Vilnius Academy of Arts composed of the following members:

CHAIRPERSON:

Prof. Artūras Raila

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts V 002

MEMBERS:

Darius Čiūta

Architect, sound artist, Architecture V 001

Prof. dr. Rūta Brūzgienė

Mykolas Romeris University, Values Laboratory, Humanities, Philology H 004

Dr. Salomėja Jastrumskytė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory, H 003

Keith Rowe

Artist, guitar player (France), Fine Arts V 002

The public defence of the Artistic Research Project will be held on December 13, 2019, 2 p.m., at the ground floor of Titanic exhibition hall of Vilnius Academy of Arts (Maironio str. 3, 01124, Vilnius)

The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

© Vygintas Orlovas, 2019

© Vilnius Academy of Arts, 2019

ISBN 978-609-447-330-2

TURINYS

JŽANGA. Žinių samprata meniniame tyrime. <i>Garso-vaizdžio</i> paieškos <i>Babelio bibliotekoje</i> . Esė	9
0.1. Įžanga.....	9
0.2. Meninio tyrimo apibrėžimų įvairovės problematika	10
0.3. Žinių paieškų problemiškas menas.....	12
0.4. <i>Garso-vaizdis</i> kaip neverbalinės žinios / išvados.....	19
I. ĮVADAS	23
I.1. Atspirties taškai (problemos aktualumas ir pagrindimas).....	23
I.2. Mokslinis naujumas (problemos ištirtumas) ir tyrimo objektas	25
I.3. Šaltinių ir interpretacinės literatūros apžvalga	26
I.4. Darbo tikslas ir uždaviniai (hipotezė ir ginami teiginiai).....	30
I.5. Metodologiniai principai ir įrankiai	31
I.6. Darbo struktūra	32
I.7. Terminų žodynas.....	33
II. 1. DĖSTYMAS. Greta chronologinės <i>garso-vaizdžio</i> tyrimų raidos ribų Vakarų meno tradicijoje.....	36
II.1. Vieningos chronologinės sistemos sudarymo sudėtingumas	36
II.2. <i>Garso-vaizdžio</i> tyrimų trajektorijos, prasidėjusios iki <i>Gesamtkunstwerk</i> , nenuoseklumo problema	43
II.3. <i>Gesamtkunstwerk</i> perfrazavimai ir atgarsiai neoromantizmo idėjų sklaidos procese.....	49
II.4. XX a. pirmosios pusės teorijos. Asmeniškumo ir universalumo santykio problema	55
II.5. Elektros srovė ir <i>garso-vaizdis</i> . Technologijų įtaka meninei raiškai.....	65
III. 2 DĖSTYMAS. Praktika grįstos prieigos prie <i>garso-vaizdžio</i>	80
III.1. A43 = oranžinė. Dažnių santykio problema.....	80
III.2. Kosmopolitinė poezija, arba tą naktį jis išėjo iš savo proto.....	84

III.3. Kraštovaizdžio išraiška konkrečiais garsais	90
III.4. Garsas - RGB - xerox - CMYK.....	92
III.5. /inter – garsas = elektros srovė / elektros srovė = vaizdas.....	95
III.6. nroxqkts	98
III.7. re-/inter – elektros srovė = vaizdas / elektros srovė = garsas	100
III.8. Garso analizė <i>dryžių tėkmės</i> vizualizavimo metodu	100
III.9. Internetas ir automatizuota muzikos industrija. <i>Vaporwave</i> atvejo analizė	106
III.10. „Aplinkos garsų įrašai yra kaip dangaus nuotraukos“ * – Keith Rowe, 2014	114
IV. IŠVADOS	119
ABSTRACT	124
PRIEDAI (apie tą patį tyrimą kitais žodžiais)	159
Apie parodą „dar prieš ištariant žodį, prasmė jau buvo pakitusi“	159
The influence of internet culture on the shifts in aesthetics. A practice-based approach to <i>Vaporwave</i>	161
Mapping vaporwave.....	173
Report on the analysis of sound using <i>schlieren flow</i> visualization at "Sigma Koki" laboratory.....	176
Literatūros ir šaltinių sąrašas.....	188
Interaktyvūs šaltiniai	191
Iliustracijų sąrašas.....	193
Apie meno projekto autorių ir viešus meno projekto pristatymus	195

PADĖKA

Nuoširdžiai dėkoju meno projekto vadovams Antanui Andrijauskui ir Alvydui Lukiui už vertingus patarimus, įžvalgas ir palaikymą. Esu dėkingas Stephenui M. Garrettui už galias diskusijas filosofijos klausimais, „Opto Sigma“ kolektyvui už galimybę praktiškai išbandyti idėjas ir pamatyti bei dokumentuoti garso judėjimą dujose. Dėkoju Salomėjai Jastrumskytei ir Arturui Bumšteiniui už šio projekto recenzijas, Ievai Skauronei už pasitikėjimą, 美学 (bigaku) AESTHETICS~ už *vaporwave* klausimų atskleidimą, Elenai už palaikymą ir kritišką žvilgsnį, ir daugeliui kitų žmonių, kurie įvairiais būdais padėjo plėtojant šį meno projektą ¹.

¹ Išnaša atskyrus nuo žmonių, norisi paminėti bei padėką išreikšti ir ištikimajam HP EliteBook 8540w, kuris buvo svarbiausiu įrankiu, tarsi kūno tęsiniu, ir lydėjo visur: ieškant šaltinių, rašant tekstą, teikiant paraiškas, kuriant, keliaujant.

ĮŽANGA. Žinių samprata meniniame tyrime. *Garso-vaizdžio* paieškos *Babelio bibliotekoje*. Esė

0.1. Įžanga

Dabartinėje į metacivilizacinės raidos fazę žengiančioje postmodernioje kultūroje, kai išsklibinamos anksčiau atrodžiusios nepajudinamos klasikinės estetikos ir meno teorijos nuostatos, tyrinėjimo strategijos, metodai, daugelio pamatinių dabartinės humanistikos sąvokų semantinės prasmės keičiasi. Amžiais nusistojusios klasikinės estetikos nubrėžtos normos vis dažniau yra kvestionuojamos, o jų pritaikymo galimybės yra išbandomos, kartais ir visai ištrinamos, kad meno praktikoje būtų galima jas, menamai ar tikrai atsiribojus nuo tradicijos, kurti naujai. Mokslinių tyrimų objektyvumu vis dažniau sudvejojama, įsigali lankstesnės ir tarpdalykinės tyrinėjimo nuostatos, todėl interaktyvus meninis tyrimas neretai tampa legitimia prieiga kuriant naujas žinias ir menines vertybes.

Todėl į trečiosios pakopos meno studijas galima žvelgti ir kaip į šių post–modernioje kultūroje atsiradusių naujų diskusijų tyrimo klausimu rezultatą, ir kaip į jų patvirtinimą. Svarstymas apie žinias ir jų kūrimo modelius sparčiai besikeičiančiame dabartiniame meno lauke gali kreipti link esminių epistemologinių klausimų ir objektyvumo paieškų – būtent šias temas meninio tyrimo diskurse ketinu nagrinėti įžangoje per *garso–vaizdžio*, kuris yra mano meninio tyrimo centre, įterpimą palaipsniui plėtojamuose svarstymuose apie daugybę metaforiškų prasių kupiną *Babelio biblioteką*.

Šį tekstą rašau pirmiausia ne kaip akademinio pasaulio atstovas, o būtent *menininkas tyrėjas*, kuriam itin svarbūs fenomenologiniai meninio tyrimo aspektai, ne visada pasiduodantys tiksliai išreiškimui tekstu neprarandant jų poveikumo bei juose įkūnytų žinių, siekiantis atlikti dalinę meninio tyrimo lauko apžvalgą ir išryškinti ne tik svarbiausias epistemologinių prielaidų problemas, tačiau ir spręsti tas konkrečias kūrybines problemas, su kuriomis nuolatos susiduriu savo kasdieniame meninės kūrybos procese. Todėl ***mano tarpdalykinio pobūdžio tyrime estetikos, meno filosofijos, menotyros problemas glaudžiai susipina su muzikologijos, meno psichologijos, meninės kūrybos procesų psichologijos ir kitomis problemomis***. Šis *tarpdalykinis* arba, kitais žodžiais tariant, interdisciplininis atspirties

taškas susiformavo būtent nagrinėjant *garso–vaizdžio* fenomeną – įvairias jo formavimo strategijas ir praktinius bandymus apjungti šiuos skirtingus analizės laukus, ir teoriniu, ir praktiniu pjūviu.

Siekiant atskleisti minėtus aspektus *garso–vaizdžio* tyrimuose, verta kiek atsitraukti nuo sumanymo pradžioje užsibrėžto konkretaus analizės objekto ir pažvelgti į platesnį tyrimo bei meno diskursą, iškeliant tą patį klausimą, kurį, referuodamas į Platono svarstymus meno problemomis, 2012 m. uždavė meno teoretikas Jamesas Elkinsas – „Ką žino menininkas?“², ir jį netgi kiek praplėsti papildomai klausiant, ne tik, ką galima sužinoti pasitelkiant meninės praktikos suteikiamais metodologiniais įrankiais bei meniniu tyrimu, bet ir kaip?

0.2. Meninio tyrimo apibrėžimų įvairovės problematika

Kai pabandome nuosekliau apibrėžti, kas yra meninis tyrimas, susiduriame su skirtingais požiūriais ir gluminančia teorinių nuostatų bei metodologinių prieigų įvairove, daugybe skirtingų meninio tyrimo atspirties taškų bei jo prigimtųjų ir tipologinių bruožų apibrėžimų. Žvilgtelėję į pagrindinius dabartinių teoretikų siūlomus konceptus ir apibrėžimus galime pastebėti, koks daugiabriaunis šiandien yra šis diskursas. Pavyzdžiui, suomių teoretikas Mikas Hannulas teigia, kad „meninis tyrimas reiškia tai, kad menininkas sukuria kūrinį ir nagrinėja kūrybos procesą, tokiu būdu prisidedamas prie žinių kūrimo“³. Iš tikrųjų, taikyti šį apibrėžimą gali būti pravartu, jei norima įvairiapusiškiau pažinti meninės kūrybos procesų subtilybes – kiekvieno menininko patirtis ir kūrybos procesas yra kažkuo unikalūs, asmeniški, o tuo pačiu metu dažnai yra ir bendrų aspektų. Nedvejotina, kad kūrybos proceso atskleidimas yra naujas indėlis į bendrą žinią. Kitą vertus, jei bandysime šį apibrėžimą praplėsti iki jo ribų, bet kokia savirefleksija kūrybos lauke tampa meniniu tyrimu, o galbūt yra ir kitų aspektų, kurie meninę praktiką paverčia tyrimo forma?

² James Elkins, *What Do Artists Know?*, University Park: Penn State University Press, 2012.

³ Mika Hannula, Juha Souronta, and Tere Vaden, *Artistic research – Theories, methods and practices*, Helsinki and Gothenburg: Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Sweden, 2005, p. 5.

Gvildendamas meninį tyrimą kitas įtakingas Sirakūzų meno universiteto (Niujorko valstija, JAV) profesorius Jamesas Haywoodas Rollingas Jr. atkreipia dėmesį į dar vieną meninės kūrybos procesų psichologijos aspektą. Jis teigia, jog „meninio tyrimo metodologija yra dauginimo praktika – tokia sistema, kuri informuoja griaudama išankstines nuostatas, pervardindama kategorijas ir paskandindama apsimetėlišką objektyvumą“⁴. Toks požiūris suponuoja maištingą nuostatą, kuri ryškiausiai skleidžiasi kvestionuojant apibrėžimus ir normas bei dekonstruojant įprastas hierarchijas. Ši nuostata yra nukreipta į specifinius diskursus ir tuo ženkliai skiriasi nuo Hanulla'o teiginio, kuris veda link hermetiškumo. Tačiau, mano įsitikinimu, gvildenant šią problemą svarbu atkreipti dėmesį ir į tai, kad pasirinkta maištinga prieiga nesiskleidžia išskirtinai tik meno lauke ir jos taikymą galime aptikti įvairiuose kituose humanistikos problematikos laukuose, pavyzdžiui, bendriausius būties ir pažinimo principus tyrinėjančios filosofijos.

Pasinerdamas meninio tyrimo subtilybes įtakingas Berlyno meninio tyrimo instituto direktorius Julianas Kleinas atkreipia dėmesį į vadinamųjų *tyliųjų žinių* svarbą ir teigia, kad „meninės žinios yra jutiminės ir fizinės – „įkūnytos žinios“, nepriklausomai nuo to, ar jos yra tyliosios ar žodinės, deklaratyvios ar techninės, numanomos ar aiškos. Žinios, kurių yra siekiama meniniu tyrimu yra jaučiamos žinios“⁵. Įvardindamas kito pobūdžio žinias Kleinas sugretina jas su „mokslinėmis“ ir tokių būdu griaua Vakarų kultūroje nusistovėjusią hierarchiją, kurioje tekstas, statistiniai tyrimai, apskaičiavimai vertinami kaip tinkami tyrimų argumentai, priešingai nei meno kūriniai. Tokia elgesio strategija yra itin svarbi paverčiant meninį tyrimą legitimu, tačiau tai nustumia meninius tyrimus, kuriuose taikomi tradiciniai jau nusistovėję moksliniai metodai ir įrankiai į periferiją bei didina atskirtį tarp tariamo mokslininko ir meniškumo.

Nagrinėdamas meninį tyrimo prigimtį ir jo savybes australų menininkas ir meno

⁴ James Haywood Rolling Jr, *A Paradigm Analysis of Arts-Based Research and Implications for Education*, in: *Studies in Art Education: A journal of Issues and Research*, 2010, p. 102–114.

⁵ Julian Klein, *What is Artistic Research?*, Berlin: Berlin–Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010, p. 6.

teoretikas Graeme'as Sullivanas išryškina podiscipliniškumo svarbą ir teigia, kad „podisciplininė praktika nusako, kaip meninis tyrimas pasireiškia už egzistuojančių disciplinų ribų, nes nagrinėjama teorijų apimtis ir tyrimo pritaikymo sferos“ ⁶. Plėtodamas šią mintį jis teigia, kad meninis tyrimas negali skleisti vienos disciplinos ribose, ir dėl šios priežasties, pavyzdžiui, negali egzistuoti vien tapybinis ar vien fotografinis meninis tyrimas ⁷. Šioje daugiataškės tyrinėjimo perspektyvos argumentacijoje galime įžvelgti priešpriešos taškus su anksčiau minėto Mika'o Hanula'o mintimis, kuriose išskirtinė svarba suteikiama savirefleksijai, kuri yra įmanoma ir vienos disciplinos (ar net konkrečios technikos) kontekste, ir platesniame meno diskurse.

Galiausiai, kai bandome apibendrinti glaustai referuotas aptartų autorių mintis ir atrasti jų bendrą vardiklį, iškart kyla tam tikrų neaiškumų ir keblumų. Į juos pagrįstai atkreipia dėmesį straipsnių rinkinio „Meninis tyrimas: teorija ir praktika“ sudarytojas Vytautas Michelkevičius, kuris šią situaciją apibendrina teigdamas, kad yra „sunku suformuluoti vieną meninio tyrimo sampratą, nes visuomet reikia jį adaptuoti pagal kontekstą, paradigmą ar kalbėtojo–diskutanto poziciją“ ⁸. Taigi, galime daryti išvadą, kad **meninis tyrimas ir jo apibrėžimai kinta ne tik laike, bet ir skirtingose geografinėse, kultūrinėse ir net asmeninėse terpėse**. Taip pat galime teigti, kad įvairūs apibrėžimai tiesiog išryškina skirtingus meninio tyrimo aspektus.

0.3. Žinių paieškų problemiškas mene

Glaustai aptarus skirtingas meninio tyrimo sampratas lieka kitas svarbus klausimas – kaip skleidžiasi kažkas, ką galime vadinti meniniu tyrimu generuojamomis žiniomis? Norint kiek tiksliau įvardyti, kokias žinias galima atskleisti meniniu tyrimu, verta dėmesio centre ne

⁶ Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, (second edition), London: SAGE, 2011, p. 111.

⁷ Ibid, p. 111.

⁸ Vytautas Michelkevičius, Meninis tyrimas: teorija ir praktika, in: *ACTA ACADEMIA ARTIUM VILNENSIS / 79*, sudarytojas Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 31–43.

tik išlaikyti anksčiau glaustai aptartus įvairius šios sąvokos apibrėžimus, tačiau ir tarsi perskirti meninį tyrimą pusiau ir pagrindinį dėmesį sutelkti ties žodžiu *tyrimas*. Toks judesys padės giliau pasinerti į nuoseklesnę tyrimo sampratų ribų ir charakteringiausių tipologinių bruožų analizę. Pagal *Merriam–Webster* sąvokų žodyną *tyrimas* yra „nagrinėjimas ar eksperimentai, skirti faktų interpretavimui ar atradimui, esamų teorijų peržvelgimui ar persvarstymui pagal naujai atrastus faktus, arba praktinis naujų ar persvarstytų teorijų taikymas“⁹.

Šis apibrėžimas iš tikrųjų yra talpus ir jis iškart veda link esminio klausimo, kokie elementai ar kokios savybės sudaro minėtą *faktą*? Pagal *Oxfordo* žodyną *faktas* yra „dalykas, kuris yra įrodytas esąs tiesa“¹⁰. Deja, šie ganėtinai abstraktūs apibrėžimai, tiesą sakant, menkai tepadedą priartėti prie bendresnio *tyrimo* ir *tiesos* supratimo dėl juose apskritimu veikiančios logikos, kurią galima išreikšti apibrėžimus apjungiančiu teiginiu: ***kažkas yra tiesa, jei tai yra pagrįsta faktais, o faktai yra faktais, jei yra įrodyta, kad jie esą tiesa.***

Bandant ištrūkti iš savęs legitimavimo ir judėjimo ratu pinklių, būtų galima pasiekti Jameso Elkinso pateiktu vaizdingu pavyzdžiu ir sugrįžti į metaforišką Platono valstybę, tačiau, mano nuomone, tikslingiau yra į diskusiją įtraukti kitus išskirtinę įtaką dabartiniam post-moderniam mąstymui padariusius filosofus – Martiną Heideggerį ir Jacquesą Derrida'ą. Nagrinėdamas tiesos sampratą ir atskleidamas vieną iš galimų prieigų Heideggeris teigia, jog:

„Kai sakome „tiesa“, dažniausiai turime omenyje vienokią arba kitokią tiesą. Tai reiškia — „kažkas teisinga“, „kažkas, kas iš tiesų yra“. Tai gali būti žinojimas, kurį išsakome teiginiu. Tačiau teisingu, tikru mes vadiname ne tik teiginį, bet ir kokį nors dalyką, — sakydami „tai iš tiesų auksas“, atskiriame auksą nuo to, kas tik atrodo kaip auksas. „Iš tiesų“ čia reiškia tą patį, ką ir nepadirbtas, tikras auksas. Ką gi čia reiškia kalbėjimas apie kažką tikrą? Tikru laikome iš tiesų būnantįjį. Teisinga yra tai, kas atitinka tikrą, o tikra tai, kas iš tiesų yra“¹¹.

⁹ *Research*, in: Merriam–Webster dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/research>, [žiūrėta 2017 06 16].

¹⁰ *Fact*, in: Oxford dictionary, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fact>, [žiūrėta 2017 06 16].

¹¹ Martin Heidegger, Hans–Georg Gadamer, *Meno kūrinio ištaka*, iš vokiečių k. vertė Tomas Sodeika, Jurga Jonutytė, Vilnius: Aidai, 2003, p. 50.

Šiais žodžiais Heideggeris ne tik nubrėžia skirtingus autentiško mąstymo kelius, vedančius link tiesos pažinimo, bet ir suteikia svarbą atitikimui tikrovei – tikrovei, kurią toliau tekste išplėtoja *kaip atskleisti ir nepaslėpti*¹². Ši koncepcija apie tiesos atsiskleidimą per prisilietimą prie tikrovės gali būti pravarti tiksliuosiuose tyrimuose; ji panaši į Aristotelio ir Tomo Akviniečio įtvirtintą mąstymo kryptį apie tiesą kaip teiginio ir daikto atitikimo sampratą, mat tai suteikia svarbą tyrimų pakartojamumui ir objektyvumui. Tačiau meninės praktikos terpėje tokia objektyvi prieiga gali sukurti itin ribotą įrankių paletę, kurioje atitikimas tikrovei apibrėžia tiesą, o tuomet kuo tikslesnis regimybės atkartojimas reikštų tuo „tikresnį“ vizualaus meno kūrinį. Svarbu atkreipti dėmesį, kad tokią mąstymo kryptį kritikavo ne tik pats Heideggeris¹³, bet ir Derrida'as aptardamas dažnai cituojamą Heideggerio ir Meyerio Schapiro susirašinėjimą apie Vincento van Gogho 1886 m. sukurtą paveikslą „Batai“¹⁴. Taigi, siekiant tikrovę tirti per meninę praktiką, reikia arba į tikrovės sąvoką įtraukti būties aspektus, kuriuos sunku objektyviai patikrinti (pavyzdžiui, asmenines patirtis, prisiminimus, jausmus ir pan., kurie yra gan populiarios temos ar dažnai nagrinėjami objektai meno lauke), arba ieškoti kitų prieigų prie tiesos meniniame tyrime.

Tad kaip dar galėtumėme pažvelgti į šį meninio tyrimo ir tiesos santykio klausimą? Toliau į jį besigilindamas (gerokai anksčiau nei buvo suformuluota meninio tyrimo sąvoka) ir analizuodamas meno kūrinio santykio su tiesa prielaidas, Heideggeris pažymi, kad „manyti, jog mūsų apibūdinimas, kaip subjektyvus veiksmas, pirmiausia viską pavaizduoja, o tik paskui

¹² Ibid., p. 53.

¹³ „Atitikimas reiškiniams ilgą laiką buvo pozicionuojamas kaip tiesos esencija. Bet tokiu atveju, ar mes norime pasakyti, kad van Goghvaizduoja porą kaimiečių batų, kurie yra konkretūs, ir dėl to paveikslas yra toks sėkmingas? Ar mes manome, kad paveikslas įkūnija panašumą į realumą ir transponuoja tai į meninę... produkciją? Tikrai ne“. Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, 2002, p. 16.

¹⁴ „Aš išskirčiau tris Schapiro kredo dogmas, kai jis taip spekuliuoja apie šių senų batų atvejį. Trys dogmos skiriasi viena nuo kitos struktūriškai, bet yra analogiškos savo funkciniu baigtumu. 1. Nutapyti batai gali priklausyti, būti siejami su identifikuojamu, įvardijamu asmeniu. Ši iliuzija sustiprinama sugretinant tariamą batų savininką ir vadinamąjį paveikslo pasirašytoją. 2. Batai, yra batai, nutapyti ar „tikri“, išskirtinai ir paprastai batai yra, kas yra, ir kuo yra, adekvatūs sau, o svarbiausia užmautini ant kojos. Batai savo struktūra priskiriami prie pakeičiamų produktų skirstomų pagal standartinius dydžius ir pagal galimybę atkabinti šį drabužio tipo instrumentą jie negali būti itin griežta nuosavybė ir gali būti perduodami 3. Kojos (nutapytos, vaiduokliškos ar tikros) iš tiesų priklauso kūnui, jos nuo jo neatskiriamos“. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987, p. 313–314.

projektuoja tai į paveikslą, būtų baisiausia saviapgaulė“¹⁵. Ir tai mus veda prie įsitikinimo, jog nepaisant subjektyvios interpretacijos, tiesa, vienokiu ar kitokiu būdu, atsiskleidžia per meno kūrinį. Derrida'as, priešingai, teigia, jog vien tai, kaip klausimas yra užduodamas, iš anksto apsprendžia, kaip jis bus atsakomas¹⁶. Čia, mano nuomone, įvyksta šių filosofų požiūrių į tiesos suvokimą išsiskyrimas.

Taigi, esame priversti svarstyti, ar apskritai egzistuoja kažkas, kas nėra subjektyvu. Pragmatizmo tėvu vadinamo Charleso Sanderso Peirce'o iškelta *fanerono*¹⁷ sąvoka yra artimesnė Derrida požiūriui. *Fanerono* idėja paryškina subjektyvumo aspektą suvokime, mat ji yra pagrįsta manymu, jog mes patiriame pasaulį tik per savo jusles, kurios yra labai ribotos – jos lengvai apgaunamos, pasiduoda iliuzijoms, o galiausiai, dėl fiziologinių skirtumų, kiekvieno suvokimas yra individualus.

Neuromokslininkas Anilas K. Sethas plėtoja mintį apie juslių sąveiką su smegenų veikla teigdamas, kad „mes nuolat patiriame haliucinacijas, net ir šią akimirką, tačiau tais atvejais, kai dėl patiriamų haliucinacijų sutariame, vadiname jas tikrove“¹⁸. Tokia minčių seka atveria kelią *solipsizmui*, tarsi net nepaliekant vietos prieštaraujantiems argumentams, kadangi šios mūsų juslių sukurtos haliucinacijos lieka vieninteliu mums prieinamu tikrovės suvokimo įrankiu. Vadovaujantis solipsistiška logika neatrodo, jog būtų argumentų, prieštaraujančių gan radikaliai idėjai, jog **galbūt be mūsų proto daugiau niekas ir neegzistuoja**. Tačiau, aš vis vien viliuosi ne tik tuo, jog jūs, skaitytojai, sugebate suvokti šio teksto žodžius, bet ir tuo, kad jūs egzistuojate ir nesate tik mano proto sukurtas triukas.

Mintis, jog tekstas vis dėlto gali būti bent iš dalies suvoktas, verčia mus stoti

¹⁵ Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, 2002, p. 15.

¹⁶ „Jei pamokos meno ar estetikos tema būtų vedamos tokiais klausimų tipais („Kas yra menas?“, „Kokia yra meno ar meno kūrinio kilmė?“, „Kokia yra meno prasmė?“, „Ką menas reiškia?“ etc.), klausimo forma jau suteiktų mums atsakymą“. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, p. 21.

¹⁷ Faneronas – „bendra suma viso, kas koku nors būdu protui yra – nepriklausomai no to, ar tai atitinka realius dalykus, ar ne.“, Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, edited by Justus Buchler, New York: Dover Publications, inc., 1955, p. 74.

¹⁸ Anil Seth, *Your brain hallucinates your conscious reality*, at TED talks in TEDxZurich, 2017.

Heideggerio pusėn, leidžia tikėtis, jog ***yra vilties, kad gali būti suprantama tai, kas parašyta tekste, o ne tik projektuojamos mintys į iki to momento nieko nereiškiančius žodžius, kurie kiekvienam suvokėjui (darant prielaidą, kad jų yra daugiau nei vienas) reiškia vis ką kito***. Ši mintis lygiai taip pat svarbi ir kalbant apie meno kūrinį bei tyrimus, mat kertinis klausimas apie tai, kaip formuojamos žinios, kokia sąveika skleidžiasi tarp suvokėjo ir to, kas yra suvokiama, yra bendras.

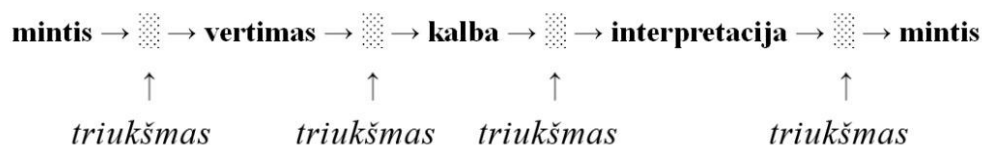
Tarp įvairių tiesos apibrėžimų ir skirtingų požiūrio taškų subjektyvumo klausimu (atmesdamas visiško *solipsizmo* poziciją) punktyrinę liniją brėžia kritiškojo realizmo atstovas Roy'ius Bhaskaras, kuris teigia, kad „siekiant aptikti, jog kažkas egzistuoja, nėra siekio atkurti to reiškinio poveikio. [...] tačiau apie reiškinį galime žinoti tik tiek, kiek galios paveikti turi nagrinėjamas reiškinys“¹⁹. Ši mintis grąžina mus prie Heideggerio išryškintos atitikimo tikrovei idėjos, kaip vienos iš tiesos *atskleisties* savybių, o tuo pačiu metu ir prie Derrida'o minties apie atsakymo formavimą konstruojant klausimą, tačiau Bhaskaras padeda mums atkreipti dėmesį ir į tai, kad tai, kaip reiškiniai ar daiktai veikia, sukuria priežastis klausimo formavimui ir tokiu būdu apsprendžia, kokių atsakymų yra įmanoma ieškoti.

Šią diskusiją būtų galima pakreipti ir truputį kitu kampu, jei sektume Marshallo McLuhano mintimis apie medijų teoriją. Jis teigia, jog bet kokios medijos „turinys“ yra kita medija. „[...] O jei būtų klausiama, „kas yra kalbos „turinys“?, būtų būtinas atsakymas, jog „tai yra pats minčių procesas, kuris pats savaime yra neverbalus“²⁰. Pirmiausia, plėtodami šį teiginį, galime argumentuoti, jog bet kokia ištarta ar užrašyta mintis jau yra paveikta vertimo netikslumų, nes vertimo metu visada kažkas yra prarandama, o kažkas pridedama per kultūrinės ir semantines sąsajas įsišaknijusias kiekvienoje kalboje ir tos kalbos gramatikoje. Antra, turint omenyje tai, kad mintys visada yra neverbalios ir niekada nėra iki galo tiksliai perteikiamos jokia žodine priemone, galime įžvelgti dar vieną momentą, kuriame plėtojasi vertimų *triukšmas* – bandant priimti, suprasti žinutę (jau ir taip vieną sykį iškraipytą)

¹⁹ Roy Bhaskar, *Forms of Realism*, in: *Philosophica* 15, 1975, pp. 99–127.

²⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media The Extensions of Man*, London and New York: McGraw–Hill, 1964, p. 8.

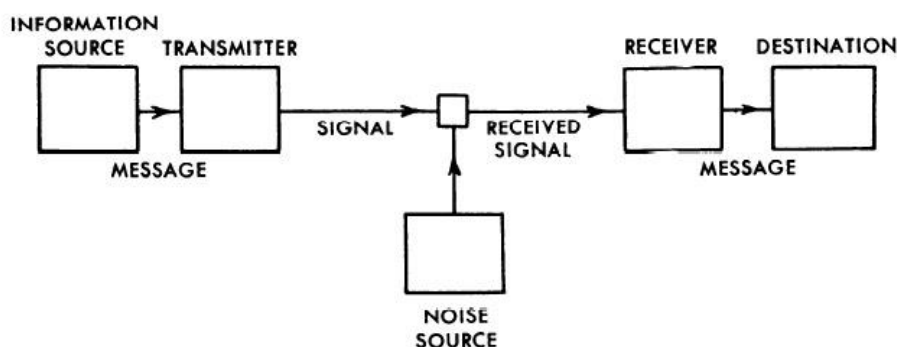
įsiterpia interpretacija, paveikta asmeninių patirčių, o tai yra dar vienas papildomą *triukšmą* įnešantis vertimas. Šiuos vertimus, vykstančius net paprasčiausiame dialoge, galime iliustruoti tokia schema (1 iliustracija. Komunikacijos schema pagal McLuhano mintis):



1 iliustracija. Komunikacijos schema pagal McLuhano mintis

Taigi pirminė mintis niekada nėra visiškai tapati vertimo procesų paveiktai ir išgrynintai minčiai, bet bendrumo aspektai tarp jų įgalina tam tikrą komunikaciją.

Šios McLuhano mintys daugeliu aspektų atliepia dar 1949 m. Warreno Weaverio pristatytą komunikacijos schemą (2 iliustracija. W. Weaverio komunikacijos schema, 1949) ²¹. Tačiau išryškina vieną naują detalę – tai, kad triukšmas egzistuoja visuose transformacijų ar vertimų etapuose, o ne tik komunikacijos, kanale kaip teigė Weaveris.



2 iliustracija. W. Weaverio komunikacijos schema, 1949

Kalbinės raiškos ribotumas dar labiau išryškėja į diskusiją įtraukus argentiniečių rašytoją Jorgesą Luisą Borgesą. Kupiname metaforiškos gelmės apsakyme „Babelio biblioteka“ jis suabejoja kalbos galimybėmis ir sukuria menamą biblioteką, kurios „lentynose yra suregistruotos visos įmanomos dvidešimtkelių rašytinės kalbos simbolių kombinacijos (jų

²¹ Warren Weaver, *Recent Contributions To The Mathematical Theory Of Communication*, in: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: The University of Illinois Press, 1964, p.p. 1–28.

skaičius, nors neapėriamai didelis, nėra begalinis): kitais žodžiais tariant, visa, ką galima išreikšti, visomis kalbomis“²². Borgeso žodžiais tariant, *Babelio biblioteka* talpina:

„Viską: iki smulkiausių detalių aprašytą ateities istoriją, archangelų autobiografijas, nuoseklų bibliotekos katalogą, tūkstančių tūkstančius klaidinančių katalogų, šių klaidinančių katalogų klaidingumo atskleidimą, tikrųjų katalogų klaidingumo atskleidimą, Basilido evangeliją, šios evangelijos komentarus, šių komentarų apie šią evangeliją komentarus, tikrąją tavo mirties istoriją, visų knygų vertimus į visas kalbas, visų knygų ryšius su visomis kitomis knygomis“²³.

Ir nors tai tebuvo puikus ir intelektualus minčių eksperimentas tuo metu, kai apsakymas buvo sukurtas, 2015 m. filosofo ir programuotojo Jonathano Basile'o dėka „Babelio biblioteka“ tapo tikrove skaitmeninėje terpėje²⁴. Basile'o sukurtoji versija talpina visas įmanomas 26 lotyniškų simbolių naudojamų anglų kalboje, tarpo, kablelio ir taško galimus išsidėstymus puslapyje. Skaitmeninėje versijoje vienas puslapis talpina 3200 simbolių. Taigi, joje yra 29³²⁰⁰ vieno puslapio variacijų. 29 pakėlus 3200 laipsniu gaunamas neapėriamai didelis skaičius, sudarytas iš 4680 skaitmenų (4,7162115404621427649743854464087e+4679), kurį, kaip savo projektu įrodė Basile'as, pasitelkus algoritmus įmanoma paversti skaitmenine realybe. Tačiau tai reiškia, kad rasti pilną kurios nors parašytos knygos versiją šioje bibliotekoje mums nepavyktų, o ją reikėtų surinkti iš atskirų puslapių skirtingose lentynose esančiose knygose. Tai taip pat reiškia, kad nepavyktų rasti jokių kitoms kalbos specifinių simbolių, o tik fonetinius jų atitikmenis (arba jų vertimus į anglų kalbą). Taip, ši biblioteka nėra tobula šiais aspektais, tačiau tekstinę informaciją joje yra įmanoma perskaityti ir išgauti iš jos.

Nepaisant šių netobulumų, priartėjama prie to, kad bet kokia kalbos forma praranda savo unikalumą, autentiškumą, o kartu ir *solipsistišką* subjektyvumą, nes tai virsta tik vieno iš *Babelio bibliotekos* tomų citata. Taigi ir visas šis tekstas tam tikra forma egzistuoja šioje

²² Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, translated by Donald A. Yates and James E. Irby, United States: New Directions Publishing, 1962, p. 54.

²³ Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, p. 58.

²⁴ "2015 –March for the first version, May for the full version (I think)", official reply of Jonathan Basile, the creator of <https://libraryofbabel.info>, on twitter (@JonotrainEB, 2017 Jul 09, 7:22 am).

virtualioje bibliotekoje. Ironiška, jog jis ten jau buvo prieš man nusprendžiant jį parašyti. Šios *bibliotekos* egzistavimas gali ne tik iškelti įdomius klausimus autorystės aspektu, bet ir priversti svarstyti, ar yra lengviau atlikti tyrimus ir tokiu būdu pasiekti žinias, ar klaidžioti po (beveik) begalinę *biblioteką* ir atrasti žinias joje. Deja, kol nesame atlikę tyrimų, tol negalime atpažinti, kuriame iš tomų yra parašytos žinios, o kuriame jų yra tik klaidinimai, tad galime teigti, kad klaidžiojimas *Babelio bibliotekoje* nėra tinkamas metodas žinių paieškai ar patvirtinimui...

0.4. Garso-vaizdis kaip neverbalinės žinios / išvados

Ieškodami garsų, vaizdų ar jų jungties *garso–vaizdžio*, kurį pasitelkiu kaip meninių žinių pavyzdį apraiškų, *Babelio bibliotekoje* šiuo metu galime rasti nebent išsamius jungčių formavimo aprašus – visas įvairiausias naudotas ir kada nors naudotą strategijas tekstine forma, tačiau pačių garsų ir vaizdų rasti negalime dėl skaitmeninių technologijų ribotumo:

Net santykinai žemos spalvinės raiškos 8 bitų gylio vaizdai atkurti santykinai žemoje 320x240 pikselių rezoliucijoje (lyginant su šiuo metu dažnai taikoma 1920x1080 ar aukštesne rezoliucija) yra neapreišiamai daugiau galimybių. Tokios raiškos atvaizdas turi 256^{76800} variacijų, o tai yra už *windows 7* operacinėje sistemoje, kurią naudoju šio teksto rašymui, integruoto skaičiuoklio pajėgumo ribų ir yra apskaičiuojama kaip begalybė. Skaičiuoklis naršyklėje „Google“ pateikia tokį patį rezultatą;

Kompaktinėse plokštelėse naudojama 16 bitų gylio garso kokybė užfiksuoja vieną iš 65536 skirtingų garso kreivės pozicijų, o norint atkurti 1 sekundę garso kompaktinės plokštelės kokybe, naudojami 44100 taškų. Tai sukuria 65536^{44100} variacijų vienai sekundei garso atkurti ir tokio dydžio skaičius taip pat atitinka begalybę, anot mano kompiuterio skaičiuoklio bei skaičiuoklio naršyklėje „Google“.

Kita vertus, net jei įsivaizduotume vaizdų bei garsų *Babelio bibliotekos* sukūrimą, prisiminę McLuhano idėją apie nežodines mintis galime susieti jas su interpretacijai ir transformacijoms atviromis patirtimis, kurių dalis yra *garso–vaizdis*. Šias nežodintas mintis galime versti ne tik į tekstą ar šneką, o, pavyzdžiui, ir į kažką girdimo ar regimo, liečiamo,

ragaujamo ir t. t., ir lygiai taip pat neapibrėžtas mintis, patirtis galime išgauti iš įvairiausių interpretacijai atvirų šaltinių ir tų šaltinių jungčių bei persidengimų (o norint suformuoti šiuos skaitmeninius persidengimus, reikėtų begalybę pakelti begalybės laipsniu...).

Kiek atsitraukę nuo skaitmeninių technologijų ir matematinių veiksmų ir grįžę prie transformacijų aspekto, jungiant kelias medijas galime pastebėti susiformavusią tą pačią schemą, kaip ir nagrinėjant minties vertimus, vykstančius net paprasčiausiame dialoge. Atsiskleidžia tam tikrų segmentų nepasidavimas vertimui, o tai galima įvardyti kaip konkrečios medijos *frazelogizmą*, kuris reiškiasi taip, kaip frazeologizmai reiškiasi lingvistinėse kalbose. Vertimo procese naujai atsiskleidžiančios savybės ar informacija gali būti apmąstoma kaip vertimo netobulumas, netikslumas – medijų neatitikimų sukeliamas *triukšmas*. Būtent šių *frazelogizmų* ir *triukšmų* talpinimas *garso–vaizdyje* yra tai, kodėl neįžodinimas lieka itin svarbiu šio objekto nagrinėjimui.

Viena vertus, net įžvelgdamas Borgeso ir Basile'o atskleistus žodinio mąstymo suvaržymus, manau, kad tekstas bei minčių verbalizavimas gali būti itin pravartus net ir meninio tyrimo kontekste. Šie įrankiai gali ženkliai pasitarnauti sisteminant žinias. Kita vertus, vykdant tyrimą neįžodintomis priemonėmis, atsiveria įdomi galimybė bandyti apžaišti žodinio mąstymo suvaržymus ir nagrinėti kito pobūdžio žinias – *tyliąsias* bei *jausmines žinias*. Šių rūšių žinias Julianas Kleinas įvardija „įkūnytomis žiniomis“ ²⁵ ir dažnai jas aptinka kaip vieną iš kertinių meninių tyrimų elementų. Tokių žinių nėra įmanoma rasti dabartinėje *Babelio bibliotekos* versijoje, tai suteikia joms aktualumo ir jos lieka vienu iš atsakymų į teksto pradžioje minėtą klausimą, iškeltą Jameso Elkinso.

Reziumuodamas išsakytas mintis keliu hipotezę, kad sutelkę pagrindinį dėmesį ties įkūnytomis žiniomis galime analizuoti įvairias meninio tyrimo strategijas ir, pagal mano asmeninį interesų lauką, *garso–vaizdžio* formavimo strategijas bei taikyti tuos pačius metodus atskleidžiant skirtingus pjūvius.

²⁵ Julian Klein, *What is Artistic Research?*, Berlin: Berlin–Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010, p.6.

Viena vertus, žiniose išgrynintose šiais metodais, atrodo, gali glūdėti naujumo bei autentiškumo pažadas, o tuo pačiu ir vienas iš atsakymų į Elkinso klausimą. Kita vertus, negaliu paneigti, kad net ir įtraukus *tyliąsias žinias* į svarstymų lauką *fanerono* ir jo aprėpties klausimas išlieka... Taigi yra tiesiog daug parankiau daryti prielaidą, kad komunikacija, bent iki tam tikros ribos ar tam tikra forma, yra įmanoma. Nedarant šios pamatinės prielaidos, visi tyrimai, nepriklausomai nuo to, ar jie yra žodiniai ar įkūnyti, moksliniai ar meniniai, tampa beprasmybėmis. Šią prielaidą apie bendravimo galimybę tenka priimti kaip nekvestionuojamą tiesą, ***norint pasiekti bendras išvadas, siekiant bendrų ar bent jau įvardinamų požiūrio taškų bei sąvokų, dėl kurių reikšmės galėtų sutarti.*** Kitu atveju, šis tekstas bei kiekvienas sakinytis ir žodis jame galėtų būti suprasti begale skirtingų būdų, o tokiu atveju, nebūtų jokio skirtumo, kas yra parašyta tekste.



3 iliustracija. Garso-vaizdžio ryšių schema

I. ĮVADAS

I.1. Atspirties taškai (problemos aktualumas ir pagrindimas)

Tarpdalykinės tyrimų strategijos pasirinkimas aptariamų problemų lauko analizei atlikti yra glaudžiai susijęs su šių dienų aktualijomis, kurios išplaukia iš postmoderniam mąstymui būdingo tradicinių klasikinės estetikos ir meno teorijų disciplinų ribų tirpimo, besiplėtojančių ryšių tarp įvairių meno kalbų, kultūros ir meno tradicijų bei skirtingų juslinio suvokimo formų. Geresnis šių tarpdisciplininių problemų lauko pažinimas man yra aktualus asmeniškai, kadangi kuriu tarpdisciplininėje meninės raiškos formų ir kūrybinių strategijų erdvėje. Glaustai tariant, sunkiai žodžiais nusakomoje meninėje erdvėje tarp *garso* ir *vaizdo*, ir savo meninės praktikos procese pagrindinį dėmesį sutelkiu būtent ties neapibrėžtais garso bei vaizdinių kalbų ryšiais, kuriuos išskiriu kaip esminį savo kūrybinės pozicijos atspirties tašką. Toks intersubjektyvus požiūris į savo meninės kūrybos procesą atveria plačias galimybes meninės raiškos vertimui bei įvairiausių kūrybinių transformacijų analizei.

Iš minėto problemų lauko išplaukia ir kitas man nemažiau svarbus šio tyrimo aspektas – ***organiška teorijos ir kūrybinės praktikos jungtis***. Pastarasis išskirtinės svarbos veiksnys ir nulėmė šios sudėtingos tarpdalykinės temos pasirinkimą disertacinio tyrimo objektu, kuriame išskirtinę svarbą įgavo ***meninės kūrybos procesų psichologijos problemų laukas*** tai yra sistema, kurią sudaro: pasaulis, meninės kūrybos subjektas (menininkas, kūrėjas), kūrybos procesas, meno kūrinys, suvokimas. Mano dėmesio centre yra vidurinė ir svarbiausia šios meninės kūrybos procesų psichologijos sistemos grandis – ***kūrybos procesas*** ir jį sudarančios nuostatos bei sprendimai – ***strategijos***, kurias aš daugiausiai analizuosiu estetiniu ir menotyriniu aspektais.

Tenka pripažinti, kad jau įvairiuose pasaulio kraštuose yra atlikta nemažai tyrimų *garso* bei *vaizdo* ryšių tema, vis didesnį aktualumą įgaunančiomis *sinestezijos* temomis, tačiau, tiesą sakant, dažniausiai jie taip ir lieka izoliuoti konkrečios disciplinos, itin siauro tyrimo pjūvio ar meno rūšies ir skleidžiasi tik ganėtinai apribotos meninės raiškos srities rėmuose, nepaisant nekvestionuojamo pačios temos tyrimo lauko platumo ir menų sąveikos problematikos

įvairovės (3 iliustracija. Garso-vaizdžio ryšių schema). Taigi tikrovėje šio tyrimo objektas yra ganėtinai platus, tarpdalykinis, aprėpiantis sudėtingą skirtingų disciplinų: estetikos, meno filosofijos, meno psichologijos, meninės kūrybos procesų psichologijos ir kitų disciplinų bei skirtingų meninės raiškos kalbų lauką, ypač jei į jį yra žvelgiama iš skirtingų perspektyvos taškų.

Kita vertus, į mano tyrimo fokusą pakliūnantys sudėtingi meno formų transformacijos bei vertimo procesai skleidžiasi ne tik kasdieniškoje, bet ir kompleksiškoje estetinėje bei skirtingų menų sąveikos erdvėje. Naujausi dabartinio ir postmodernaus meno kūriniai jų kūrėjų sumanymai jau dažnai sąmoningai veikia kelias žiūrovo jusles, aprėpia kelių skirtingų, ypač neeuropinių civilizacinių ar kultūros pasaulių estetikos, meno tradicijas ar perkelia konkretų meno reiškinių ar objektą į kitokį, visiškai neįprastą klasikinei Vakarų estetikai, kontekstą taip sukurdami naujas meno kalbas, prasmines jungtis bei meninių interpretacijų galimybes. Be to, net jei šios tarpdalykinės strategijos nėra naudojamos, panašios jautriai niuansuotos sąveikos problemos iškyla verčiant kūrinių aprašymus bei koncepcijas, mat kiekviena kalba įkūnija specifinius ryšius tarp žodžių ir neišvengiamai tekste atsiranda papildomų detalių – *triukšmo*, naujos medžiagos, o kažko nepavyksta išversti ir tai lieka tik šaltinyje buvusiais *frazologizmais*.

Tai reiškia, kad siekiant geriau suprasti estetinių ir meninių transformacijų, menų sąveikos procesus, ryšių tarp skirtingų medijų formavimo *strategijas* ir metodus, idėjų istorijos ar skirtingų meno rūšių kalbų raidos dėsningumus lyginamoji konkrečių atveju analizė, kuria nesiekiama sukurti nuoseklaus chronologinio minėtų dalykų apibrėžinio, galinti būti patikimu įrankiu, padedančiu tyrinėti mane dominančias skirtingas garso ir vaizdo ryšių temas bei *garso-vaizdžio* kūrimo *strategijas*. Tai iškelia grėsmę tekstui tapti nenuosekliu, tačiau tikiu, kad per ryšį/sąveikaujant? su praktiniais bandymais gali pavykti atskleisti *garso-vaizdžio* daugiabriauniškumą ir bendrumą net skirtinguose istoriniuose pjūviuose bei skirtingose meninėse praktikose.

I.2. Mokslinis naujumas (problemos ištirtumas) ir tyrimo objektas

Pagrindinis šiame tyrime nagrinėjamas objektas yra *garso-vaizdis* – įvairialypiai vaizdo ir garso ryšiai bei jų ribos. *Garso-vaizdžiu* įvardiju vertimo tarp skirtingų medijų galimybę, tarpinę būseną tarp vaizdo ir garso, kuri talpina savus *frazeologizmus* ir *triukšmus*, priklausančius nuo kiekvienoje strategijoje naudojamų medijų ar struktūrinių ryšių tarp skirtingų segmentų. Kitais žodžiais tariant, tai transformacijos momentas, kuriame atskleidžiamas garso potencialas tapti vaizdu, atskleisti vizualias savybes ar, analogiškai, vaizdo potencialas virsti garsu, momentas, kai garsas ir vaizdas atskleidžia savybių bendrumą per numatytą ar spontaniškai pasireiškiantį ryšį. Tiesioginiai išsamesni kompleksiniai ir tarpdalykiniai šio objekto tyrimai nei Lietuvoje, nei kitose šalyse dar nėra atlikti, nes tai yra nauja išeitinė tyrimo objekto ir su juo susijusio problemų lauko formuluotė.

Į šiuos vaizdo ir garso ryšius siūlau žvelgti kaip į *potencinės* ir *kinetinės* energijos ryšį. Kaip nusako energijos tvermės dėsnis – visas energijos kiekis izoliuotoje fizikinėje sistemoje išlieka pastovus, tačiau energijos formos gali kisti ²⁶. Taigi sudarius sąlygas potencinė energija gali virsti kinetine. Taip ir sudarius sąlygas vaizdas gali virsti garsu ir atvirkščiai. Kitą vertus, ko gero, tik laboratorinio tikslumo bandymo sistemoje teegzistuoja du elementai ar veiksniai. Tuo atveju, kai transformacijų sistema nėra izoliuota, dalis energijos yra perduodama už stebimos sistemos ribų ir po pakartotinių transformacijų ima atrodyti, kad dalis energijos yra prarandama. Taip ir garso bei vaizdo vertimai nėra visiškai tobuli, tad dalis informacijos tampa *triukšmu* ar lieka *frazeologizmu*, kuris nėra tiksliai perkeičiamas, tad po pakartotinių transformacijų ima išryškėti pati sistema, kurioje šios transformacijos vyksta.

Mane domina tai, kad kiekviena transformacijų sistema yra grįsta skirtingomis strategijomis, kurios kitaip paveikia transformuojamąją medžiagą, bet dažnai šios strategijos turi ir panašumų. Būtent tai gali padėti atskleisti lyginamoji jų analizė. Galbūt yra įmanoma sudaryti tam tikrą šių *garso-vaizdžio* formavimo *strategijų* tipologiją.

²⁶ Richard P. Feynman, *The Feynman Lectures on Physics*, California Institute of Technology, Basic Books, 2010, p. 4-1.

Taip susiformuoja pagrindinis šios disertacijos tyrimų laukas – **lyginamoji garso-vaizdžio kūrimo ir formavimo strategijų raidos ir atvejų analizė**. Kaip jau minėjau, yra atlikta nemažai tyrimų garso bei vaizdo ryšių, sinestezijos temomis, tačiau neretai jie lieka izoliuoti specifinės disciplinos ribų. Būtent siekis atskleisti tiriamojo objekto bendrumą yra vienas iš naujų šios disertacijos tikslų. Naujumas taip pat pasireiškia empiriniais ir meniniais tyrimais, kurių rezultatų lyginamoji analizė ir jungimas su šiomis glaustai paminėtomis problemomis į vieną nuoseklų tyrimą leistų disertacijos pabaigoje daryti originalias išvadas.

Savo darbe sąmoningai apsiribojau nagrinėti tik Vakarų meno ir mokslo tradiciją, net jei manau, kad komparatyvistinės Rytų ir Vakarų tradicijose tarpstančių garso ir vaizdo ryšių studijos būtų atskiras išskirtinai įdomus tyrimas. Brėžiu šią skirtį, nes yra galybė aspektų, kuriais galima nagrinėti ir vieną meninės raiškos tradiciją. Viena vertus, manau, kad net ir apsiribojant šiuo būdu gali būti sunku aprėpti ir apjungti tokią daugiabriaunę temą. Kita vertus, nesinori nagrinėti tik siauro istorinio, geografinio ar konkrečių medijų apibrėžto pjūvio, kad liktų galimybė atrasti bendresnes tendencijas, idėjų atgarsius. Dėl to renkuosi tokią ribą, kurios centre liktų meninė praktika, o kitos sritys būtų aptariamose tik tiek, kiek jos yra būtinos konkretiems atvejams nagrinėti.

1.3. Šaltinių ir interpretacinės literatūros apžvalga

Garso-vaizdžio temą, dėka minėto tyrimo objekto daugiabriauniškumo ir jo gvildenimo aspektų gausos, galima nagrinėti įvairiais pjūviais. Ši dabartinėje humanistikoje egzistuojanti aptariamų analizės pjūvių įvairovė suponuoja tyrėjui realią grėsmę tiriant neatsakingai išsiplėsti per plačiai. Tai glaudžiai siejasi su mintimi, kad garso ir vaizdo santykiams teorinių veikalų buvo parašyta tiek, jog tai galiausiai devalvavo patį tyrimo objektą.

Siekdamas konceptualios ir pabrėžtinai glaustos šaltinių ir interpretacinės literatūros atrankos tyrimo, sąmoningai atsiribojau nuo daugybės man mažiau reikšmingų psichologinės, fiziologinės ir filosofinės analizės pjūvių, kurie, išoriškai žvelgiant, gali pasirodyti artimi *garso-vaizdžio* problematikai. Todėl disertacijos tekste vyrauja du pagrindiniai tiesiogiai tyrimo objektą pristatantys morfologinės analizės pjūviai, kurie yra suformuoti vizualiojo meno ir

muzikos raidos nagrinėjimo tradicijų. Šiam tyrimui svarbiausi yra šaltiniai, kuriuose yra nuosekliai įtraukiami ir muzikos, garso, ir vizualiojo meno aspektai, o patys svarbiausi yra tie šaltiniai, kuriuose tiesiogiai nagrinėjamos ryšių formavimo ir transformacijų prielaidų kūrimo strategijos bei metodai.

Pirmiausia noriu paminėti, kad šis tekstas glaudžiai siejasi tekstu, kurį rašiau magistro studijų pakopoje „Meninės raiškos vertimas – garso ir vaizdo ryšiai“ (2014) ²⁷. Šiame tekste garso ir vaizdo ryšių temą nagrinėjau per vertimo veiksmą, pasitelkęs lingvistinio vertimo įrankius ir analogijas. Tai buvo vaisingas metodas, tačiau itin gausi nagrinėjamų atvejų dalis tilpo į *laisvo vertimo* kategoriją, kuri žvelgiant į tekstą dabar ima atrodyti per daug talpi.

Ieškant medžiagos pagal išsakytus programinius kriterijus naujausi ir svarbiausi šaltiniai yra Peterio Vergo „The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage“ (2010), kurioje apžvelgiama tarpdisciplininių ryšių raida ir jų konceptualūs virsmai nuo Richardo Wagnerio operų ir termino *Gesamkunstwerk* įsitvirtinimo Vakarų meno diskurse iki Johno Cage'o konceptualaus performanso „4:33“; nemažiau svarbus yra Andrey'aus Smirnovos veikalas „Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia“ (2013), kuriame yra nagrinėjama Vakarų meno istorijoje dažnai marginalizuojamų Rusijos menininkų kūryba ir jų dialogai su technologijomis ir technologijų paveiktu menu. Siekiant įtraukti Lietuvos meno kontekstą, svarbia tampa Genovaitės Kazokas knyga „Musical paintings: life and work of M.K. Čiurlionis 1875–1911“ (2009), kurioje būtent vizualaus meno muzikalumo aspektu nagrinėjama ryškiausios ir didžiausią įtaką padariusios panašaus laikotarpio figūros Lietuvos meno pasaulyje, M. K. Čiurlionio, kūryba.

Šiuos šaltinių atrankos kriterijus taip pat atitinka ir kiek mažesnės apimties, tačiau ne mažiau svarbūs tyrimui, veikalai. Luisa Ribas aptaria *garso-vaizdžio* ryšius interaktyvaus ir

²⁷ Vyginas Orlovas, *Meninės raiškos vertimas - garso ir vaizdo ryšiai*, VDA elaba, 2014 [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 23], <https://vb.vda.lt/object/elaba:2150601/2150601.pdf>.

skaitmeninio meno pjūviu straipsniuose „Sound-Image Relations and Dynamics in Digital Interactive Systems“ (2012) ²⁸ ir „Perspectives on Digital Computational Systems as Aesthetic Artifacts“ (2014) ²⁹. Paulas Hertzas straipsniu „Synaesthetic Art: an Imaginary Number?“ (1999) ³⁰ nagrinėja sinestetiško meno įmanomumo klausimą. Lowellas Crossas straipsnyje „Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess“ (1999) ³¹ atskleidžia techninius vaizdą ir garsą apjungiančio performanso aspektus. Glaudžiai su tema susijęs ir 1965 m. pirmą sykį publikuotas Theodoro W. Adorno straipsnis „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ ³², kuris tiesiogiai išryškina muzikos ir vizualaus meno sąveiką, be to, įtraukia ir idėjų raidą bei nutiesia kelią link XIX a. ir XX a. menininkų minčių, kurios gali būti aktualios ir dabar.

Siekiant atrasti sąsajas tarp mąstymo modelių ir *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų skirtingais laikotarpiais, aktualiais tampa XIX a. ir XX a. tekstai, kuriuose yra aiškiai apčiuopiamas šis objektas. Vienas iš šių tekstų yra ir Theodoro W. Adorno, ir Petero Vergo nagrinėjama Richardo Wagnerio esė „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849). Tyrimui taip pat svarbiais tampa tekstai, kurie įkūnija menininkų mąstymą. Tokie tekstai yra Wassily'aus Kandinsky'io „Du Spirituel dans l'art“ (1912) ir Alexandero W. Rimingtono „Colour-Music: the Art of Mobile Colour“ (1912). Su šių autorių mintimis siejasi ir Deimos Katinaitės daktaro disertacija „Spalvos fenomeno samprata Bauhauzo mokyklos estetikoje ir meno praktikoje“ (2016).

Kita vertus, dabartiniai menininkai, kurių kūryboje yra formuojamas *garso-vaizdis*, yra ne mažiau svarbūs tyrimui už romantizmo bei modernizmo šviesulius. Deja, jų kūryba dar

²⁸ Luisa Ribas, *Sound-Image Relations and Dynamics in Digital Interactive Systems*, in: ARTECH, 2012, p.p. 237-245.

²⁹ Luisa Ribas, *Perspectives on Digital Computational Systems as Aesthetic Artifacts*, in: CITAR Journal, vol. 6, No. 1, 2014, p.p. 41-49.

³⁰ Paul Hertz, *Synaesthetic Art: an Imaginary Number?*, in: Leonardo, Vol. 32, No. 5, 1999, p.p. 399-404.

³¹ Lowell Cross, *Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess*, in: Leonardo Music Journal, Vol. 9, 1999, p.p. 35-42.

³² Theodor W. Adorno, *On Some Relationships between Music and Painting*, translated by Susan Gillespie, in: The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1 (Spring), 1995, p.p. 66-79.

nėra taip nuosekliai išnagrinėta, kad būtų parašytos išsamios monografijos būtent garso ir vaizdo jungčių tema. Taigi, siekiant atlikti lyginamąją analizę, dabartinių menininkų atveju pati kūryba tampa pirminiais šaltiniais, bandant apčiuopti jų *garso-vaizdžio* formavimo strategijas bei pamatines prielaidas.

Meniniais įrankiais savo kūryboje *garso-vaizdį* tiesiogiai nagrinėja tokie menininkai kaip Carstenas Nicolai'us, Ryojis Ikedas, Ei'us Wadas, Keithas Rowe'as ir Kjellas Bjorgeengenas, menininkų grupės United Visual Artists, Abstract Birds. Prie šios kategorijos šaltinių taip pat prisidės ir mano atlikti praktiniai bei meniniai *garso-vaizdžio* tyrimai, kurių eigą ir rezultatus aptarsiu viename iš dėstymo skyrių. Noriu atkreipti dėmesį ir į tai, kad šiuo metu vyksta tokia gausybė meno renginių, kuriuose vienu ar kitu pjūviu paliečiame vaizdo ir garso ryšių temą, kad jų susistemimas ir visus juos apimanti analizė, kuri išgrynintų *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų tendencijas, tampa *Big Data* objektu, tad vienam tyrėjui lieka galimybė tik atlikti konkrečių atvejų analizę.

Glaustai paminint ir platesnį *garso-vaizdžio* nagrinėjimo galimybių spektrą, vienas pjūvių galėtų būti sinestezijos fenomeno analizė. Svarbūs jo gvildenimui skirti veikalai yra Richardo Cytowico „Synesthesia: A Union of The Senses“ (2002), Salomėjos Jastrumskytės daktaro disertacija „Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje“ (2011) bei gausus spektras straipsnių, nagrinėjančių sinestezijos fenomeną įvairiais istoriniais bei meniniais pjūviais.

Platesniame kontekste su *garso-vaizdžiu* taip pat sieja garso meno laukas ir jo ištakos *konkrečiojoje muzikoje*. Čia svarbūs šaltiniai yra Brandono LaBelle'o knyga „Background Noise, Perspectives on Sound Art“ (2015) ir Alano Lichto straipsnis „Sound Art: Origins, Development and Ambiguities“ (2009), kuriuose atliekama garso meno raidos ir prielaidų apžvalga. Abu tekstai tiesiogiai siejasi su Pierre'o Schaefferio veikalu „À la recherche d'une musique concrète“ (1952), kuris svarbus dėl *konkrečiosios muzikos* atspirties taško gvildenant garso fenomeną, mat pastarasis atspirties taškas sukuria ryškią opoziciją tiksliai apgalvotai komponuotai muzikai.

Plečiantis dėstymo laukui aktualiais gali tapti ir Steveno Alano Wilsono daktaro

disertacija „The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: a Hermeneutic Approach to Expressive Noise“ (2014), kuri svarbi dėl dažnai parašėse liekančio *noise* muzikos žanro legitimavimo akademiniam kontekste, ir Marry Snell Hornby straipsnis „Translation Studies: Art, Science or Utopia“ (1991), kuris yra puikus atspirties taškas kalbant apie vertimo studijų kontekstą, kai lyginamas lingvistinis vertimas ir transformacijos, vykstančios meno lauke.

Apibendrinant galima teigti, kad su tema iš dalies ar tam tikru pjūviu susijusių šaltinių yra gausu, tačiau tiksliai temą nagrinėjančių straipsnių ir knygų, o ypač Lietuvoje, stinga. Dėl šios priežasties kaip šaltinius prasminga įtraukti ir neaprašytus dabartinio ir šiuolaikinio meno kūrinius bei savo *praktika-grįstus* meninius tyrimus.

1.4. Darbo tikslas ir uždaviniai (hipotezė ir ginami teiginiai)

Šio disertacinio tyrimo objektas yra platus, tarpdalykinis, aprėpiantis sudėtingą skirtingų meninės raiškos kalbų lauką, ypač jei į jį yra žvelgiama iš skirtingų postmodernios estetikos, meno teorijos ir meninės kūrybos procesų psichologijos perspektyvų. Savo tyrime keliu pagrindinį tikslą įvairiais aspektais aptarti sudėtingą *garso-vaizdžio* fenomeną, pagrindines istorines ir teorines jo iškilimo dabartinėje postmodernioje kultūroje prielaidas. Ypatingą dėmesį skiriu *garso-vaizdžio* kūrimo *strategijų* skiriamųjų tipologinių bruožų išryškinimui ir teorinių bei metodologinių slinkčių pažinimui.

Uždaviniai, suponuoti užsibrėžto tikslo:

- 1) Nuoseklus ir įvairiaaspektis *garso-vaizdžio* fenomeno specifiškumo ir jo meninės raiškos formų ypatumų apibrėžimas;
- 2) Aiškinimasis tų pagrindinių išorinių ir imanentinių veiksnių, kurie meninės kūrybos procese lemia tai, kad vertimo procesas neišvengiamai ir sunaikina dalį medžiagos, ir sukuria kažką naujo;
- 3) Tirti, kaip sąmoningas vertimo naudojimas gali tapti naujos medžiagos kūrimo įrankiu;

4) Komplexinė analizė tų bendrų sąlyčio taškų, kuriuos meninės kūrybos procese gali išreikšti vizuali bei garsinė raiška.

Tirdamas iškeliu darbinę hipotezę, kad įvairių *garso-vaizdžio* meninės kūrybos strategijų savitumas pirmiausia priklauso ne nuo kūrėjo intelektualinės bei kūrybinės biografijos savitumo, o visų pirma nuo konkretaus socialinio, kultūrinio, istorinio konteksto. Būtent jis ir nulemia konkrečiu laikotarpiu vyraujančius skirtingų menų raiškos formų charakteringiausius sąveikos modelius. Iš čia ir susiformuoja konkretaus laikotarpio (romantizmo, simbolizmo, klasikinio modernizmo, postmodernizmo epochų) kūrėjams būdingi specifiniai požiūriai į garso ir vaizdo sąveikos galimybes ir ribas. Tačiau neatmetu prielaidos, kad šie konkretūs istoriniai požiūriai gali privesti prie *garso-vaizdžio* formavimo strategijų grupavimo ne per įprastinę neturinčią tvirto metodologinio pagrindo chronologinę raidą, o per mąstymo būdų panašumą, kuris padėtų aiškiau suvokti šį daugiabriaunį tyrimo objektą. Remdamasis savo tyrime gautais lyginamaisiais duomenimis siūlyčiau telkti dėmesį į *įkūnytas žinias*. Tai suteikia dabartiniams tyrinėtojams galimybę kompleksiškai analizuoti įvairias *garso-vaizdžio* formavimo strategijas ir taikyti tuos pačius metodus skirtingų istorinių pjūvių analizei. Pasitelkdamas konkrečių pavyzdžių analizę ketinu ginti teiginį, kad garso ir vaizdo ryšių tyrimai, atlikti įvairių sričių atstovų, turi daug bendrų sąlyčio taškų, ypač kai nagrinėja tipologiškai panašius arba tuos pačius meno objektus.

Kaip minėjau anksčiau, keliu hipotezę, kad momentas tarp vertimų iš garso į vaizdą ar iš vaizdo į garsą atskleidžia kiekvienos konkrečios medijos potencialą ir ypatumus per tai, ko nejmanoma tiksliai išversti, bei tai, kas atsiranda kaip vertimų rezultatas vien dėl medijos pakeitimo – tai, ko nebuvo iki vertimo veiksmo.

I.5. Metodologiniai principai ir įrankiai

Tyrimo eigoje, priklausomai nuo konkrečių sprendžiamų uždavinių, pasitelkiamos įvairios estetikos, meno filosofijos, meno teorijos, meninės kūrybos procesų psichologijos ir kitų giminiškų disciplinų tyrinėjimo strategijos bei metodai.

Pirmojoje dėstymo dalyje sieksiu tikslo išgryninti *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų raidos Vakarų meno tradicijoje apybraižas. Komparatyvistinėmis tyrinėjimų strategijomis bus nagrinėjamas kai kurių, mano akimis žvelgiant, itin kūrybingų šią temą gvildenusių ir gvildenančių autorių mąstymas, estetinės idėjos ir jų naudojamos strategijos. Kertiniai aspektai, kurie bus nagrinėjami, yra transformacijos kryptys: iš kokios medijos, per kokią mediją, į kokią mediją vyksta transformacija. Siekiant geriau suprasti, kokie yra konkrečios transformacijos *frazeologizmai* ir *triukšmai*, bus lyginami šaltinis ir rezultatas. Plėtojant vertimų ir transformacijų temą, iš dalies pasitelksiu anksčiau naudotus įrankius iš vertimo studijų teorijos, kad būtų lengviau atrasti panašumus ir skirtumus tarp skirtingų autorių idėjų.

Antrojoje dėstymo dalyje, taikydamas analitinį aprašomąjį metodą, ketinu perteikti savo kūrybinių darbų, performansų ir projektų *garso-vaizdžio* tema eigą, jų niuansus, kompleksiškai aptarti juose glūdinčią polemiką su kitų autorių mintimis. Tokiu būdu bandysiu pastebėti nagrinėtinus transformacijos momentus ir įvardyti kintamuosius bei perteikti praktiniais įrankiais išgrynintus atradimus apie ryšius tarp garso ir vaizdo, kurie pagilina ar skatina teorinį tyrimą.

Abi dalis vienija *garso-vaizdžio* strategijos kūrimo krypties, vektoriaus ir transformacijoje naudojamų medijų analizė – iš kokios, per kokią ir į kokią mediją vyksta transformacija.

I.6. Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įžanga, įvadas, dvi dėstymo dalys, kiekviena iš jų susidedančios iš smulkesnių skyrių, išvados, priedai. Tyrimo įžangoje nubrėžiami konceptualūs atspirties taškai bei tyrimų lauko ribos, įvade aptariamas studijos aktualumas, problematikos ištirtumas, tyrimo tikslai ir uždaviniai, metodiniai principai, darbo struktūra ir terminų žodynas. Pirmajame dėstymo skyriuje siekiu išgryninti *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų raidos Vakarų meno tradicijoje apybraižas. Antrasis disertacijos dėstymo skyrius skirtas praktinių *garso-vaizdžio* tyrimų analizei, polemikai su kitais autoriais ir *garso-vaizdžio* kaip bendro objekto koncepcijos analizei. Tyrimo pabaigoje pateikiamos išvados apibendrina ankstesnių skyrių

išvadas bei disertacijos rezultatus, pateikia ankstesniuose skyriuose išryškintų koncepcijų lyginamosios analizės rezultatus įvertinant bendras jų ištakas, esminius bendruosius bruožus ir specifinius sisteminius skirtumus.

I.7. Terminų žodynas

Babelio biblioteka – Jorge'o Luiso Borgeso to paties pavadinimo apsakymo motyvas, kurį virtualia realybe pavertė Jonathanas Basile'is. Ši virtuali biblioteka talpina visas įmanomas 23 lotyniškų raidžių, tarpo, kablelio ir taško kombinacijas, tad jos tomuose yra parašyta viskas, ką yra įmanoma parašyti naudojant šiuos simbolius.

Dryžių tėkmė (schlieren flow) – dujose, skystyje ar skaidrioje medžiagoje esantys optiniai nehomogeniškumai (lūžio rodiklių skirtumai), kurie nebūtinai yra matomi plika žmogaus akimi. Šie nehomogeniškumai yra lokalizuoti optinio kelio ilgio skirtumai, tad jie sukelia šviesos nuokrypį ir gali būti atskleisti optinių įrenginių pagalba.

Faneronas – bendra suma viso, kas koku nors būdu protui yra – nepriklausomai nuo to, ar tai atitinka realius dalykus, ar ne.

Frazeologizmas – tai, ko nėra įmanoma išversti nepanaikinant paties elemento, tai, kas yra išskirtina konkrečiai medijai.

Garso-vaizdis – vertimo tarp skirtingų medijų galimybė, tarpinė būseną tarp vaizdo ir garso, talpinanti savus frazeologizmus ir triukšmus.

Gesamtkunstwerk – visa apimantis meno kūrinys – kūrinys, kuriame apjungiamos įvairios skirtingos meno formos bendram tikslui pasiekti ar išryškinti. Terminas pirmiausia pavartotas

vokiečių filosofo Karlo Friedricho Eusebius'aus Trahndorffo, bet įgijęs populiarumą tik po Richardo Wagnerio tekstų publikavo ir yra dažniausiai asocijuojamas būtent su jo mintimis.

Kimatika – bangų reiškinių studija. Dažniausiai terminas siejamas su garso bangomis ir jų sklaidimo terpėje atsirandančiais raštais.

Konkrečioji muzika (musique concrète) – elektroninės muzikos rūšis, kurios pagrindą sudaro ne melodija, o įrašytų aplinkos garsų visuma.

Memas – kultūros elementas ar veikimo sistema, vieno individo perduodama kitam per imitaciją ar kitus ne genetinius būdus.

Muzak – viešosiose erdvėse, tokiose kaip oro uostai, viešbučiai, prekybos centrai, grojamos muzikos prekinis ženklas, naudojamas įtampos mažinimui. Terminas dažnai vartojamas kaip sinonimas foninei muzikai.

Noise – muzikos kategorija, kurią apibrėžia triukšmo naudojimas muzikiniame kontekste. *Noise* ištakos dažnai siejamos su Luigi Russolo tekstu „L'Arte dei Rumori“ (1913). Pasirenku šio termino neversti į lietuvių kalbą vien tam, kad nekiltų pavojus supainioti jį su visai kita prasme šiame tekste vartojamu *triukšmo* terminu.

Plėšikofonija – kompozitoriaus Johno Oswaldo pasiūlytas terminas (pluderphonics) apibūdinti muzikai, kuri yra kuriama iš vieno ar kelių jau egzistuojančių įrašų kaip nauja kompozicija.

Sinestezija – kelių pojūčių ar suvokimų susijungimas, persidengimas. Sinestetams patiriant dirginimą vienu iš pojūčių jutimo centrų, atsiranda du ar daugiau pojūčių.

Solipsizmas – požiūris ar teorija, kad nėra įmanoma žinoti apie už proto ribų egzistuojančią visatą – galima žinoti tik apie savo egzistavimą.

Strategija – veiksmų planas ar rinkinys tikslui pasiekti.

Tyliosios žinios – žinios, kurios pasireiškia ir yra perduodamos neverbaliai.

Transformacijos vektorius – garso-vaizdžio kūrimo strategiją apibrėžianti kryptis. Jai nusakyti reikalingi bent trys taškai: iš ko, per ką, link ko vyksta transformacija.

Triukšmas – tai, kas atsiskleidžia po vertimo, net jei nebuvo jokių to elemento pėdsakų iki medijos pakeitimo; reiškiny, atsiskleidžiantis per konkrečią mediją, o ne iš verčiamo dalyko turinio.

Vaporwave – 2009 m. interneto terpėje prasidėjęs meninis judėjimas, kurio atstovai veikia anonimiškai ir apropriuoja jau egzistuojančią garsinę bei vaizdinę medžiagą naujam turiniui ir naujiems produktams kurti.

II. 1. DĖSTYMAS. Greta chronologinės *garso-vaizdžio* tyrimų raidos ribų Vakarų meno tradicijoje

II.1. Vieningos chronologinės sistemos sudarymo sudėtingumas

Kiek supaprastinus temą ir atsiribojus nuo medijų nešamo turinio ir kitų šiam tyrimui reikšmingų ypatumų, žvelgdami platesniu lyginamuoju požiūriu galime teigti, kad *garsinė* ir *vizuali* raiška turi daug tipologiškai artimų savybių. Muzika „bendrajai prasme yra toninės išraiškos menas, suvokiamas per klausą“³³ ir susideda iš garsų bei pauzių. Pauzė yra tyla, tuštuma, tad vienintelė aiškiai apibrėžiama jos savybė yra Henri Bergsono estetikoje sureikšmintą *trukmę*, o likusiosios priklauso nuo garsų – gretimų elementų. Kiekvieno garso savybes galima nusakyti pagal trukmę, garsumą, pagrindinį dažnį bei tembrą sudarančius dažnius. Vizuali raiška kaip medija yra suvokiama kaip šviesa, jos atspindžiai arba šviesos nebuvimas. Ji reiškiasi per spalvas, linijas ir formas, šių dviejų elementų junginius bei išdėstymą erdvėje ir taip pat trukmę, jei kalbama apie sąmoningai su kismu laike susijusią vizualią raišką.

Savybes, kurios yra panašios ar turi bendrų taškų, yra apibrėžęs Alexanderas Wallace'as Rimingtonas. Jis teigia, jog garsui ir regimajai šviesai bendra tai, kad spalva bei garso aukštis kinta priklausomai nuo bangos virpėjimo dažnio. Bendra ir tai, jog nuo bangų kompleksiskumo priklauso ir papildomos savybės – šviesos sodrumas, atspalvis, ryškumas – bei garso stiprumas, tembras. Kitas bendras taškas yra tai, jog maišant kelias spalvas jos sukuria persidengimus, kaip ir keli garsiniai dažniai sąskambius – akordus, o maišant daug įvairių spalvų, jos sunyksta ir išryškėja pilki tonai, varijuojantys nuo baltos iki juodos, kaip ir maišant įvairius garsus lieka tik triukšmas ir tampa sudėtinga išgirsti dominuojantį dažnį. Bendra ir tai, jog spalvų spektre ir muzikinėje oktavoje egzistuoja skaičiais išreiškiami

³³ Albert Wier, *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York: The Macmillan Company, 1938.

intervalai, kurie sukuria fiziologiškai patiriamus pokyčius ³⁴.

Deja, taip supaprastinti temos ribų nepavyksta, nes yra daug daugiau svarbių veiksnių nagrinėjant *garso-vaizdą*. Taigi prieš bandant formuoti preliminaras *garso-vaizdžio* tyrimų raidos Vakarų meno tradicijoje apybraižas, tenka pripažinti, kad yra ne vienas veiksnys, sudarantis keblumų ir sunkumų siekiant šio tikslo.

Vienas šių keblumų išryškėja bandant išgryninti šio objekto niuansus, kurie gali būti vadinami universaliais kaip matematinė konstanta, ir tuos, kurie yra subjektyvūs ir įsimesinti. Šis klausimas puikiai atsiskleidžia sugretinus dviejų svarbių *garso-vaizdį* nagrinėjančių menininkų W. Kandinsky'io ir C. Nicolai'aus mintis.

Kandinsky'is savo 1911 m. veikalą „Apie dvasingumą mene“ pradeda teigdamas, kad „kiekvienas meno kūrinys yra savo laikmečio vaikas, o daugeliu atveju ir mūsų jausmų motina“ ³⁵, o po beveik šimto metų, 2010 m., duodamas interviu Nicolai atskleidžia, jog jis tikės, „kad garsas turi savo vizualią kalbą. Ir, pirmiausia, reikia nagrinėti garsą. Dėl šios priežasties jo nedomina vizualizacija, jį labiau domina analizė – grafinė garso analizė“ ³⁶. Šių minčių sugretinimas ir priešprieša jose pastūmėja nagrinėti klausimą, kaip garsas vienu metu gali turėti savą vizualią kalbą, kuri yra nekintanti kaip matematinė konstanta, bet tuo pačiu metu įkūnyti savo epochą, būdamas jį atspindinčiu meno kūrinium, kurio neįmanoma atkurti pasikeitus epochai. Lyginant Kandinsky'io ir Nicolai'aus požiūrius išryškėja medijos ir terpės, kurioje skleidžiasi meno kūrinys, įtakų sankirtos problema.

Jei Nicolai'us yra teisingas ir egzistuoja vizuali garso kalba, tuomet turėtų būti įmanoma ir vaizdą perskaityti kaip garsą ar bent atrasti jo garsines savybes. Analogišku būdu kaip garsas,

³⁴ Alexander Rimington, *Colour–music: the art of mobile colour*, London, Hutchinson & Co., 1912, p. 174–175.

³⁵ Kandinsky, Wasily, *Concerning The Spiritual in Arts*, translated by M. T. H. Sadler, New York: Dover Publications inc. , 1977, p. 8.

³⁶ Juliana Mori vykdytas interviu su Carsten Nicolai Barselonoje [interaktyvus], 2010. C. Nicolai žodžiai: „So, I really believe: the sound itself has a visual language. And the only thing what you have to do is: you have to find out and you have to study sound first, in the first place. And so that the reason I'm not interested in visualization , I'm more interested in analyzes, in graphical analysis of sound“. [žiūrėta 2015 06 08]; <https://www.youtube.com/watch?v=KsilVMw3N9Q>

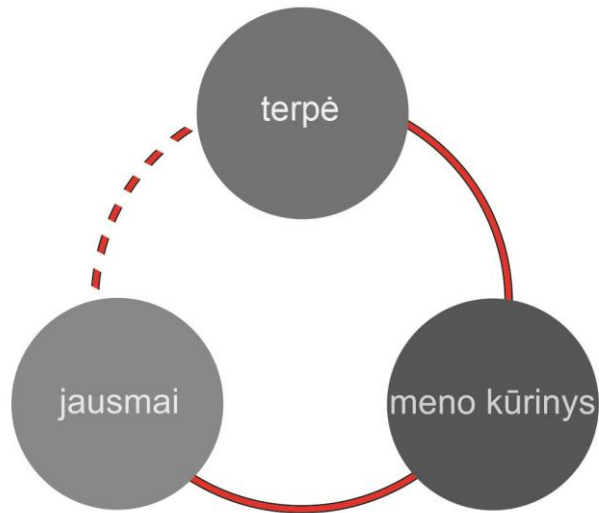
tinkamai analizuojant, palieka regimus pėdsakus, taip galbūt įmanoma atrasti ir vizualios meninės raiškos pėdsakus, kuriuos galima išgirsti.

Nagrinėjant meno kūrinį ne kaip hermetišką objektą, o kaip epochai būdingų idėjų ir jausmų įkūnijimą, yra logiška nagrinėti ir menininko poziciją visuomenėje, socialines bei kultūrinės terpes, suformavusias rezultatą. Dėl šios priežasties, kad Kandinsky'io vartojamą terminą *laikmentis* yra sudėtinga apibrėžti ir rasti aiškias jo ribas, mat skirtingose pasaulio vietose tuo pačiu metu gali egzistuoti itin skirtingos socialinės ir kultūrinės terpės, siekiant aiškumo schematizuojant Kandinsky'io mintį, esu tikras, galima kiek supaprastinti ją, neišvengiamai prarandant dalį niuansų, ir pakeisti žodį *laikmetis* žodžiu *terpė* (kultūrinė, socialinė). Rezultatas atrodytų taip (4 iliustracija. Terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į):



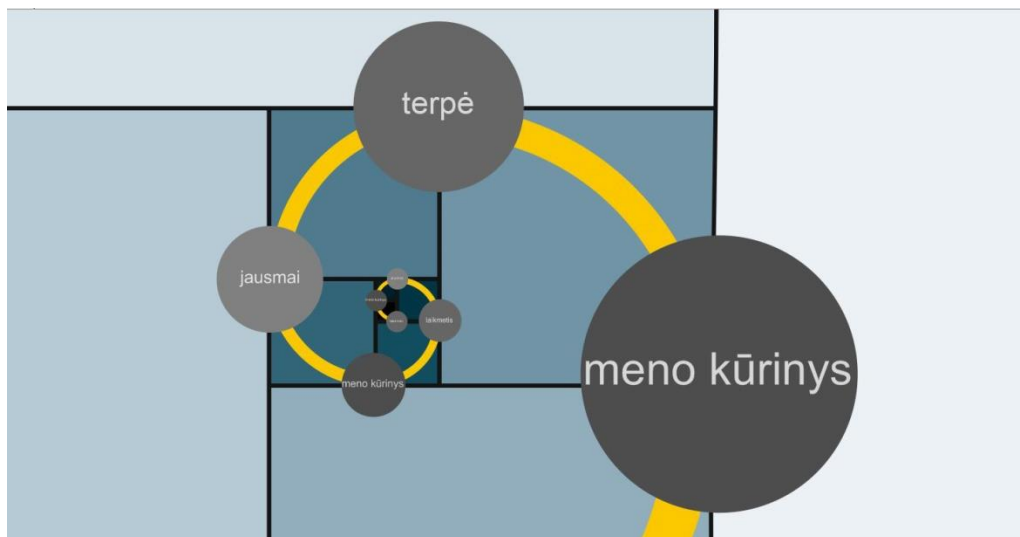
4 iliustracija. Terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į

Tačiau, jei darysime prielaidą, kad meno kūrinių poveikumas per emocijas ir jausmus daro įtaką bendrai visuomenės jausenai, galime teigti, kad jausmai formuoja ir pačią kultūrinę ir socialinę terpę. Taip mąstant tiesė, vedanti nuo terpės link jausmų, per meno kūrinį tampa apskritimu (5 iliustracija. Išvestinis terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į):



5 iliustracija. Išvestinis terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į

Jei šį apskritimą laikysime uždaru, galime teigti, kad terpė suformuoja meno kūrinius, o šie, savo ruožtu, paveikia visuomenės jausmus, kurie ir yra dalis terpės. Kita vertus, jei teigsime, kad šie jausmai keičia terpę ir ji kuria naujus meno kūrinius, kurie kuria jau kiek kitus jausmus, apskritimas tampa spirale (6 iliustracija. Praplėstas terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į):



6 iliustracija. Praplėstas terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į

Šios schemas, paremtos Kandinsky'io teiginiu, priartėja prie kultūros sociologijos

diskurso, todėl, esu tikras, išplėstų *garso-vaizdžio* tyrimų eigoje, nagrinėjant menininko, kultūrinės terpės, meno kūrinio ir žiūrovo santykius, galėtų būti pravartūs ir atitinkami įrankiai, tokie kaip Wendy'io Griswoldo pristatytas kultūrinis deimantas ³⁷ ar Cliffordo Geertzo tirštas aprašymas. Kitą vertus, būtent šio tyrimo, kuriuo siekiama nagrinėti *garso-vaizdžio* kūrimo strategijas, ribose nuoseklus kultūrinių ir socialinių veiksnių tyrimas būtų per didelis užmojis nagrinėjant tokią plačią temą, dėl to šiuos įrankius pasitelksiu tik papildomų detalių atskleidimui, jei transformacijos krypties analizė bus nepakankama lyginamajai analizei atlikti.

Kitą vertus, negalima neigti ir C. Nicolai'aus požiūrio svarbumo, mat estetinės idėjos dažnai atsikartoja su *garso-vaizdžiu* susijusiuose meno kūrinuose. Tai tampa akivaizdu nagrinėjant su tiksliais mokslais susijusius meno kūrinius, pavyzdžiui, susijusius su *kimatika*. Vizualiai yra panašūs ir Evano Granto, ir Carsteno Nicolai'aus „Milch“ (2000), Rūtos Mickienės „Aqualigua“ (2016). Taip pat vizualiai panašūs su konkrečia medija susiję meno kūriniai, pavyzdžiui, tie, kuriuos kineskopai naudojami garso kaip elektros srovės vizualizavimui, kaip Kjello Bjorgeengeno performansuose, Ei'aus Wada'o „Braun Tube Jazz Band“ (2010–) performansuose. Taigi galima tik pripažinti, kad *garso-vaizdžio* tyrimuose yra aspektų, kurie visiškai subjektyvūs ar terpės apspręsti, bet yra ir aspektų, kurie yra tikslūs ar suformuoti neįsamenintų veiksnių.

Antras veiksnys, sukeliantis keblumą bandant formuoti preliminaras *garso-vaizdžio* tyrimų raidos Vakarų meno tradicijoje apybraižas, išryškėja dėl meno analizės ir kritikos terminijos.

Muzikinių terminų vartojimas yra tapęs įprastu kalbant apie vizualųjį meną, kaip ir vizualiojo meno sąvokos vartojamos kalbant apie muziką. Tokie posakiai kaip, pavyzdžiui, spalvinga simfonija ar melodinga bei muzikali tapyba, nestebina, tačiau kyla klausimas, kas jais pasakoma? Muzikalumo terminu kalbant apie vaizdą dažnai priskiriama dinamikos kaita,

³⁷ Wendy Griswold, *Cultures and Societies in a Changing World*. 4th edition, 2012, p. 15.

ritmingumas. Spalvų atvirumas bei ryškumas, o kartais ir priešingai – švelnus niuansuotumas, dažnai siejamas su melodingumo idėja.

Ypatingi keblumai atsiskleidžia bandant apibrėžti *garso-vaizdį* šiuolaikinio meno kontekste, kai tokie žodžių junginiai, kaip „muzikali vidinė sąranga“³⁸, „muzikali paveikslų tyla“³⁹, „spalvinga, tapybiška muzika“⁴⁰, praranda aiškią prasmę dėl išsiplėtusių ir čia minimos muzikos, ir tapybos, ir kitų meno sričių ribų. Kai, pavyzdžiui, ir Merzbow (Akita Masami) atliekama *noise* žanro muzika, ir Richardo Wagnerio operų atlikimas, yra muzika, o ir Gerhardo Richterio pilkieji darbai, ir Wasilly'aus Kandinsky'io tapybinės kompozicijos yra tapyba, tampa sudėtinga įvardyti, kas galėtų būti muzikalumas ar tapybiškumas atmetus pačią garso ar dažnio mediją.

Viena vertus, neberandant atskirties kyla problema – vienu metu viskas yra tapybiška ir muzikalu, bet tuo pačiu metu niekas nėra nei tapybiška, nei muzikalu – šie būdvardžiai praranda galią ką nors nurodyti dėl jų vartojimo ribų platumo.

Kita vertus, tai nėra tik terminų problema. Manau, jog galime gauti susimąstyti verčiantį rezultatą atlikę minties eksperimentą ir pabandę vartoti aukščiau minėtus apibūdinimus kalbėdami apie nevisiškai į tradicinės tapybos ar simfoninės muzikos rėmus telpančią meninę raišką. Pavyzdžiui, jeigu įsivaizduosime statišką vaizdą, sukurtą pagal Merzbow 1996 m. albumą „Pulse Demon“⁴¹, kuriame menininkas balansuoja tarp *noise* ir konkrečiosios muzikos. Spėju, jog rezultatas būtų gan monotoniškas dėl gan tolygaus dažnių pasiskirstymo visuose registruose, gal kiek šiurkštus ir tamsus, net jei transformacijai

³⁸ Ieva Baublytė, „Platus ir savitas kolorito spektras A Makarevičiaus tapybos parodoje „Spalvų pasaulio meditacijos“, in: *Bernardinai. It* [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2016 03 20]<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-02-11-platus-ir-savitas-kolorito-spektras-a-makareviciaus-tapybos-parodoje-spalvu-pasaulio-meditacijos/113963>

³⁹ Virginija Spurytė, „Tapytojas R. Garbačiauskas pristatė muzikalią paveikslų tylą“, in: *delfi.lt*, [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2016 03 20], <http://www.delfi.lt/veidai/kultura/tapytojas-r-garbaciauskas-pristate-muzikalia-paveikslu-tyla.d?id=68223906>

⁴⁰ „Muzikos barai“ Nr. 7–8 (450–451) viršelio aprašas, in: *muzikusajunga.lt*, [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2016 03 20], <http://www.muzikusajunga.lt/n/450-muzikos-bar%C5%B3-numeris>

⁴¹ Masami Akita (Merzbow), *Pulse Demon*, ZSF Produkt Studio, Tokyo, 1996.

įgyvendinti ir būtų naudojamos skirtingos *garso-vaizdžio* kūrimo strategijos. Kad ir koks būtų šių vertimų ir transformacijų rezultatas, teoriškai tas vaizdas būtų muzikalus, mat būtų sukurtas pagal muziką... Tačiau dvejoju, ar to vaizdo ryšys su muzika būtų pastebimas ar įvardijamas nežinant vaizdo sukūrimo aplinkybių.

Vidinių ryšių klausimas atskleidžia kitą keblumų keliantį aspektą – ne visi *garso-vaizdį* nagrinėję ar nagrinėjantys kūrėjai rašo tekstus ar kokiais kitais būdais atskleidžia savo kūrybos vidinę logiką. Taigi, kaip žinoti, kurie kūriniai siejasi su šiuo daugiabriauniu objektu? **Šis horizontų platumas iškelia pamatinį klausimą: jei garsas ir vaizdas turi bendrų savybių ir šie ryšiai gali būti interpretuojami bei formuojami subjektyviai, ar iš viso gali egzistuoti kažkas, kas būtų tik vizualu ar tik girdima?** Teoriškai, žvelgiant iš tam tikro atsitraukimo ir įtraukus konteksto analizę, bet kurio paveikslas koloritas, kompozicija ar ritmas galėtų būti parinkti pagal muzikinio kūrinio jauseną ir nuotaiką, kaip ir muzikinis kūrinys gali būti įkvėptas vizualaus meno kūrinio. Be to, net jei tai ir nėra daryta sąmoningai, vizualaus meno kūrinį galima įvardyti muzikaliu, o muzikos kūrinį vaizdingu, spalvingu ar tapybišku. Šis terminų siluetų tirpimas veda link to, jog darosi sunku apibrėžti, kur ryšiai tarp vaizdo ir garso egzistuoja, o kur jie tik įsivaizduojami žiūrovo, ir ar jie tampa mažiau tikri nuo to, jog jie yra tik įsivaizduojami ir nenumatyti kūrėjo.

Čia išryškėja subjektyvumo ir objektyvumo santykio *garso-vaizdžio* tyrimuose problema. Atsiduriame *sinestezijos* fenomeno paribiuose, kur gali egzistuoti šviesa, veikianti tinklainę, bet nevalingai iššaukianti/sukelianti garsines asociacijas, bei garsas juntamas ausimis, nevalingai priverčiantis pamatyti spalvas ar vizualias struktūras. Tokiu būdu visi garsai gali būti įvaizdinti, o visa, kas regima, gali sukelti skambančias patirtis ir net nekuriant teorijų, strategijų ar įsivaizduojamų meno kūrinių. Kad būtų lengviau tęsti svarstymus, manau, svarbu prisiminti, kad *sinestezija* visada yra įsameninta ir net panašias juslių jungtis išgyvenančių sinestetų patirtis yra skirtinga, patiriant tą patį meno kūrinį. Taigi nagrinėjant *sinestezijos* fenomeną galima išgryninti tam tikras tendencijas, tačiau ne objektyvią, nenuginčijamą tiesą apie vaizdo ir garso ryšius. Tai mums primena apie kiekvienos patirties subjektyvumą ir mes vėl priartėjame prie *fanerono*.

Įvardiję šiuos keblumus *garso-vaizdžio* tyrimų raidos apybraižų formavimui galime grįžti

prie prielaidos, kad skirtingi vizualios informacijos ir garso sklidimo, suvokimo, interpretavimo, įžodinio būdai ir skirtingos jungčių bei paralelių kūrimo strategijos ir jų analizė yra fragmentai, kurie padeda formuoti ir tirti visumą.

II.2. *Garso-vaizdžio* tyrimų trajektorijos, prasidėjusios iki *Gesamtkunstwerk*, nenuoseklumo problema

Viena *garso-vaizdžio* kūrimo trajektorija, kuri yra bene įprasčiausias variantas, besiperšantis pradėjus svarstyti šiuo klausimu, galėtų būti muzikinių natų užrašymas. Specifinių melodijos užrašymo šaltinių rasta net iš 2000 m. pr. Kr. laikotarpio (dabartinėje Irako teritorijoje), tad šis reiškinytis turi senas tradicijas bei savą raidos istoriją ir dabar yra toks įprastas, jog vargu, ar jo specifika yra dažnai nagrinėjama kaip garso išreiškimas vaizdu. Muzikos užrašymo tradicijoms ir raidai galima būtų skirti atskirą istorinę chronologinę studiją, tad čia tik noriu paminėti jas kaip faktą, jog visais atvejais tai yra garso atkūrimui skirta vizuali kalba, be dvejonų, tai yra vienas seniausių garsinės ir vizualios kalbos ryšio variantų.

Dabartinis, vakarietiškoje tradicijoje susiklostęs ir tapęs bendrai priimtiniu, muzikos užrašymas yra vizuali sutartinių simbolių kalba, kuria galima tiksliai užrašyti polifonines melodijas, ritmus bei daugybę jų atlikimo niuansų, tokių kaip garsumas, tembras ar net išraiška. Taigi puikiai išmanant šią simbolių kalbą galima *girdėti* muziką pažvelgus į penklinę. Šioje ryšių sistemoje ženklas išreiškia bei nusako garsą, o garsą atitinka ženklas.

Atrodytų, šia mintimi būtų galima ir užbaigti šį skyrių, nes užtenka žinių, kaip vykdyti vertimą tarp regimo ir girdimo šiuo būdu. Tačiau svarbu suprasti, jog ši ženklų kalba yra specifinė – ji nėra tai, kas sudaro universalios, jei tokia egzistuoja, vaizdinės kalbos esmę. Natų skaitymui reikia išmanymo, o ir pats šios kalbos grafiškumas nekelia daug jausmų ją analizuojant kaip estetinę raišką ar meno kūrinį, priešingai nei garsų ir muzikos suvokimas bei pajautimas. Negana to, net ir patys simboliai garsą atitinka ne visai tiksliai: jie nusako konkrečias partijas konkrečioms instrumentams, tačiau žvelgiant į lapą, garsas lieka abstraktus ir tik numanomas pro asmeninę įsivaizdavimų bei pajautimų prizmę. Tai puikiai iliustruoja mintis, kad kiekvienas instrumentas turi savo išskirtinį tembrą, kuris vis kitaip

skamba kiekvienoje ervėje, ir kiekvienas atlikėjas tą patį instrumentą vis kitaip suskambina skaitydami tas pačias natas. Dar vienas šių ryšių trūkumas yra tai, jog įprastai čia nėra naudojama spalva, kuri yra itin svarbus ir daugialypis vizualios kalbos elementas, kuriantis emocijas. Tad šie garso ir vaizdo ryšiai yra puikūs muzikos atkūrimo tikslams, tačiau lieka gan ribota *garso-vaizdžio* forma.

Simboliai dėka bendro susitarimo apie jų reikšmę tampa nuorodomis į garsą. Tačiau išryškėja problema, kad šioje *garso-vaizdžio* kūrimo strategijoje tarpinis elementas – simbolis – ne būtinai turi turėti tiesioginį ryšį su garsu, kuris yra koduojamas juo, ir norint suprasti šią sistemą, yra būtina išmokti ją skaityti – kitaip tariant, **tokie garso ir vaizdo ryšiai yra ženkliai nutolę nuo fenomenologinės dalykų, kuriuos jie atspindi, patirties.**

Kita vertus, naudojant šią simbolių kalbą, kartais yra užrašoma daugiau nei tiesiog natos bei informacija, koku tempu ir garsumu dera jas atlikti. Ne vienas kompozitorius yra užrašęs žodžius akordų sekos raidėmis, kai kurie rado ir daugiau būdų panaudoti natų užrašymą perteikti papildomai informacijai ar papildomai prasmei sukurti. Puikus to pavyzdys yra Mikalojaus Konstantino Čiurlionio gaidos. Jose neretai natų grupės ir jų sudaromos linijų kryptis lape formuoja papildomas geometrines formas bei simbolius ir tokiu būdu užrašytos gaidos įgyja ir estetinę prasmę, kuri nereikalauja specifinių simbolių ryšių išmanymo. Be to, šio menininko „muzikos kūriniuose užslėptos grafinės figūros atskleidžia, atradus principą, kaip yra suformuota melodika, ritmika ar harmonija“⁴² ir tokiu būdu tampa svarbiu kūrinio elementu, praplečiančiu kūrinio suvokimo ribas ir galimybes. Žinoma, tai nėra tiesioginis vertimas iš vienos medijos į kitą ar grynoje atitikmens kiekvienam garsui ar vaizdui ieškojimas kitoje medijoje, o verčiau „naujų reikšmių ir naujų paradigmu“⁴³ kūrimas.

Panašias ir sudėtingesnes vizualaus natų ir garsų plačiąja prasme užrašymo strategijas su daugybe notacijos vaizdinių sistemų, grafinių struktūrų, simbolių kūrė ne vienas XX a.

⁴² Darius Kučinskas, „Kai kurie M. K. Čiurlionio muzikos teksto vizualumo aspektai“, in: *Meno idėjų migracija XX a. Pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba*, sudarytoja Rasa Andriušytė–Žukienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 61-72.

⁴³ Ibid., p. 61-72.

kompozitorių. To pavyzdžiais gali būti P. Boulezas, J. Xenakis, J. Cage'as, K. Pendereckis ir daugybė kitų, kurių kūryba atskleidžia mąstymą, panašų į postheidegeriškosios filosofijos atstovų mintis. Atsiribodami nuo tradicinių sąvokų ir schemų šie kūrėjai siekia kurti savitą kalbą, kuri padėtų kuo tiksliau perteikti savo unikalią asmeninę patirtį ir idėjas. Vėlgi, šis eksperimentinio ir asmeniškio natų užrašymo laukas yra itin platus ir siejasi su daugybe kitų aspektų – ne tik transformacijos tarp vaizdo ir garso, mat įtraukia ir performatyvumo klausimus, kūrinio atvirumo, galimybės jį atlikti, suvokti ir patirti įvairiais būdais. Kita vertus, **eksperimentinį natų užrašymą jungia struktūra, jog tam tikra idėja yra paverčiama grafiniu elementu, kuris yra interpretuojamas**, net jei interpretavimo ribos ar simbolių aiškumas ir tikslumas skiriasi, kai skiriasi ir grafinio elemento sukūrimo aplinkybės bei metodai.

Kita gan dažna *garso-vaizdžio* kūrimo strategija turi bendrą trajektoriją – **bandymą jungti spalvą ir natą**. Vienas pirmųjų žinomų bandymų kurti tokią jungtį buvo atliktas Pitagoro, kuris jau VI a. pr. Kr. „įvedė muzikinę harmoniją tokią, kokią mes ją žinome šiandien, nusakydamas intervalus tarp natų ir sugrupuodamas jas į oktavas“⁴⁴. Jam atrodė logiška bandyti jungti šią, tuo metu dar naują, intervalų teoriją su spalvų spektru, remiantis vaivorykšte ir jos spalvomis.

Vienas seniausių rašytinių šaltinių, kuriame užsimenama apie konkrečius regimo ir girdimo ryšius, yra vieno iš svarbiausių XVII a. mokslo revoliucijos protų bei šiuolaikinės fizikos pagrindų kūrėjo Isaaco Newtono „Optika“. Šios knygos pirmasis leidimas pasirodė 1704 m., o 1730 m. buvo išspausdintas ketvirtasis papildytas leidimas. Šiame veikale, greta nuodugnių šviesos, spalvų ir regėjimo tyrimų, mokslininkas brėžia ryšį tarp spalvos ir natos remdamasis intervalais tarp elementų. Pasak jo, atstumai tarp spalvų regimosios šviesos spektre yra panašūs į intervalus tarp natų gamoje. Plėtojant šią mintį, susiformuoja variantas, kokia spalva galėtų išreikšti kokią natą ir atvirkščiai, o tai tampa įrankiu kurti *garso-vaizdį*. Deja, mokslininkas daugiau aspektų vaizdo ir garso ryšiuose neieškojo ar bent to neužrašė,

⁴⁴ Teun Lucassen, „Color Organ“, in: *University of Twente*, [interaktyvus], 2008 [žiūrėta 2016–03–16] <http://hmi.ewi.utwente.nl/verslagen/capita-selecta/CS-Lucassen-Teun.pdf>

dėl to ritmo analogijų, kompozicinių ryšių, laiko ar spalvų maišymo bei išdėstymo ar net skirtingų oktavų natų bei spalvų ryšio klausimai lieka atviri. Be to, sunku įvertinti, ar iš tiesų grynosios regimosios šviesos spektro spalvos atitinka abstrakčiai skambančias natas geriausiai, būtent pagal proporcijų atitikmenį, nusakytą „Optikoje“, tačiau pats mąstymo būdas tapo atskaitos tašku ir yra viena iš jungčių, kurią vėliau plėtojo ne vienas autorius. Tai ypač ryškiai matoma spalvų vargonų kūrimo tradicijoje ir svarstymuose, kaip galėtų skambėti tam tikras koloritas bei kokios spalvos galėtų dominuoti, kuriant paveikslą pagal tam tikrą muzikos kūrinį.

Vieni ryškiausių autorių, kurie yra plėtoję būtent šią mintį apie garso ir spalvų ryšius, yra Alexanderas Wallace'as Rimingtonas, ne tik kūręs instrumentą, kurio pianinui analogiška klaviatūra kuria spalvas, o ne garsus paspaudus klavišą, bet ir parašęs mintis įkūnyjančią knygą „Colour–music: the art of mobile colour“ (1911). Ne mažiau svarbūs yra Alexandras Scriabinas, kūręs simfoniją „Prometėjas“, kurioje viena iš partitūros dalių yra skirta šviesų instrumentui, ir ši partija atitinka skambančius garsus, Marry Hallock Greenewelt, kuri tobulindama savo spalvomis grojantį instrumentą ir siekdama sukurti sklandų spalvų persimainymą, ženkliai prisidėjo prie elektronikos tobulinimo sukurdamą reostatą. Panašią *garso-vaizdžio* strategiją galime aptikti ir nagrinėdami dabartinių spalvų vargonų atlikėjų atitikmenų VJ (video žokėjų) kūrybą.

Šioje *garso-vaizdžio* kūrimo strategijoje dažniausiai **garsai eina pirma ir tam tikros jų savybės, ar tai būtų natos, ar jausena, ar ritminės struktūros, yra verčiamos į vaizdinius elementus:** spalvas, raštus, judesius. Vieni menininkai, kūrę ar kuriantys šioje srityje, naudojami savo sukurtoomis tiksliomis formulėmis vertimui, kiti tai atlieka kiek laisviau ar intuityviau, tačiau transformacijos kryptis vienija juos.

Kiek kitame kontekste susiformavo svarbus postūmis garso ir vaizdo ryšių tyrimuose dėka vokiečių fiziko bei muziko, vieno iš akustikos mokslo pradininkų, Ernsto Chladnio 1787m. publikuoto veikalo „Atradimai garso teorijoje“⁴⁵. Šioje knygoje pirmą kartą pateikiamas

⁴⁵ Ernst Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig, 1787.

schematizuotas garso kaip mechaninės bangos poveikio kurtų piešinių atlasas ir tokiu būdu atskleidžiama vizuali garso poveikio kalba. Knygoje esantys piešiniai atkartoja vaizdus, kurtus tolygiai padengiant metalinę plokštę smėliu ir virpinant ją smičiumi. Tokiu būdu skirtingos zonos ima virpėti skirtingomis kryptimis ir jų susikirtimo vietose susidaro mazginės rimities linijos. Net jei „galima teigti, jog pirmasis urvinis žmogus, metęs akmenį į vandenį ir pastebėjęs, jog bangas vilnijančias paviršiumi galima stebėti, išrado kimatiką“⁴⁶, ir tai, jog būtent šiuose tyrimuose naudotą principą 1684 m. pastebėjo Robertas Hooke’as, tačiau E. Chladnis pirmasis atliko nuoseklų ir sistemingą šių stebėjimų dokumentavimo procesą piešinių pagalba.

Šioje *garso-vaizdžio* kūrimo strategijoje yra brėžiamas ryšys ne tarp abstraktaus garso, kurį reikia išreikšti, norint jį patirti, ir grynos spalvos ar simbolio, o tarp konkretaus garso savybių ir specifinės aplinkos dėka atsirandančio grafiško vaizdinio. Remiantis šiuo principu galima išvysti, kaip juda ir kaip aplinką veikia garsas. Šie vaizdiniai tarnauja ne tik tyrimų tikslams, bet yra ir vizualiai paveikūs – vien aiški simetrija bei akivaizdžios struktūros egzistavimas sukuria stiprų įspūdį, glaudžiai susijusį su ornamentika ir joje glūdinčiais estetikos principais. Tai nebėra tik teorija ar idėja kaip I. Newtono sistema, o akivaizdžiai veikiantis principas, kurį galima nagrinėti ir gamtos mokslų įrankiais, ir meninėmis priemonėmis.

Knygoje yra pateikiami statiški piešiniai, tačiau jie yra tik veiksmo dokumentacija. Atliekant veiksmą, vizuali išraiška yra taip pat apibrėžta kismo laike kaip ir pats garsas – tuo metu skambantis garsas, kuria tuo metu matomą vaizdą, pauzė sustabdo, Chladni’io eksperimentų atveju, smėlio judėjimą ir vaizdo ksimą. Vaizdinys atitinka tai, kaip garsas veikia aplinką, ir dėka to, įtaką daro tembriniai garso aspektai, o ne tik tai, kas apibrėžiama užrašant natas.

⁴⁶ Stephen Lewis, „Seeing sounds: Hans Jenny and the cymatic atlas“, in: *University of Pittsburgh*, [interaktyvus]. 2010 [žiūrėta 2017–10–11] p. 9 <http://d-scholarship.pitt.edu/7448/1/StephenLewisBPhil2010.pdf>

Norą suprasti šią sąveiką galime pamatyti šveicarų mokslininko Hanso Jenny'io 1967 m. publikuotuose kimatikos tyrimuose. Analizuodamas bangines garso savybes, tokias kaip dažnis, periodiškumas, sklidimo dėsningumai, Jenny'is taikė vizualiai fiksuojamo garso poveikio nagrinėjimo metodą. Garsu išjudindamas skysčio paviršių ar biria medžiaga padengtas plieno plokštės Jenny'is nuotraukomis ir videodokumentacija fiksavo garso kuriamus piešinius bei struktūras, o vėliau ieškojo dėsningumų bei šių atradimų pritaikymo galimybių. Kaip Jenny'is rašo pirmajame kimatikos tome, „galima pastebėti, kad serijiniuose eksperimentuose ta pati struktūra pasirodo didėjant dažniui, tačiau sudarančiųjų elementų skaičius taip pat padidėja“⁴⁷, be to, šie pasikartojimai nutinka dažniui padidėjus dvigubai, o tai atitinka muzikinį oktavos intervalą.

Jenny'io tyrimas pasižymi kaip praktinis atradimas ir žinių generavimas, o ne kaip iškelta hipotezė. Kaip matome iš autoriaus minčių publikuotuose tyrimuose, pirminis jų tikslas nebuvo paversti tyrimus menu ar sukurti meno kūrinį, tačiau tyrimų rezultatai pasižymi vizualiomis estetinėmis savybėmis ir yra įkvėpę daugybę pritaikymų meno kontekste. Kimatikos tyrimų pritaikymo pavyzdžių galime atrasti ir Carsteno Nicolai'aus, ir Rūtos Mickienės, ir Evano Granto, ir kitų autorių kūrinuose.

Šie garso ir vaizdo ryšiai yra glaudžiai susiję su fizikinėmis garso savybėmis, tokiomis kaip periodiškumas, judėjimas ir poveikis aplinkai veikiant slėgio pokyčiams terpėje. Ar tai būtų plokštę griežiant smičiumi paviršiuje, padengtame biria medžiaga, sukuriama piešiniai, garsu išjudinamas skystis ar garso savybes atitinkanti kintanti elektros srovė, kurios vertės užrašomos skaičiais – šias savybes galima patikrinti ir tyrimus pakartoti, o ši savybė suteikia tam tikrą objektyvumo aspektą šiai *garso-vaizdžio* kūrimo strategijai.

Kita vertus, šiame ryšių variante nėra iššaukiama spalva ir net, jei išsprendžiami laiko bei išsidėstymo erdvėje ryšiai su garsu, vizuali kalba lieka panaudota tik erdvinės ir grafinės išraiškos prasme. Taip pat svarbu, jog egzistuoja tik transformacija iš garso į vaizdą, o

⁴⁷ Hans Jenny, *Cymatics, A Study of Wave Phenomena and Vibration*, 1967, p. 35.

atvirkščias vertimas, bent kol kas, yra neįmanomas ar tiesiog nesugalvotas principas, kuris leistų šviesai veikti aplinką taip, kad ji virstų garsu, tačiau teoriškai iš jau turimo vaizdinio galima numanyti garsą, kuris jį sukūrė.

Šioje *garso-vaizdžio* kūrimo strategijoje neišvengiamai garsas eina pirma. Tačiau priešingai nei spalvų vargonų plėtojimo tradicijoje transformacija vyksta ne per menininko sumanymą, o per konkrečią terpę, kurią veikia garsas. ***Šioje jungtyje vaizdiniam rezultatui įtaką daro kiekvienas segmentas: koku būdu kuriamas garsas, kokio dydžio, kokios formos yra garsu veikiamas objektas (ar tai indas su skysčiu, ar biri medžiaga ant paviršiaus), kokios medžiagos sudaro veikiamą objektą, kokios jis temperatūros ir panašūs kintamieji. Vadinasi, net identiškas garsas kitoje sistemoje sukuria kitokį vaizdinį rezultatą.***

II.3. *Gesamtkunstwerk* perfrazavimai ir atgarsiai neoromantizmo idėjų sklaidos procese

Schopenhauerio adepto ir Nietzsche'ės jaunystės bičiulio vokiečių kompozitoriaus, teatro režisieriaus ir dirigento Richardo Wagnerio estetinės idėjos ir novatoriški ieškojimai menų sąveikos srityje turėjo didžiulę įtaką ne tik neoromantizmo ir modernizmo idėjų klestėjimo metu. Wagnerio operų pastatymai išlieka itin dažni ir dabar – pagal operų duomenų bazės operabase.com statistiką net keturi kompozitoriaus kūriniai buvo tarp 50 dažniausiai atliekamų operų pasaulyje 2015/2016 m. sezone (tai apima 544 skirtingus pastatymus ir 2369 jų atlikimus)⁴⁸, tačiau daug didesnę Wagnerio įtaką galime atskleisti ne jo kūrybos populiarumu, bet jo menų sąveikos idėjų sklaida ir poveikiu kitiems menininkams, mąstytojams ir apskritai visuomenei.

Dėl daugybės skirtingų idėjų Wagneris nėra išvengęs ir kontroversiškumo. Tai liudija 1869 m. publikuota esė „Das Judentum in der Musik“ (pirmiausia publikuota mažu tiražu

⁴⁸ 2015/2016 m. sezono operų atlikimų statistika [interaktyvus], in: Operabase.com, <http://operabase.com/top.cgi?lang=en&season=2015&break=0&show=opera&no=50&nat=>

1850 m. slapyvardžiu K. Freigedank), kurioje Wagneris ne tik aršiai kritikavo savo amžininkų žydų kilmės kompozitorių Giacomo Meyerbeerio ir Felixo Mendelssohno kūrybą, bet ir visą žydų tautą, taip tapdamas vienu iš vokiškojo antisemitizmo šauklių... Šios temos gvildinimo istorinis ir kultūrinis tendencingumas yra nenuginčijamas, tačiau dabar paliksime ją nuošalyje, kadangi mūsų dėmesio fokuse yra ne ideologiniai aspektai, o kito, aiškiai apibrėžto, problemų lauko – *garso-vaizdžio* tyrimai. Todėl mums aktuali yra Wagnerio minčių sklaida būtent menų sąveikos kryptimi, kurią galima apčiuopti pasitelkiant jo sureikšmintą terminą *gesamtkunstwerk*.

Terminą *gesamtkunstwerk* pirmasis pavartojo ne Wagneris, tačiau estetinės ir menotyrinės minties istorijoje jis dažniausiai siejamas būtent su jo pavarde ir estetinė menų sąveikos koncepcija. Priminsime, kad šį terminą galima rasti keliais dešimtmečiais anksčiau publikuotoje vokiečių teologo ir filosofo Karlo Trahdorffo (Karl Friedrich Eusebius Trahdorff) knygoje „Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst“ (1827)⁴⁹, tačiau jo mintys bei minėtas terminas, priešingai nei Wagnerio, netapo tiek cituojamu ir kartojamu.

Siekiant geriau suprasti idėjų sklaidą, verta pasigilinti į tai, ką teigė Wagneris. Pasak jo, „menininkas gali tapti pilnai/visiškai patenkintu tik dėka visų meno formų suvienijimo vardan bendro siekio. Bet koks meninio suvokimo suskaidymas riboja menininko laisvę, užkerta kelią tapti tuo, kuo galėtų būti“⁵⁰. Žvelgiant iš XXI a. perspektyvos ir numanant meno istorijos vingius, tai skamba lyg žodžiai, kurie galėtų būti ne vieno vėliau kūrusio menininko ar meno judėjimo manifestu, tačiau autorius tęsia mintį teigdamas, kad „aukščiausia kelias sritis apjungiančio meno forma yra drama; ji gali visiškai atsiskleisti, jei ji įtraukia visą meno įvairovę... Kai akys ir ausys abipusiškai sustiprina kiekvienos joslės patiriamus įspūdžius, tik tada menininkas yra pilnatvėje“⁵¹. Šiose mintyse aiškiai atsiskleidžia tai, kad Wagneris kalbėjo būtent apie teatro sritį, o ne apie siekį išversti muzikos patirtį į vaizdus ar atvirkščiai,

⁴⁹ Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, *Ästhetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Vol. 2, Berlin, Maurersche Buchhandlung, 1827, p. 312.

⁵⁰ Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 1849, p. 194–206.

⁵¹ Ibid.

kurį galime pamatyti menininkų, sekusių Wagnerio mintimis, kūryboje.

Tarp Wagnerio amžininkų gausu įvairių humanistikos ir meno sričių atstovų, vienu ar kitu būdu tiesiogiai pabrėžusių jo svarbą savo kūryboje. Šiame sąraše yra: poetas Charlesis Baudelaire'as, tapytojai Vincentas Van Goghas, Paulis Cezanne'as, Henris Fantin-Latouras, Georges'as Seuratas, Paulis Gauguinas, kompozitorius Hectoras Berliozas, filosofas Friedrichas Nietzsche ir daugelis kitų, o netiesiogiai paveiktų amžininkų sąrašas būtų dar ilgesnis. Kaip pastebi vokiškai kalbančių kraštų modernaus meno žinovas Peteris Vergo'as, šiame minčių citavime ir perfrazavime įvyko netikėtas virsmas: „[...] Wagneris tapo tarsi dvasiniu ir intelektualiniu modeliu, bet tai nereiškė, kad jo idėjos buvo tikrai suprantamos ar, kad jo amžininkai tikrai pažinojo jo muziką“ ⁵². Mano įsitikinimu, šios menų sąveikos idėjos idealiai atitiko naujos epochos dvasią, tačiau kiekvienoje konkrečioje, humanistikos, estetinės minties ir meno srityje šių idėjų sklaida vyko kiek kitaip ir išryškino skirtingus jų aspektus. Mano nuomone, modernėjančios tapybos srityje šios istorinės metamorfozės ir šaltinio bei rezultato skirtumai yra ryškiausi.

Fragmentiškai pažvelgus Wagnerio idėjų įtakos paviršių verta pasigilinti į vieno įtakingiausių XIX a. tapytojų Vincento van Gogho mintis. Laiškuose broliui Theo'ui tapytojas įžvelgia paralelę tarp modernėjančios tapybos ir Wagnerio muzikos teigdamas, kad „Sustiprinus visas spalvas vėl grįžtama į tylą ir harmoniją. Natūraliai nutinka kažkas panašaus į tai, kas vyksta Wagnerio muzikoje, kuri išlieka jaukia, net jei ji būna atliekama orkestro“ ⁵³. Tame pačiame laiške van Goghas užsimena, jog noras mokytis muzikos jam taip pat kilo siekiant geriau suprasti „ryšį tarp mūsų spalvų ir Wagnerio muzikos“ ⁵⁴. Palyginę šiuos teiginius su Wagnerio mintimis apie *gesamtkunstwerk* galime pastebėti skirtingus *transformacijų vektorius*. Jei Wagnerio mintis apie *gesamtkunstwerk* galėtų būti apibūdžiama kaip transformacija iš vieningos idėjos – per visas meno raiškas, į vieningą visumą – van

⁵² Peter Vergo, „The Music of Painting“, London: Phaidon, 2010, p. 18.

⁵³ Vincent van Gogh, „The Complete Letters of Vincent Van Gogh, vol. 3“, Greenwich CT, 1958, p. 43. [to Theo, letter 539, September (?) 1888].

⁵⁴ Ibid., p. 43.

Goghas svarsto galimas transformacijas tarp skirtingų meno raiškų, kurių vektorius yra abipusis – tarp muzikos ir spalvų per menininko mąstymą.

Dar ženklesnį skirtumą galima atskleisti nagrinėjant kito Wagnerio amžininko, esteto, „menas menui“ *credo* šauklio, amerikiečių tapytojo impresionisto Jameso Abbotto McNeillo Whistlerio muzikalius paveikslus. **Whistlerio atvejis atskleidžia, kad muzikalumo įtraukimas į tapybos plotmę tuo metu tapo tiesiog mada.** Whistleris jau XIX a. antroje pusėje tapė paveikslus, kuriems suteikdavo muzikinius pavadinimus, pavyzdžiui, „Balta simfonija nr. 1 (balta mergina)“ ar „Noktiurnas juodu ir auksu“. Teorinių apmąstymų apie savo tapybos ir muzikos jungtis jis tuomet nerašė. Kita vertus, vargu ar jo tapiniuose rasime tokių aiškių ritmiškų ar muzikaliai besirutuliojančių pasikartojančių elementų, kaip pavyzdžiui, M. K. Čiurlionio tapyboje, bet lieka prielaida, jog muzika galėjo tapti inspiracija tapybai. Galiausiai, muzika galėjo būti perteikta grynai pro asmeninę menininko pasaulėjautos prizmę ir plėtojama pasitelkiant jautriausius spalvos niuansus, faktūras ir potepius, kurių išskirtiniu turtingumu pasižymi Whistlerio tapyba, iš pirmo žvilgsnio atrodanti kaip santykinai realistiškas pasaulio pavaizdavimas.

Tai tik hipotezė, kurią derėtų ištirti, norint paneigti ar įrodyti, tačiau, manau, jog menininkas galėjo iš dalies remtis Newtono atradimais. Šią hipotezę keliu būtent dėl Whistlerio 1874 m. nutapyto paveikslo „Noktiurnas juodu ir auksu“ kolorito ir išskirtinai abstraktaus pasaulio vaizdavimo, artimo galimai vaizdinei muzikos išraiškai. Šiame paveiksle dominuoja juoda spalva, kuri turi aiškaus šaltumo ir dėl to tampa panašesnė į tamsią mėlyną – indigą, ir auksiniai bei gelsvi elementai, kurie sudaro specifinį ritmą tarp savęs ir pasikartojančių įstrižainių su tamsiausia dėme paveikslo kairėje pusėje. Dėl šio paveikslo įžvelgiu ryšį su Newtono idėjomis, nes būtent regėjimą aukso ir indigo derinio Newtonas mini savo knygoje „Optika“ kaip pavyzdį spalvų, derančių ir papildančių viena kitą taip puikiai, kaip sąskambiai muzikinėje dermėje, kalbėdamas apie intervalų analogijas spalvų ir garsų sistemose ⁵⁵. Newtono knygoje tai yra vienas aiškiausių ryšių pavyzdžių, išreikštas žodžiais, o

⁵⁵ Isaac Newton, *Opticks or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections, and Colours of Light*, E-knyga,

ne matematinėmis proporcijomis.

Whistlerio kūrybos estetiniame kontekste šis paveikslas yra, ko gero, abstrakčiausias ir gryniausiai perteikiantis įspūdį priemonėmis, artimomis vėlyvajai Claude'o Moneto kūrybai. Ten lieka tik įspūdis, perteikiamas spalvomis ir kompozicijos intensyvumu, o vaizduojamas objektas labiau suvokiamas kaip jausena, o ne realistiškas atpažįstamumas, ir tai paverčia šį paveikslą išskirtiniu. Taigi būtent šio paveikslo išskirtinumas ir abstraktus muzikalumas bei koloritas išryškina ryšių su Newtono teorijomis bei tyrimais galimybę.

Atsižvelgiant į šiuos teiginius, atsiveria galimybė spėti, jog Whistlerio tapybinės asociacijos garsu rėmėsi daugiau nei tik muzikinėmis inspiracijomis ar pavadinimais, susijusiais su muzikiniais terminais.

Gvildendamas šią temą giliau ir skaitydamas Whistlerio laiškus radau kelis sakinius, kurie ženkliai keičia aukščiau išdėstytas mintis. Laiške savo artimam draugui laivininkui ir meno kolekcionieriui Frederickui Richardsui Leylandui tapytojas išreiškia padėką už pasiūlymus anksčiau *mėnesienomis* vadintus paveikslus pavadinti *noktiurnais* ir toliau plėtoja mintį džiaugdamasis, kad meno kritikų šie pavadinimai erzina ir, savo ruožtu, tai teikia džiaugsmą Whistleriui ⁵⁶. Be to, kaip pastebi Peteris Vergo'as, pirmasis muzikiniu pavadinimu pavadintas Whistlerio paveikslas buvo 1865–1867 m. nutapyta „Simfonija balta spalva nr. 3“, o pirmąją ir antrąją simfonijomis menininkas vėliau pervadino anksčiau nutapytus paveikslus, kurių pirmieji pavadinimai buvo „Balta mergina“ ir „Balta mergaitė“ ⁵⁷.

Šie faktai atskleidžia naujas detales apie menininko mąstymo stilių ir menką turinio svarbą jo kūryboje. Ši hipotezė glaudžiai siejasi su „meno menui“ idėja, raiškos susvarbinimu,

Project Gutenberg, 2010.

⁵⁶ "I say I can't thank you too much for the name "Nocturne" as a title for my moonlights! You have no idea what an irritation it proves to the critics and consequent pleasure to me – besides it is really so charming and does so poetically say all I want to say and no more than I wish!"

James Whistler laiškas skirtas Frederick Richards Leyland [2/9 Lapkritis 1872], Pennell–Whistler collection, Library of Congress, prieiga internete, [žiūrėta 2018 09 20], interaktyvus: [https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=8794&year=1872&month=11&rs=1].

⁵⁷ Peter Vergo, „The Music of Painting“, London: Phaidon, 2010, p. 74.

tačiau tolsta nuo tiesioginių ar struktūrinių ryšių su muzika. Galime teigti, kad muzikiniai kūrinii pavadinimai tampa klaidinančiais elementais, kuriais Whistleris sąmoningai žaidžia įtraukdamas žiūrovus ir skatindamas juos ieškoti tų simbolinių ir metaforinių prasmii, kurių paveiksluose autorius pats nekūrė. Kita vertus, čia galime įžvelgti meno raiškos ir skirtingų meninių formų jungčių paieškų pašiepimo aspektą.

Dialogą su Wagnerio idėjomis plėtojo ir ilgą laiką buvęs artimas jo bendražygis Nietzsche. Nagrinėdamas kultūros ir meno nuosmukį, kurį filosofas įvardijo dekadansu, Nietzsche pasitelkia Wagnerio kūrybą kaip pavyzdį. Nuodugniai išmanydamas Wagnerio estetiką, tuometinį muzikos teorijos ir kritikos lauką Nietzsche kompozitoriaus kūrybą pavadina kompoziciniu dekadansu ⁵⁸.

Atliepdamas sparčią Wagnerio idėjų sklaidą ir išryškindamas aplink šias idėjas besiformuojančias bendruomenes kaip problemišką situaciją, filosofas išskiria teatro aukštinimą kaip vieną iš kertinių Wagnerio minčių, o savo skonio bei nuomonės aukštinimą kaip rezultatą, atsiskleidžiantį bendruomenėse, besiformuojančiose aplink Wagnerio idėjas ⁵⁹.

Vadinasi, apibendrinant išsakytas mintis, šiuos *garso-vaizdžio* formavimo modelius ir jų skirtumus būtų galima schematiškai pavaizduoti kaip dvi skirtingas trajektorijas. Wagnerio mintyse įkūnyta trajektorija yra **iš siekio (idėjos) į visas meno formas (naudojamas teatre)**. Tai apima architektūrą, muziką, vaidybą, daile (scenografiją), choreografiją. Tačiau, kaip matome iš Wagnerio amžininkų, kuriuos jis įkvėpė, kiti menininkai Wagnerio mintis

⁵⁸ Katherine Fry, *Nietzsche's Critique of Musical Decadence: The Case of Wagner in Historical Perspective*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 142:1, 2017. pp. 137–17.

⁵⁹ „[...] the arrogance of the art-maniac. Now these people are organising societies, they wish to make their taste prevail, they even wish to pose as judges in rebus musicis et musicantibus. Secondly: an ever increasing indifference towards severe, noble and conscientious schooling in the service of art, and in its place the belief in genius, or in plain English, cheeky dilettantism (—the formula for this is to be found in the Mastersingers). Thirdly, and this is the worst of all: Theatrocracy—, the craziness of a belief in the pre-eminence of the theatre, in the right of the theatre to rule supreme over the arts, over Art in general....But this should be shouted into the face of Wagnerites a hundred times over: that the theatre is something lower than art, something secondary, something coarsened, above all some – thing suitably distorted and falsified for the mob.”

Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem*, Verlag von C. G. Naumann, Leipzig, 1888, p. 39.

interpretavo visai kita forma ir siekė ne bendro tikslo įvairiomis meno formomis, o atkartoti tam tikrus potyrius ar jausmus kitoje meno formoje. Vienas dažniausių variantų yra muzikos vaizdavimas pasitelkiant tapybinę raišką. Tai galima apibrėžti kaip ***trajektoriją iš garso/muzikos į vizualumą/tapybą pro menininko interpretaciją ir potyrių prizmę***. Lyginant šias strategijas, jų skirtumus, jos ima panašėti į memą ⁶⁰, kuris yra imituojamas suteikiant jam estetinę formą, bet ne per koncepciją atskleidžiantį turinį.

II.4. XX a. pirmosios pusės teorijos. Asmeniškumo ir universalumo santykio problema

Kaip *gesamtkunstwerk* nagrinėjimų tąsa, spalvų vargonų kūrimo siekis, ir įvairių meninių idėjų sankirta XX a. pirmoji pusė yra metas, kuriame galime rasti itin platų garso-vaizdžio kūrimo strategijų spektrą.

Vienas įtakingiausių menininkų Vakarų meno istorijoje bei svarbus meno teoretikas Wasilly'ius Kandinsky'is savo kūryba ir mintimis įkūnijo menų saveiką. *Garso-vaizdžio* nagrinėjimus menininkas atskleidė savo kūryboje, laiškuose, gan detaliai aprašė asmenines asociacijas veikale „Apie dvasingumą mene“. Šio menininko svarbą meninės raiškos vertimo procesų analizei yra išryškinusi Salomėja Jastrumskytė atskleisdama, jog „Kandinskio manymu, visas meninis turinys yra tapatus, nesvarbu, kokiomis meninėmis priemonėmis išreikštas. Tiek muzika, tiek šokio ritmas, tiek linija – visa kyla iš to paties išraiškos šaltinio, todėl galima juos išversti vieną į kitą“ ⁶¹. Kandinsky'io knygoje nėra sudaryta tiesioginė garsų ir spalvų asociacijų schema, taip pat nėra skyriaus apie garso ir vaizdo ryšius, tačiau kalbėdamas apie paveiklo komponavimo principus ir paties meno „dvasią“ jis naudoja daugybę muzikinių palyginimų, kurių dėka galima susidaryti įspūdį sistemos, kuria menininkas vadovaudavosi jungdamas šias dvi sferas.

⁶⁰ Richard Dawkin, *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 192

⁶¹ Salomėja Jastrumskytė, „Sinestezijos samprata Vasilijaus Kandinskio kūryboje“, in: *Logos*, 2011 spalio–gruodis, p. 123.

Pasak Kandinsky'io, „spalva yra klaviatūra, akys yra plaktukai, siela yra pianinas su daugybe stygų. Menininkas yra grojančioji ranka, liesdama vieną ar kitą klavišą, sukurdamas virpėjimus sieloje“⁶². Mano nuomone, ši metafora aiškiausiai atskleidžia, koku pagrindu jungtį tarp garso ir vaizdo įsivaizdavo Kandinsky'is. Taip mąstant, menininko naudojama spalva tampa įrankiu, tiesiogiai kuriančiu išgyvenimus žiūrovui. Faktas, jog spalvos poveikiui nusakyti Kandinsky'is vartoja pianino metaforą, nurodo, jog tą patį galima pasakyti ir apie garsą, veikiantį klausytoją – jis taip pat išjudina jo sielą. Taigi ir garsas, ir spalva suvokimo ir patyrimo veiksmu veikia vienodu būdu. Šie teiginiai atveria vienodo garsų ir vaizdų poveikio apsvartymų lauką ir nurodo požiūrio tašką, iš kurio žiūrėjo pats autorius.

Menininkas jungė spalvas ir instrumentų skambesius kurdamas jausmus. Pasak jo, „[...] violetinė yra atvėsinta raudona ir fizine, ir dvasine prasme. To pasekmė yra tai, jog ji dalinai liūdna ir ligota. [...] Muzikoje tai obojus arba gilios pučiamojo instrumento natos (jei tiksliau, fagotas)“⁶³. Taigi čia violetinė spalva ir fagoto skambesys yra apjungiami menininko juntamomis asociacijomis su „liūdnumu ir ligotumu“. Remdamasis analogišku principu jis jungia oranžinę su senu smuiku kurdamas „vyro, užtikrinto savo galia“ įvaizdą⁶⁴. Šaltą, šviesią raudoną jis jungia su giedančiomis smuiko natomis kaip „tyrą grožį, kuris yra šviežias lyg jaunos merginos veidas“⁶⁵.

Kalbėdamas apie spalvų ir formų kuriamas judėjimų kryptis Kandinsky'is pastebi, kad ir pilka, ir žalia gali būti naudojama išreikšti pauzei, tačiau, pasak jo, pilka yra sustingusi, o žalia yra rami ir turi galimybę judėti. Čia galime pastebėti neatitikimą, jog autorius yra žalią spalvą asocijavęs ir su instrumentų skambesiu – su „ramiomis vidurinėmis smuiko natomis“⁶⁶. Kita vertus, esu įsitikinęs, kad čia jungiamoji savybė tarp muzikinės pauzės, ramių smuiko natų ir žalios spalvos yra brėžiama kaip ramumo jausmas, juntamas visais trimis atvejais ir būtent dėl

⁶² Wasilly Kandinsky, *Concerning The Spiritual in Arts*, translated by M. T. H. Sadler, New York: Dover Publications inc. , 1977, p. 25.

⁶³ Ibid., p. 41.

⁶⁴ Ibid., p. 41.

⁶⁵ Ibid., p. 41.

⁶⁶ Ibid., p. 39.

to spalva yra asocijuojama ir su tyla, turinčia galimybę judėti, ir su instrumento skambesiu.

Aiščiai nenurodydamas jungiančiojo jausmo ar savybės menininkas žydrą spalvą sieja su fleitos garsais, mėlyną su violončelės skambesiu, tamsesnę mėlyną su kontrabosu, o pačią tamsiausią mėlyną jis sieja su vargonais ⁶⁷. Purpurinę spalvą, išgautą maišant raudoną ir juodą, jis lygina su trimito bei „griaudinčio būgno“ ⁶⁸ skambesiu. Knygoje taip pat jungiamos geometrinės formos ir emocijos, tad, mano nuomone, Kandinsky'io jausenoje jos turėjo ir asociacijų su garsais bei spalvomis papildydamos ryšius ir jų prasmes.

Jausmų subjektyvumą atskleidžia tai, kaip Kandinsky'is formulavo bendrą šviesumo bei tamsumo ryšių su garsais principą. Menininko nuomone, „spalvų garsai yra tokie apibrėžti, jog vargu ar rastume kažką, kas bandytų išreikšti šviesią geltoną žemomis natomis, ar tamsų ežerą aukštomis natomis“ ⁶⁹. Šis teiginys yra priešara pirmojo spalvų instrumento išradėjo Giuseppe'ės Arcimboldo'o nuomonei, mat jo instrumentas, sukurtas XVI a. pab. aprėpė kelias oktavas, tačiau žemiausios natos buvo asocijuojamos su šviesiausiomis spalvomis ir tolygiai tamsėjo pasiekdamos juodumą aukščiausiose natose ⁷⁰.

Papildomų detalių apie Kandinskyio formuotus vizualaus meno bei muzikos ryšius atskleidžia tai, kad jis turėjo siekį sukurti abstrakčią kaip muzika tapybą. Menininkas buvo įsitikinęs, jog muzika tuo metu buvo laisviausia ir abstrakčiausia meno forma, mat ji suteikia klausytojui galimybę laisvai interpretuoti garsus pagal savo norus ⁷¹. Muzikos svarbą patvirtina ir darbų pavadinimų kategorijos. Naudodamas muzikinę terminiją Kandinsky'is skirstė darbus į impresijas, improvizacijas bei kompozicijas, kurias dar smulkiau skirstė į

⁶⁷ Ibid., p. 38.

⁶⁸ Ibid., p. 40.

⁶⁹ Ibid., p. 25.

⁷⁰ Teun Lucassen, „Color Organ“, in: *University of Twente*, [interaktyvus], 2008 [žiūrėta 2016-03-16] <http://hmi.ewi.utwente.nl/verslagen/capita-selecta/CS-Lucassen-Teun.pdf>

⁷¹ Heidi Elber, „Wassily Kandinsky: Visual Music“, in: *Southeastern Louisiana University*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-08-26] p. 3. https://www.southeastern.edu/acad_research/programs/writing_center/pick/backissue/volume34/assets/elbers.pdf

paprastąsias-melodines bei sudėtingąsias-simfonines ⁷². Simfonines kompozicijos pasižymi skirtingų elementų, formų, spalvų bei ritmų gausa, kaip ir polifoninės muzikinės simfonijos, o melodinės kompozicijos – paprastesne išraiška, susitelkiančia į vieną ritminę ar melodinę konstrukciją, išreikštą linijomis bei spalvomis. Muzikos struktūrų bei kuriamų jausmų svarbą formuojant abstraktų vizualų meną liudija ir tai, jog pirmame laiške Arnoldui Shoenbergui Kandinsky'is teigia esą nepriklausomas ir savitas skirtingų balsų gyvavimas Shoenbergo kompozicijose yra būtent tai, ką Kandinsky'is bando perteikti savo paveiksluose ⁷³. Be to, paveikslą „impresija III (koncertas)“ Kandinsky'is nutapė būtent pagal Miunchene 1911 m. išgirsto Shoenbergo kūrinio styginių kvartetui sukurtą įspūdį ir emocinį išgyvenimą.

Kandinsky'is jungia stambesnius elementus nei kiti autoriai, kūrę natos ir spalvos ryšius. Instrumento skambesys per jausmą ar įvaizdį tampa spalva ir tokiu būdu net ištisa melodija gali užmegzti ryšius su spalva, jos variacijomis ir mintį išreiškiančia geometrine forma. Taigi iš tiesų badoma jungti gan didelės apimties elementus, sudarančius vaizdinį ar muzikinį kūrinį, į grupes, kurioms galima ieškoti jausminų atitikmenų kitoje meninėje raiškoje. Sukūrus visai aiškią sistemą ją galėtų naudotis bet kas, o šiuo atveju pats Kandinsky'is atlieka transformaciją.

Kita vertus, iš Kandinsky'io naudojamų vyro, užtikrinto savo galia, bei jaunos merginos veido įvaizdžių galima pastebėti, jog menininko kuriamoje garsų ir spalvų ryšių visumoje kartais kaip tarpininkas atsiranda ne tik jausmas, bet ir tam tikrą jausmą ar savybę įkūnijantis įvaizdis. Tai atveria galimybes subjektyviam ryšiui su tuo konkrečiu įvaizdžiu ir kelia klausimą, kiek subjektyvios yra emocijos kuriamos viena ar kita spalva ar garsu, ir kiek ryšio turi vaizdinys su garsu ir atvirkščiai. Esu tikras, jog šiuo klausimu būtų galima remtis psichologijos tyrimais ar net rengti studiją, skirtą Kandinsky'io psichologijos analizei, remiantis jo spalvų, vaizdinių, emocijų ir garsų ryšiais, perteiktais knygoje „Apie dvasingumą mene“.

Bandant formuluoti Kandinsky'io plėtotą *garso-vaizdžio* kūrimo strategiją, tenka

⁷² Ibid., p. 3.

⁷³ Ibid., p. 4.

įtraukti menininko patirtį ir jausmus kaip esminį ir itin asmenišką elementą, o brėžiant transformacijos vektorių galima atkreipti dėmesį, kad asociacijų dėka jis nėra vienakryptis, net jei menininkas daugiausiai ir reiškėsi būtent vizualioje sferoje. Per asociacijas vizualūs kūriniai taip pat yra garsinės patirtys, tad transformacija vyksta per patirtį ir įvairiomis kryptimis galimai įtraukiant ir kitas patirtis nei tik regos ir klausos.

Artimą Kandinsky'io teorijai požiūrio tašką savo darbais bei 1911 m. publikuota knyga „Spalvų muzika – judančios spalvos menas“ išreiškė britų tapytojas Rimmingtonas. Būdamas vienu iš autorių, kūrusių spalvomis grojančius instrumentus, Rimmingtonas jungia spalvas ir garsus tokiu būdu, kuris, mano nuomone, yra artimas idėjoms, išreikštomis knygoje „Apie dvasingumą mene“. Pagrindinis atspirties taškas, padedantis formuoti tokį teiginį, yra tai, ką autorius yra rašęs apie muzikinio kūrinio išreiškimą bei papildymą spalvomis ir vaizdais. Knygoje pateiktuose spalvų kūrimo pagal muziką pavyzdžiuose atsiskleidžia keli esminiai principai. Rimmingtonas dažnai jungia ne natą ir spalvą, o instrumentą, jo tembrą bei kuriamą emociją su spalva bei jos variacijomis ⁷⁴. Taip pat tai, jog vaizdinė muzikinio kūrinio išraiška jo transformacijoje yra apibendrinama – nėra atliekama kiekviena kiekvieno instrumento nata, o kuriama nauja, visą kūrinio jauseną apimanti partija spalvų vargonams. Iš šių bruožų ryškėja egzistuojantis vertime asmeniškumas, kurį autorius įvardija teigdamas, kad:

„Fizinius garso ir spalvos kūrimo faktus, tam tikrose ribose, galima nusakyti ir palyginti. Tačiau kai pradame svarstyti, kokią poveikį spalvos ir garsai kuria mūsų akims ir ausims, o per jas protui ir jausmams, atsiminimams ir asociacijoms, [...] atsiduriame erdvėje, kurioje egzistuoja daugybė skirtingų nuomonių“ ⁷⁵.

Akivaizdu, jog remdamasis tokiu teiginiu Rimmingtonas net nebando atrasti garsų ir spalvų ryšio pagrįsto proporcijomis bei matematiniais skaičiavimais, o pats tampa prizme, kuri vykdo vertimo procesą pagal vidinius išgyvenimus. Ir net jei autorius yra jungęs chromatinę gamą ir regimosios šviesos spektrą pateikdamas pavyzdį, kuris prasideda nuo raudonos *do* ir baigiasi violetine *si*, jis pats pabrėžia, jog tai yra grynai sutartinis pavyzdys,

⁷⁴ Alexander Rimmington, *Colour–music: the art of mobile colour*, London: Hutchinson & Co., 1912, p. 57.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 117.

skirtas tik tam, kad „atpažinus muzikinę oktavą kaip psichologinį muzikos pagrindą būtų galima atpažinti atitinkamą spalvų oktavą, kuri turi aukščiausią ir žemiausią taškus, atskirtus proporcingais virpėjimo dažnio pakitimais“⁷⁶.

Taigi iš to ryškėja polinkis apibendrinti ir remtis emocija ieškant atitikmens bei norint sustiprinti muzikos įspūdį judančios bei kintančios spalvos menu. Ne mažiau svarbu ir tai, kad ieškodamas bendrų girdimojo ir regimojo pasaulio savybių autorius aptaria skirtumus tarp spalvų maišymo pigmentų ir šviesos pagalba bei skirtumus tarp bandymo muzikinį kūrinį išreikšti vaizdu laike ir statiškame vaizdinyje. Autorius pastebi, jog sumaišius trijų pagrindinių spalvų pigmentus gaunamas rezultatas yra artimas pilkai ar juodai spalvai, o maišant spalvotą šviesą rezultatas artimas baltai spalvai ir jos atspalviams⁷⁷. Taigi kuriant vaizdo ir garso ryšių sistemą egzistuoja skirtumas ar ieškoma garso ryšių su šviesos meno kūrinium, ar su pigmentų dėka išgautų spalvų meno kūrinium. Nubrėžęs šį skirtumą Rimmingtonas nagrinėja šviesos ryšius su garsu, mat, jo nuomone, muzikinis kūrinys tapęs „nutapytu [...] lieka sustingęs ir nekintantis. Ir geriausiu atveju yra vienas ar du spalvos akordai ar tiesiog viena spalvos frazė“⁷⁸. Iš to ryškėja Rimmingtono pasirinkimo tapti vienu iš laikinio vizualaus meno pionierių priežastis, net jei jis buvo puikiai įvaldęs akvarelės liejimo techniką.

Kurdamas garso transformacijos į vaizdą principus Rimmingtonas pristato idėją apie išgrynintą spalvos meną – „meną nagrinėjantį ir naudojantį spalvą taip, kaip muzika nagrinėja ir naudoja garsą“⁷⁹. Šiai idėjai atgarsį galime rasti Kandinsky'io kūryboje, kuris panašiu metu išgrynino tapybą iki visiškos abstrakcijos ir taip pat įvardijo muziką, kaip atspirties tašką. Kita vertus, skirtumas lieka ryškus tuo aspektu, jog Rimmingtonas įvedė kismo laike aspektą į vizualųjį meną, kaip svarbų elementą ieškant garsų ir spalvų emocinio poveikio ryšių.

Atsižvelgiant į tai, jog muzika Rimmingtonui buvo atspirties taškas kuriant šį naują judančios ir kintančios spalvos meną, tampa svarbu tai, kaip autorius įvardijo muziką. Pasak

⁷⁶ Ibid., p. 20.

⁷⁷ Ibid., p. 54–55.

⁷⁸ Ibid., p. 4.

⁷⁹ Ibid., p. 1.

jo, „muzika sudomina, atgaivina, įkvėpia, nuliūdina ar nudžiugina emociškai veikdama ir yra kalba be žodžių, kurios dėka muzikantas gali tiesiogiai kalbėti klausytojui“⁸⁰. Šiame muzikos apibrėžime dar sykį atsiskleidžia emocija kaip kertinis vienetas kuriant transformaciją tarp skirtingų medijų.

Bandydami formuluoti Rimingtono plėtotą *garso-vaizdžio* kūrimo strategiją, galime pastebėti panašumus su Kandinsky'io strategija, mat abiejų menininkų ašiniu transformacijos elementu yra asociacijos, emocijos ir jausmai, net jei Rimingtono knygoje jungtys yra aiškiau schematizuotos.

Nagrinėjant panašaus laikotarpio *garso-vaizdžio* kūrimo strategijas Lietuvos meno kontekste savitą muzikinio komponavimo ir ciklinių paveikslų kompozicijų jungtį galima įžvelgti vėlyvuosiuose *sonatinio* periodo Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrinuose. Šis kūrybingas ir pasižymintis skirtingų meno formų sąveikos jautrumu lietuvių kompozitoriaus ir tapytojas puikiai išmanė technines muzikos ir vizualaus meno subtilybes. Jis ieškojo bendrų sąlyčio taškų šiose skirtingose laikinių ir erdvinų menų kalbose ne tik remdamasis asmeniniais išgyvenimais, bet ir pasitelkdamas teorines ir praktines savo meno formų sąveikos žinias. Būtent tuo Čiurlionio kūrybos atvejis yra ypatingas – būnant abiejų meninių kalbų profesionalu⁸¹ jam nėra reikalingas kito dailininko kurtas paveikslas sukurti simfonijai ar kito kompozitoriaus kurta sonata sukurti paveikslui. Skirtingai nei Kandinsky'is, kuris yra sukūręs tapybinių kompozicijų įkvėptas Shoenbergo muzikos, Čiurlionis visą *garso-vaizdžio* kūrimo procesą vykdo savyje ir iš savęs.

Menininko paveiksluose Jastrumskytė randa įvairių juslių jungčių išraiškų, tokių kaip „sinestetinis aukštis“⁸² ir „šviesos lytėjimas“⁸³, tačiau, pasak jos, „griežtų vizualių

⁸⁰ Ibid., p. 13.

⁸¹ Yla, Stasys, M. K. Čiurlionis: *Kūrėjas ir žmogus*, Chicago: Lithuanian Library Press, Inc., 1984, p. 28. ir p. 68.

⁸² Salomėja Jastrumskytė, *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje*, Vilnius, 2011, p. 175.

⁸³ Ibid., p. 168.

muzikinės sinestezijos formų Čiurlionio darbuose gal ir neaptiktume“⁸⁴. Ir tai atveria galimybę būtent ne griežtų vizualumo ir muzikalumo, o struktūrinių jungčių paieškomis, kurios, mano nuomone, ryškiausiai atsiskleidžia *sonatų* tipo paveikslų cikluose.

Žinoma, kiekvienas ciklas yra ypatingas ir šis bandymas įvardyti bendrus bruožus, vienijančius skirtingų ciklų dalis, nebus visiškai tikslus be platesnės lyginamosios analizės, tačiau net ir fragmentiškas prisilietimas gali padėti aiškiau pamatyti Čiurlionio kuriamus muzikinių struktūrų ir paveikslų komponavimo principus. Kaip ir muzikinę sonatą šiuos paveikslų ciklus sudaro trys ar keturios dalys, apjungtos bendrais motyvais. Kalbant apie Čiurlionio paveikslų ciklus, tai būna: *allegro*, *andante*, ne visuomet būnantis *scherzo* bei apibendrinantis ir užbaigiantis *finale*. Sonatų ciklai pradedami ekspozicija – *allegro* dalimi, kurioje pristatoma ciklo forma, vystymo kryptis bei varijuojama ekspozicijoje pristatytu motyvu. Čiurlionio *allegro* paveiksluose šios savybės dažnai išgaunamos plačiais horizontais, daugybę motyvų aprėpiančiu žvilgsniu iš tolo, kurio dėka galima susipažinti su ciklui specifine vizijų ir fantazijų erdve bei ritminiais ir spalviniais motyvais, dominuosiančiais cikle. Taip pat galima įžvelgti pasikartojančio linijinio piešinio, vilnijančio per skirtingus motyvus, apraiškų, primenančių muzikinės temos variacijas. Lėtoji, ramioji dalis *andante* dažniausiai priartina žvilgsnį ir išryškina vieną motyvą stabilioje ir ramioje kompozicijoje. Šis ramumas dažnai išgaunamas švelniai niansuotais, tačiau salyginai lygiais, plotais, jų centravimą, neretai dominuojančias horizontalias bei vertikales. Kaip ir muzikoje, *andante* tampa ramiu atokvėpiu, kviečiančiu stebėti pačius ploniausius ir subtiliausius niansus po motyvų kupino *allegro*. Trečioji dalis, *scherzo* – tai šokio dalis, dažnai keičianti metrą į tris ketvirtines, ji įprastai yra aktyvesnė nei ramusis *andante*. Paveiksluose Čiurlionis tai dažnai išreiškia centruodamasis į kitą *andante* pristatytą motyvą netikėtu aspektu, ritmingą motyvų pasikartojimą, taip pat atsirandantį trejinį skaičiavimą. Sonata užbaigiama *finale*, kuriame pakartojami temos motyvai, tačiau apibendrinami ir pateikiami naujai – ši dalis yra tarsi visos sonatos išvada. Mano nuomone, *finale* dalies paveiksluose sunkiausia rasti bendrų bruožų,

⁸⁴ Ibid., p. 166.

mat kiekvieno ciklo išvada yra skirtinga, tačiau, be dvejonės, juose žvilgsnis yra vėl kiek atitraukiamas, yra motyvų grįžtančių iš *allegro*, tačiau suskambančių naujai, kitoje aplinkoje ir tokiais būdais ciklas, kaip ir muzikoje, yra apibendrinamas.



7 iliustracija. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, SONATA IV (Vasaros sonata), 1908

Šių judėjimų ir muzikinių struktūrų išraiškos vaizdu pavyzdžiu galėtų būti bet kuris baigtas *sonatinio* pobūdžio Čiurlionio kurtų paveikslų ciklas, tačiau nenorėdamas plėstis aptarsiu tik vieną jų – vasaros sonatą (7 iliustracija. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, SONATA IV (Vasaros sonata), 1908). Šiame cikle jau *allegro* dalyje galime pamatyti *andante*, *scherzo* bei *finale* dominuojančius motyvus, tačiau iš didžio aukščio, kurio subtilybes bei savybes Jastrumskytė yra detalai išnagrinėjusi ir įvardijusi sinestetiniu aukščiu bei erdvės pajautimu per regą. Judėjimo motyvu čia yra lenkta vandens bangavimo įstrižainė, kurią atkartoja plaukiančių laivų juosta, tarp kalnų besidriekiantys tiltai, iš aukurų rūkstantys dūmai bei vingiuotų medžių eilės taip, lyg tai būtų tos pačios temos ar motyvo variacija. *andante* mus įtraukia į pirmosios dalies vidų, atsiduriame tarsi ant vienos iš jau anksčiau matytų kalvų viršūnių ažuolo paunksnėje. Šioje dalyje judėjimas nurimsta, griežta medžio kamieno vertikalė bei horizonto linija nubrėžia kryžiaus formą, nebeleidžiančią žvilgsniui nerimastingai blaškytis ir kreipti jį į centrą. Ritmingos ažuolo šakos bei vienodos formos lapai ne tik sukuria papildomus elementus, lyg akompanimentą pagrindinei melodinei linijai, kompoziciniam piešiniui, bet tuo pačiu metu atrodo tarsi kalvos atspindys danguje lyg vandenyje ir dar stipriau įrėminą, sutvirtina kompoziciją. Erdvė ir šioje dalyje formuojama iš aukšto taško – nuo kalvos viršaus, tačiau ji nebėra taip plačiai aprėpianti tolius, erdvės pojūtis čia neleidžia nuklysti nuo dominuojančio ramaus motyvo. *Scherzo* mus perkelia į kitą *allegro* dalyje taip pat jau pristatytą motyvą, tačiau netikėtu būdu – menininkas žiūrovą perkelia į prie vartų, bet jei tiksliau, perkelia žvilgsnį į orą. Judėjimas, tarsi tempas, suaktyvėja. Šioje ciklo dalyje ima

dominuoti įstrižainės: šokantys paukščiai, debesys, šviesa ir, atrodo, net pats oras juda šia kryptimi. Net jei yra horizontalė ir vertikalė, primenančios vartus, kūrinys nėra centruotas priešingai nei ankstesnė ciklo dalis.

Finale atitraukia žvilgsnį nuo detalių prie visumos. Anksčiau regėti motyvai susipina ir sudaro naują junginį. Tiltai, kalvos, aukurų dūmai, garais ir debesimis virtęs vanduo tuo pačiu metu ir dengia, ir atskleidžia laiminančią, o gal besimeldžiančią, figūrą, kurios ranka, karūna bei ją sudarantys bokštai stiebiasi viršun lyg medis. Debesys ir garai pabrėžia įstrižainę bei banguoja užpildydami paveikslą judėjimu aplink centrą išryškinančias rankos, karūnos bei bokštų vertikales. Kaip ir muzikoje tempas suaktyvėja lyginant su *scherzo*, motyvai yra pakartojami, tačiau sudaro naują visumą bei apibendrina visą sonatą.

Šis pavyzdys atskleidžia, jog Čiurlionis nekuria specifinės natų ar instrumentų tembrų ir spalvų jungčių, o naudoja struktūrą kaip vienetą jausminės patirties perteikimui. Menininkas sieja muzikos struktūrinius ir dinامينius konstruktus, ritmines bei melodines savybes, nuoseklumą laike su kompozicija ir elementų išsidėstymu paveiklo erdvėje.

Čiurlionis, jungdamas muzikinę ir vizualią raišką, per asmeninį pasaulio suvokimą, abiejų sričių teorijų išmanymą, fantazijas bei ypatingą jautrumą sukuria tokią paveikslų struktūrą, kurioje atsiskleidžia „kontempliacija arba mąstymas kaip atradimas ir kūryba“⁸⁵. Šiuo atveju ir šaltinis, ir vertimo rezultatas yra kurti vieno žmogaus, tad yra puikiai žinomi visi smulkiausių elementų ryšiai su visuma bei visos prasmės, kurias galima atskleisti skirtingomis raiškomis. Dėka šio išmanymo ir pajautimo turėti sukurtą šaltinį net nebėra būtina tam, kad sukurtume puikų vertimą – garsinių idėjų bei struktūrų transformaciją į regimą patirtį paveiklo formoje.

Reziumuojant apžvelgtas *garso-vaizdžio* kūrimo strategijas, galima pastebėti jausminės visumos perteikimo būdų paieškas kitoje raiškoje nei transformuojamas šaltinis. Taigi čia kryptis yra arba iš muzikos į vizualųj meną, arba atvirkščiai, tačiau medija per kurią yra

⁸⁵ Vytautas Landsbergis, *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 405.

vykdoma transformacija, yra itin asmeniškai menininkų jausmai, kurie ir nubrėžia transformacijos gaires. Lyginant su *kimatika* paremta trajektorija, čia atsiranda daugiau vietos asmeniškumui ir mažiau prasmės siekti matematinio tikslumo. Deja, išgryninti pilnos ryšių sistemos vien stebint kūrybą yra, ko gero, neįmanoma nebegalint gauti informacijos tiesiogiai iš autorių. Be to, lieka neaišku, kaip ir kokiais būdais šiose sistemos jungiasi dalis elementų ir dėl to jos ir lieka ne visiškai ir tuo pačiu metu subjektyviai suvokiamos. Galima analizuoti tik kūrinių poveikumą, o analizuoti sistemos detalumą ir tikslumą yra sunku. Kita vertus, bandymas tai atlikti gali privesti iki paties tyrimą atliekančio žmogaus kūrybos pagal analizuojamas gaires.

II.5. Elektros srovė ir *garso-vaizdis*. Technologijų įtaka meninei raiškai

Kiek kitą *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų pjūvį galime atverti pažvelgę į šį objektą pro transformacijose naudojamų technologinių įrankių prizmę. Šioje grupėje telpa gana didelė strategijų dalis: ir kimatikos tyrimai, ir spalvų vargonų kūrimo tradicija, bet taip pat įsiterpia ir vaizdo bei garso atkūrimo technologijos, kurias įvairiais būdais jungti bandė ir bando ne vienas menininkas. Šios jungtys ypač dažnos tarp technologijų, kuriose naudojamos panašios elektros srovės pokyčių savybės. Įtraukus skaitmeninius vaizdo ir garso atkūrimo modelius, šios galimybės dar prasiplečia.

Vienas būdų pradėti nagrinėti šią plačią transformacijų grupių yra prisiminti *kimatikos* tyrimus ir jų tąsą. E. Chladni'io pradėtus tyrimus toliau tęsė ir gerokai pastūmėjo į priekį šveicarų fizikas, dažnai vadinamas bangų fenomeno tyrimų pradininku, Hansas Jenny'is. Jis paliko ne tik knygas su daugybe raiškių nuotraukų ir minčių, bet net ir filmuotos tyrimų medžiagos, kuri leidžia stebėti bei analizuoti judėjimo procesus, kurie vyksta formuojant vaizdinius ir erdvę garsu.

Jenny'is pabrėžia mintį, jog kimatikos būdu yra tyrinėjamas „ne vibracijų reiškinys

siaurąja prasme, bet vibracijų poveikis“⁸⁶. Šią idėją išryškina vien pats parinktas tyrimų pavadinimas, kuris kildinamas nuo bangos, o ne garso. Išryškindamas poveikio aspektą jis atlieka to paties garso tyrimus skirtingose aplinkose ir medžiagose tokiu būdu atskleisdamas šių elementų įtaką vizualiai išraiškai bei praplėsdamas tai, ką darė Chladnis. Toks pavyzdys galėtų būti ir tai, jog ant apskritų ir kvadratinių plokščių yra sukuriami skirtingi vaizdiniai net veikiant tais pačiais garsais. Ant kvadratinių plokščių randasi struktūros, kurių pagrindas yra lygiagrečios linijos bei įstrižinės, o ant apskritų plokščių randasi įvairios radialinės figūros⁸⁷. Ant kitų formų plokščių rezultatai skiriasi, tačiau turi bendrų ryšių, priklausomai nuo formos taisyklingumo bei panašumo į kvadratą ar apskritimą. Rezultatas kinta ir nuo to, kokio storio ir iš kokios medžiagos plokštė pagaminta, bei nuo to, kokios medžiagos milteliai yra beriami ant jos.

Garsu veikiant skystį ar tįsiai medžiagą vėl gaunami nauji rezultatai, net naudojant tą patį garsą. Vaizdiniai taip pat ryškiai skiriasi stebint skysčio paviršių ir judėjimą trimačiame tūryje. Šie procesai skatina mintis apie kontekstualumą ir aplinkos įtaką suvokimui, mat kiekvienoje aplinkoje gaunami skirtingi rezultatai.

Jenny'is išryškina ir tai, jog esminė garso savybė – periodiškumas išlieka visose aplinkose ir be jo garsas net neegzistuoja⁸⁸. Kita vertus, manau, svarbu išskirti tai, jog čia kalbama apie periodiškumą aiškinantis, kas sudaro patį garsą ir yra jo smulkiausias vienetas, kuris šiuo atveju galėtų būti pasikartojantis bangavimas ir būtent viena banga, kaip to konkretaus garso išraiška bei esmė, kuri tik kartojasi. Tačiau tai nėra ritmiškumas, apie kurį būtų galima kalbėti muzikine prasme, mat vienos bangos smulkumo elementas žmogaus ausiai nėra suvokiamas – jų seka tiesiog susilieja į vientisą garsą. Dėl šio aspekto remiantis Chladni'o pradėtais bei Jenny'io tęstais tyrimais galima vadovautis tik vykdant garso vertimą į vizualią išraišką laike, o ne į statinę kompoziciją erdvėje.

⁸⁶ Jenny, Hans, *Cymatics, A Study of Wave Phenomena and Vibration*, revised edition 2001, p. 20.

⁸⁷ Ibid., p. 35–36.

⁸⁸ Ibid., p. 19.

Tęsdamas paties garso reiškinių analizę, pasitelkdamas vizualias priemones Jenny'is teigia, jog „ta pati formali struktūra atsikartoja aukštesniuose dažniuose, tačiau padidėja ir sudarančiųjų elementų skaičius“⁸⁹. Dėka šio pastebėjimo galima ieškoti panašumų ne tik tarp garso ir jo kuriamų vaizdinių, bet kartu ir tarp pačių garsų. Galbūt tai net galima jungti su Pitagoro pasiūlytu oktavų principu – juk natos taip pat atsikartoja aukštesniuose registruose pakeisdamos tik dalį savybių.

Kitas įdomus pastebėjimas, atliktas šių tyrimų metu, yra tai, jog stiprus garsas gali turėti net poveikį, kuris priešinasi Žemės traukai. Tęsiant pastovų garsą, kuris priverčia skystį ar naudojamą burių medžiagą judėti sudarant struktūrą, net pavertus garso šaltinį ir veikiamą medžiagą ant šono ta struktūra nekinta ir tokiu būdu yra sukuriamas kinetinė skulptūra. Žinoma, tik tuo atveju, jei garso signalo jėga yra didesnė nei traukos. Jei garsas yra nutraukiamas, medžiaga krinta žemyn, tačiau, jei garsas yra pakankamai greitai atkuriamas, „masės grįžta į buvusią poziciją lipdamos aukštyn“⁹⁰ ir tokiu būdu atkuria judančią struktūrą, kurios kryptys priešinasi traukos jėgai. Šias struktūras Jenny'is apibūdina kaip „nepastovų pastovumą ir pastovų nepastovumą“⁹¹ vienu metu.

To dėka dar ryškiau atsiskleidžia faktas, jog stipraus garso poveikis aplinkai nėra suvokiamas tik klausos pagalba, bet juntamas visu kūnu, mat yra išjudinamos bei veikiamos aplinkoje esančios medžiagos bei skysčiai. Išryškėja ir tai, jog sukūrus specifines sąlygas šį judėjimą bei garso poveikį aplinkai galima pamatyti ir suvokti ir regos, o ne tik klausos bei lytėjimo pagalba.

Judant į dabartinio meno kontekstą norėčiau panagrinėti kelis žymaus ir inovatyvaus vokiečių menininko Carsteno Nicolai'aus darbus. Analizuodami jo darbus galime susidaryti *garso-vaizdžio* kūrimo strategiją, kurią pasitelkia menininkas.

2000 m. kūrinys „Telefunken“ yra netikėtų ir pagal asmeninį sumanymą sukurtų garso ir

⁸⁹ Ibid., p. 27.

⁹⁰ Ibid., p. 27.

⁹¹ Ibid., p. 40.

vaizdo jungčių pavyzdys. Šiame darbe yra laidais sujungiamas garso signalas iš diskų grotuvo ir analoginio televizoriaus skleistinė. Tai yra daroma ne pagal gamintojų numatytą sumanymą, o tam tikra prasme, „klaidingai“ tam, kad televizorius priimtų garso signalą tarsi tai būtų vaizdinė informacija, kurią jis turi parodyti ekrane ⁹². Iš televizoriaus ir diskų grotuvo sudaroma nauja jungtis. Šio asambliažo dėka atsiveria naujos galimybės: vaizdai yra tiesiogiai sukuriami garso signalo intensyvumais, pokyčiais ir tembrinėmis savybėmis – sustiprintas elektros srovės pokyčiais išreikštas garso bangavimas tampa regimas kineskope kaip šviesos judėjimas. Tokiu būdu atsiranda galimybė garsą patirti ir klausa, ir rega tuo pačiu metu. Šiame kūrinyje tarpiniu elementu tampa gamykliniu būdu kurtas objektas, tad čia nebelieka menininko vaizduotėje juntamų garsų ir spalvų ar muzikinių ir vaizdinių ritmų bei komponavimo principų asociacijų perteikimo. Šiuo atveju technologinė „klaida“, kaip įprastų veiksmų ribų peržengimas, ir tampa kūrybos ir metamorfozių šaltiniu.

„Telefunken“ idėjų tęsinys – tai performansas „unitxt“. Čia menininkas naudoja programinę įrangą, sujungiančią skaitmenines garso savybes su skaitmeniniu vaizdo signalu, kad gyvai kompiuteriu kuriamus garsus paverstų videoprojekcijomis. Performanse žiūrovai gali patirti ir garsą, ir vaizdą vienu metu, kaip pavyzdžiui, A. Scriabino „Prometėjuje“, tačiau skirtumas yra toks, jog spalva ar vaizdiniai nėra tik akompanimentas garsui – čia jie tiesiogiai susiję ir akivaizdžiai juntami šie jungiantys ryšiai. Net jei jie ir tiksliai nėra apibrėžti žodžiais ar schemomis, žiūrovui principai tampa nujaučiami. Garsai sukurti šiam performansui yra atonalūs, nesijungiantys į įprastas melodines linijas ar ritmines konstrukcijas, tačiau turintys specifines atpažįstamas tembrines savybes, kurios dažnai yra net taktiliškai jaučiamos dėl savo žemumo, aukštumo, šaižumo ar tiesiog garsumo. Garsams kartojančios žiūrovai juos atpažįsta dėl minėtų savybių. Analogiškas principas veikia ir kalbant apie garsu generuojamus abstrakčius vaizdinius.

Taigi naudojamų garsų ir vaizdinių specifiškumo ir išskirtinumo bei pasikartojimų dėka

⁹² Nicolai, Carsten „telefunken“, in: *Carsten Nicolai*, [interaktyvus], 2000 [žiūrėta 2016-01-16] <http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=telefunken>

sukuriamas juntamas ryšys tarp jų, mat egzistuoja tikslios skaitmeninių verčių jungtys ir pasikartojančios garso savybės generuoja identišką vaizdinį.

Šiuose kūrinuose galime įžvelgti kartinį skirtumą lyginant šį meninį sprendimą su Kandinsky'io mintimis. Nėra tiesiog pakeičiamos naudojamos priemonės pagal šiuolaikinę estetikos sampratą, kurioje mokslu grindžiamas progresas dažnai tampa svarbesnis už asmenines asociacijas, bet taip pat pakeičiamas ir elementas, kuriuo remiamasi vykdant garso įvaizdinimą. Šis elementas yra nebe asmeninėmis menininko įžvalgomis grįstomis asociacijomis bei jausmais, o būtinės technikos įrenginys, kuriam perleidžiamas ne tik tarpininkavimo vaidmuo, bet ir vizualios raiškos kūrimas. Šiuo atveju būtent technologija kuria galutinį darbe matomą vizualų sprendimą ir diktuoja savus estetikos dėsnius.

Asmenybės svarba ištirpsta ir užleidžia vietą technologijai bei naudojamos medijos savybėms. Dėl šios priežasties kito autoriaus Ei'aus Wada'os performansas „Braun Tube Jazz Band“ (2010) ⁹³ savo vizualiais estetiniais sprendimais yra itin panašus į Carsteno Nicolai'aus „Telefunken“, mat abiejuose kūrinuose yra naudojamas tas pats technologinis tarpininkas. Abiejuose kūrinuose garso signalas yra jungiamas prie kineskopinių televizorių, tad ir garso kuriami raštai yra panašūs kaip ir atliekant kimatikos tyrimus ar įtraukiant juos į meno kūrinius.

Menininkų Kjello Bjorgeengeno ir Keitho Rowe'o bendri performansai, kaip ir Nicolai'aus kūryba, įtraukia technologinius įrenginius, tačiau tai daroma itin jautriu būdu, svarbų vaidmenį paliekant žmogiškajam veiksmui. Šiuose performansuose vyksta mediatyvus bendravimas tarp šių dviejų menininkų bandymą įsiklausyti ir įsižiūrėti į vienas kito veiksmus. Eksperimentinės abstrakčios televizijos žinias Bjorgeengenas taiko Rowe'o muzikos įvaizdinimui ir keičia filtrus, kuriais tai daroma, siekdamas priartinti vaizdo įspūdį prie skambesio, o Rowe'as savo ruožtu tęsia muzikinę improvizaciją pagal Bjorgeengeno valdomą vizualizaciją. Suformuojama kilpa, kurioje informacija vis naujai perkuria save ir palaipsniui

⁹³ Ei Wada, *Braun Tube Jazz Band*, in: eiwada.com [interaktyvus], 2010 [žiūrėta 2018 06 19] <https://eiwada.com/projects/braun-tube-jazz-band>

kinta. Pasirinkti mikrofonai, instrumentai, garso efektai bei filtrai nulemia ir muzikinės improvizacijos skambesį, ir vizualią estetiką, tačiau aiškiai figūruoja ir dinamiškas jausmas bei menininkų emocija, kuria kartais bandoma suvaldyti šį technologinį triukšmą, o kartais leidžiama jam atsiskleisti ir privesti prie netikėto rezultato.

Čia juntama paralelė su Rimingtono bandymais groti spalvų vargonais ne pagal partitūrą, o improvizuojant pagal muziką, kuriai akomponuojama. Tačiau Bjorgeengeno ir Rowe'o performansuose nauja tai, jog transformacija nesibaigia tik muzikos pavertimu vaizdu, o vaizdui sąlygojant muzikinę improvizaciją performanso hierarchija tampa decentralizuota ir nuolatos migruojanti.

Technologijos įtaka stipriausiai pasireiškia kaip naujų strateginių modelių kūrimas bei asmenybės svarbos nykimas. Žinoma, sava forma išlieka anksčiau sukurtos strategijos, ir pristatytieji pavyzdžiai atspindi tik dalį socialinės estetikos sampratos virsmų.

Naujų technologijų atsiradimas, pokyčiai gretimose disciplinose bei socialiniai reiškiniai skatina ne tik naujo požiūrio ir naujų strategijų generavimą, bet ir sąlygoja vizualią estetiką. Šiuo metu mene dažnai galime išvysti būtent technologijų paveiktus ar net generuotus sprendimus ir estetiką, kuri išstumia asmenines asociacijas, jausmo elementą. Kita vertus, kaip rodo Bjorgeengeno ir Rowe'o performansai, net ir naudojant technologinius elementus kaip tarpininką ir remiantis jų apspręsta estetika subtilus tiesioginis jautraus menininko dalyvavimas, ir subtilus žmogiškas bendravimas tampa atsvara technologiniam šaltumui. Vizualios raiškos estetika dažnu atveju turi vizualių elementų, priklausančių generavimui įrenginiais, o ne išankstiniam menininkų sumanymui.

Nors atliktas sąlyginai neseniai, 2011 m., bendras Ikeda'os ir Nicolai'aus, dar žinomo kaip Alva Noto, projektas „Cyclo Id. Vol. 1“ jau yra tapęs kone ikoniniu meniniu tyrimu, skirtu būtent *garso-vaizdžio* nagrinėjimui ⁹⁴. Jį noriu glaustai aptarti tam, kad galėtume atskleisti jame įkūnytas meninio tyrimo savybes.

⁹⁴ Carten Nicolai, Ryoji Ikeda, *Cyclo.id Vol. 1*. Die Gestalten Verlag, 2011.

Atlikdami tyrimą menininkai siekė geriau suprasti garso bangos formos vizualių aspektų ir paties skambesio koreliaciją. Siekdami šio tikslo, jie sukūrė programinę įrangą, kurios veikimo principas yra paremtas oscilografu, tačiau garso ir vaizdo jungtį savo programoje jie suformavo ne taip, kad būtų matomos dvi banguojančios linijos, judančios iš kairės į dešinę, o taip, kad viena garso signalo pusė judintų vertikaliąją ašį, o kita – horizontaliąją ašį ir tokiu būdu ekrane būtų matoma pastovi forma. Vėliau sintezatoriais ir kompiuterinėmis programomis jie kūrė įvairių bangos formų garsus pradėdami nuo pagrindinių formų, tokių kaip sinusoidė, kvadratas ar trikampis, ir judėjo link vis sudėtingesnių kompleksinių formų. Tada šiuos garsus ir jų kuriamas formas jie tikrino savo programoje sistemingai keisdami jų dažnius, fazes ir skirtingas bangų formų kombinacijas. Šio tyrimo rezultatas yra išsamus garso bangos formų, jų dažnių ir šioje jungtyje kuriamo vizualaus rezultato archyvas, išleistas knygos forma su pridėta kompaktine plokšte, kur yra įtraukta ir videodokumentacija.

Kaip teigia pats Nicolai'us „[...]Kertinė šio projekto dalis buvo siekis suprasti koreliaciją tarp garso ir vaizdo ir sukurti programinę įrangą, kuri galėtų padėti vizualizuoti ir dokumentuoti tyrimą“⁹⁵. Meninio tyrimo savybės, kurias galime įžvelgti, yra ir tyrimas per praktiką, ir podiscipliniškumas, ir vizualumo kaip įrankio analizei panaudojimas, ir medžiagos archyvavimas, ir savų reikiamų tyrimui įrankių kūrimas, ir tam tikra kūrybinio tyrimo proceso savirefleksijos forma, atsiskleidžianti pritaikant sukaupią medžiagą gyviems pasirodymams. Taip pat galime teigti, kad yra vykdomas atradimu grįstas tyrimas, mat išankstinės hipotezės nėra keliamos, o dėsniumi atrandami tiriant.

Prieš pradėdant lyginti šį tyrimą ir jo savybes su anksčiau atliktais tyrimais *garso-vaizdžio* tyrimų srityje, galima trumpam grįžti į įžangą ir paminėti, kad net jei pati meninio tyrimo sąvoka ir trečiosios pakopos meno studijos yra dar ganėtinai naujos ir pradėjo rasti tik XX a. ketvirtajame ketvirtyje, atradimu, o ne hipoteze bei praktika paremto tyrimo aspektų

⁹⁵ Carsten Nicolai, An Interview with Cyclo (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai). *MOMA* [interaktyvus], 2013, http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai[žiūrėta 2016 02 15].

galime įžvelgti jau ir anksčiau kūrusių menininkų kūryboje ir tyrėjų veikloje.

Taikydamas šį retrospektyvų žvilgsnį Michelkevičius atkreipia dėmesį, kad „konceptualiojo meno kūrėjai akcentavo ne galutinį produktą (meno kūrinį), bet patį mąstymą apie jį ir tyrimo procesiškumą, taip siekdami ne sukurti objektą, o iširti, kvestionuoti, permąstyti, archyvuoti, reflektuoti, kritikuoti ar dar kaip nors menui pajungti žmogaus veiklas, tiesiogiai susijusias su tuo, kas vadinta tyrimu“⁹⁶.

Tęsiant programine įranga paremtos *garso-vaizdžio* kūrimo strategijos analizę verta įtraukti menininkų dueto „Abstract Birds“, kurį sudaro Pedro Mari’o ir Natano Sinigaglia’io, kūrybą, mat dažnai pagrindiniu jų tyrimo objektu tampa būtent garso ir vaizdo ryšiai. Dueto kūrinys „Partitura“ yra kompiuterinė programa, kuri yra dažniausiai pristatoma ir naudojama performansų metu kartu su gyvos muzikos atlikėjais, mat šios programos kuriama erdvė reaguoja į garsą ir kuria vaizdinius pagal jį⁹⁷. Generuojamas vaizdas yra abstraktus, tačiau priešingai nei Carsteno Nicolai’aus kūryboje, kurioje garsiniai ir vaizdiniai elementai gali būti sujungti pasikartojimo bei klaidos principu sukurtų atsitiktinių ryšių, o ne pilnai suvokiamų jungčių, dėka, čia egzistuoja aiški tvarka ir dominuoja geometrinės figūros bei trimatės formos. Vaizdas ir visi nauji elementai projekcijoje įprastai juda iš dešinės į kairę, nors kartais naudojama ir atvirkščia judėjimo kryptis, tad stebėdamas jį žiūrovas tarsi juda iš kairės į dešinę lyg skaitydamas nesibaigiančią eilutę knygos puslapyje. Dažnai naudojamas horizontalios linijos kompozicijos centre motyvas, kuris juda aukštyn ir žemyn pagal garso impulso ritmo ar stiprumo pokyčius ir sukuria judėjimą panašų į garso bangavimą. Nauji melodiniai elementai generuoja naujų elementų atsiradimą, kurių faktūra dalinai priklauso nuo tembrinių savybių, o dydis nuo garsumo. Judant iš dešinės į kairę, nauji elementai yra komponuojami dešinėje projekcijos pusėje, arti centro, ir atsiradę juda kairėn nutoldami nuo centro sustiprėjus garsumui ir atvirkščiai. Ritmų ar melodijų intensyvėjimas generuoja ir

⁹⁶ Vytautas Michelkevičius, *Meninis tyrimas: teorija ir praktika. ACTA ACADEMIA ARTIUM VILNENSIS / 79* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys], sudarytojas Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 31–43.

⁹⁷ Abstract Birds, „Partitura“, in: *Abstract Birds*, [interaktyvus], 2011 [žiūrėta 2014–11–03] <http://www.abstractbirds.com/34019/335543/projects/partitura>

sutankėjimą vizualioje kompozicijoje. Garsai neturi įtakos geometrinių elementų spalvoms, kurios turi specifines variacijų galimybes, dėl to esu tikras, jog yra palikta vietos atsitiktinumui apibrėžtų taisyklių ribose.

Šie pastebėjimai išryškina tai, jog „Partitura“ erdvėje galioja aiškūs dėsniai, kaip garsas generuoja vaizdą. Šie dėsniai neišvengiamai perša mintį, jog egzistuoja ir griežta hierarchija, kurioje vaizdas yra generuojamas garso. Skirtingai nei vizualioje garso analizėje, kurioje bangos formos ir vizualios garso dažnių spektro išraiškos yra tikslios, čia vaizdas lieka neapibrėžtas ir skirtingi instrumentai generuoja panašius vaizdinius pagal iš anksto nubrėžtas taisykles, tad atvirkštinis procesas – garso atkūrimas pagal vaizdą, būtų neįmanomas.

2010 m. kūrinys „Les Objets Impossibles“ aiškiau atskleidžia „Abstract Birds“ naudojamą principą ir požiūrio tašką, iš kurio žvelgiama kuriant vaizdinius asocijuojamus su garsu. Šiame performance yra atliekami du Dmitri'aus Kourliandski'io komponuoti muzikiniai kūriniai, kuriuos papildo glaudžiai su garsu susijusi projekcija⁹⁸. Visi instrumentai yra įgarsinti ir sujungti taip, kad vaizdą generuojantis kompiuteris gautų informaciją apie muziką. Skirtingai nei „Partitura“ pavyzdyje čia nėra bandoma iliustruoti garsą vaizdu. Projekciją sudaro begalinės architektūrinės konstrukcijos, po kurias žiūrovas yra vedžiojamas, o garso savybės ir intensyvumai tik veikia bei judina šią erdvę. Taigi performanse yra du elementai: Kourliandski'io kūrinių atlikimas ir Mari'o bei Sinigaglia'io kurta trimatės erdvės animacija. Svarbu tai, jog ši animacija nėra baigtinė – tai animuota erdvė, kurioje galima judėti ir stebėti muzikos poveikį bei kuriamus pokyčius joje, kurie pasireiškia kaip erdvės drebinimas, formų dydžių kaita bei skilimas į smulkesnius elementus bei susijungimas atgal rimties būsenoje, apšvietimo kaita, kuri gali reikštis net kaip objektų pradėjimas švytėti. Tokiu būdu yra kuriama neįprastos, neįmanomos erdvės patirtis praplečiant įprasto stebėjimo lauką.

Šio kūrinio dėka galime pastebėti tai, jog animuota erdvė ir jos dėsniai jau yra sukurti

⁹⁸ Abstract Birds, „Les Objets Impossibles“, in: *Abstract Birds*, [interaktyvus], 2011 [žiūrėta 2014–11–03] <http://www.abstractbirds.com/34019/332769/projects/les-objets-impossibles>

prieš performansą, todėl muzika tik papildo ir pagyvina šios erdvės išgyvenimo patirtį, bet nėra vaizdinių priežastis. Mano nuomone, tą patį galima pasakyti ir apie kūrinį „Partitura“ – jame taip pat jungiami gyvai atliekami garsai ir sukurta animacija. Tokiu būdu kuriama vizualiai paveiki ir lengvai skaitoma sinestetinės garso matymo patirties iliustracija, tačiau ne pati patirtis ar garso ir vaizdo ryšių sistema. Taip manau dėl to, kad joje garsu yra veikiamas ir nubrėžtų ribų galimybių lauke keičiama animacija, tačiau ji yra sukurta iš anksto. Šiuo atveju garsas yra pajungiamas kaip vaizdinius veikiantis, judinantis, tačiau ne kuriantis elementas.

Kita vertus, vaizdu perteikiamos menininkų sukurtos mintys apie garso vizualumą ir jungiančiais ryšiais tampa pačios jungtys, kuriomis garso parametrai paveikia vaizdą, tačiau iškyla klausimas, ar egzistuoja tas lygiavertiškumo „ryšys tarp šaltinio ir vertimo, kuris leidžia teigti vertimą esant šaltinio vertimu“ ⁹⁹, ar tiesiog nauju tekstu, sukurtu pagal šaltinį.

I šią ryšių schemą telpančių vaizdo ir garso ryšių galime rasti ir „United Visual Artists“ menininkų grupės kūryboje. Ši meninkų grupė susiformavo ir pradėjo veiklą 2003 m. kurdami vizualią pasirodymų dalį grupės „Massive Attack“ koncertiniam turui. Turėdami puikų technologinį šviesos panaudojimo bei jungčių su garsu formavimo išmanymą, jį dažnai panaudoja kurdami interaktyvias instaliacijas galerijų erdvėse. Pavyzdys, kurį norėčiau aptarti, kad išryškintčiau specifinį garso ir vaizdo jungimo būdą, yra 2011 m. „Origin“, kuriame jungiama šviesa, skulptūrinis objektas ir Robino Rimbaud'o muzikinis kūrinys ¹⁰⁰. Objektas yra įspūdinga griežta trimatė geometrinė forma – 10 metrų karkasinis kubas, kurį sudaro mažesni 2 metrų karkasiniai kubai. Visos šios formos kraštinės yra padengtos LED lempučių juostomis, kuriomis šviesa juda pagal suprogramuotą sumanymą. Skirtingai nei Nicolai'aus bei Mari'o ir Sinigaglia'io kūryboje nėra išryškinamos jungtys bei sistema, kuri priverčia garsą generuoti ar paveikti vaizdą, o yra pateikiamas tikslus laikinio vizualaus meno kūrinys kartu su muzika. Taigi, priešingai nei anksčiau minėtais atvejais, šis kūrinys yra instaliacija, o ne

⁹⁹ Dorothy Kenny, „Equivalence“, in: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, London, 1998, p. 77.

¹⁰⁰ United Visual Artists, „Origin“, in: *United Visual Artists*, [interaktyvus], 2011 [žiūrėta 2015-02-16] <http://uva.co.uk/work/origin>

performansas, todėl galima laisvai joje judėti ir tą patį procesą stebėti ir klausyti daugybę kartų, keičiant stebėjimo tašką. Ir garsinis, ir vizualus kūriniai reiškiasi laike ir esminiai jų jungties taškai yra ritmas bei intensyvumas – muzikiniai garsai ir vizualūs judėjimai bei šviesa formuojami vaizdiniai yra tiksliai suderinti savo trukme bei pasirodymo metu, o garsumas tiesiogiai siejamas su šviesos intensyvumu.

Taigi šiuo atveju nėra kuriama vizuali garso išraiška ar atvirkščia hierarchinė tvarka, o yra kuriama specifinė erdvė, kurioje yra patiriami du skirtingi kūriniai: vizualus ir garsinis, kurie turi bendrą motyvą – ritmą ir intensyvumą liniją, kurios dėka susijungia į vieningą patirtį. Nepavyko išsiaiškinti, ar pirma buvo sukurtas vaizdinis, ar garsinis kūrinys, ar vienas jų tiesiog buvo naujai perkomponuotas taip, kad atitiktų kitą, tačiau akivaizdu, jog šiame garso ir vaizdo ryšių variante jie jungiami tik dalimi savo savybių. Čia transformacija reiškiasi kaip atranka, ką versti, o ko ne, kad rezultatas būtų paveikus savo simultaniškumu.

Panašiu atrankos principu remiamasi ir muzikinių pasirodymų metu jungiant garsą su apšvietimo kaitą. Įranga, apimanti garso jutiklius, mikrofonus bei apšvietimą sujungiama taip, kad jutikliai, gavę stiprų garso impulsą, siųstų signalą keisti apšvietimą. Žinoma, ši sfera turi daugybę subtilybių, programavimo, elektronikos ir fizikos niuansų, tačiau nesiplėtojant, nes tai tikrai nėra būtina aptarinėjant garso ir vaizdo ryšius kaip transformacijų terpę, garso stiprumas sujungiamas su šviesos kaita. Svarbu pastebėti, jog šiuo atveju vienintelis jungiamasis elementas yra kaita, dėl to garso ir šviesos intensyvumai nebūtinai tampa panašiais. Analogiškai principai yra taikomi ir dažnoje kompiuterinėje garso vizualizacijoje naudojant, pavyzdžiui, „Winamp“ ar „Windows Media Player“. Egzistuoja nusakyti vaizdiniai su savomis savybėmis bei kaitos seka, kuri vyksta gavus stiprų garso impulsą ¹⁰¹. Šiais atvejais nėra jungiamos vaizdinio savybės su garsu, jungiama tik kaita, todėl garsas ir vaizdas lieka panašūs į dvi lygiagrečias linijas, neturinčias bendrų taškų, tačiau esančias greta viena kitos. Šiuose atvejuose išryškėja skaitmeninės jungties savybė – galimybė vieną parametą jungti su bet kuriuo kitu. Tačiau jungiant parametrus tarpininku tampa vertė nusakymas –

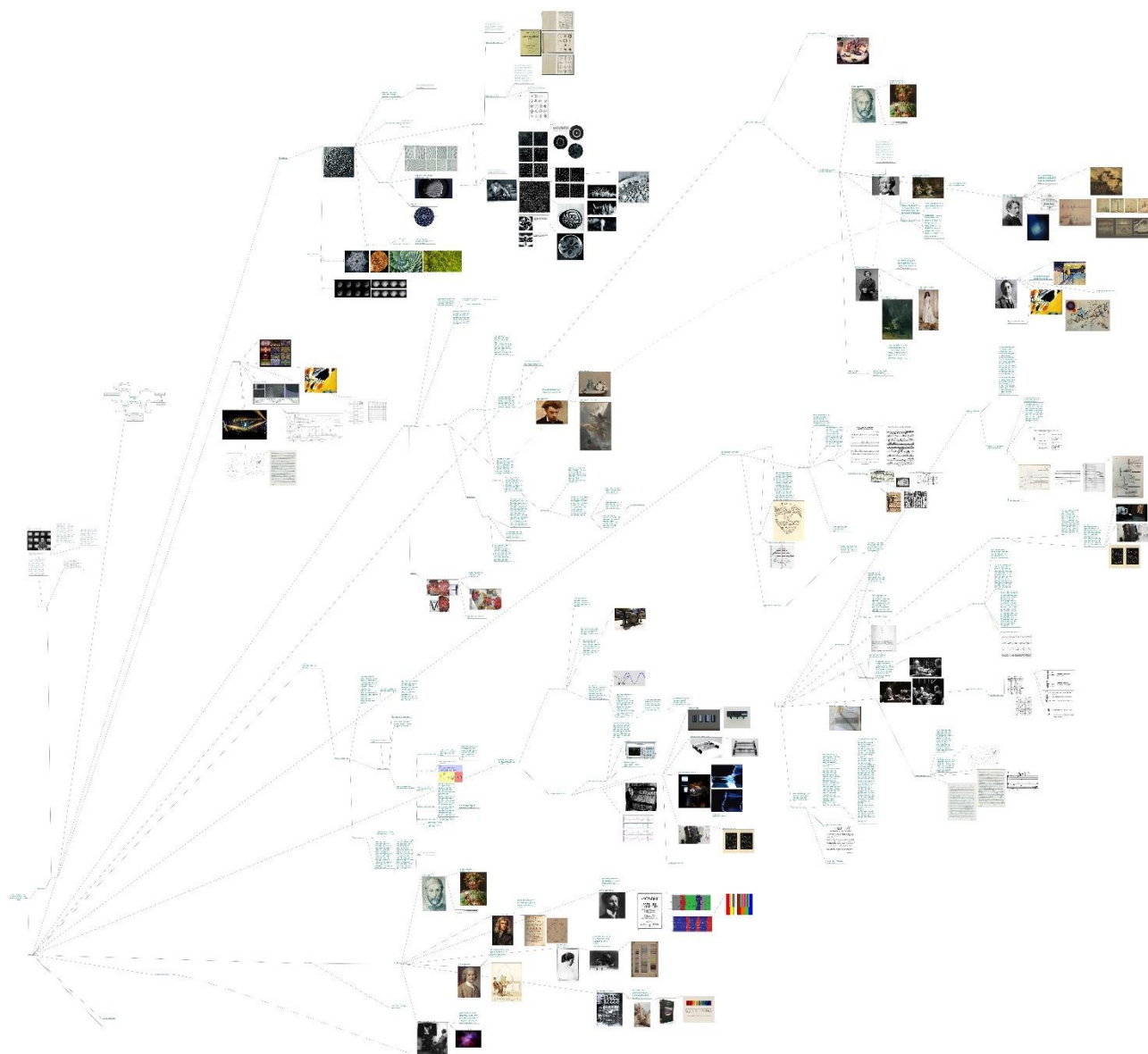
¹⁰¹ Plasmavis, [interaktyvus], 2009 [žiūrėta 2017-04-27] <http://www.plasmavis.com/acidwax/screenshots.html>

skaičius. Žinoma, ir Newtonas, Jenny'is, Kandinsky'is bei daugelis kitų, ryšių ieškojusių ar ieškančių autorių, atliko atranką ir kūrė sprendimus, kokiais būdais ir kokiomis savybėmis jungti šiuos du reiškinius, veikiami vienu ar kitų idėjų ir tą sprendimą galima vadinti subjektyviu, tačiau svarbu išryškinti tai, jog šiais atvejais buvo ieškoma ryšių tarp savybių, o ne tik galimybių sujungti garsą ir vaizdą.

Būtent galimybėje sujungti bet kokius elementus įžvelgiu ryškią skaitmeninių technologijų įtaką meno praktikai. Lygiai taip pat, kaip garso įrašymo galimybė ne tik pakeitė aplinkos suvokimą (sukūrė garso kuriamų lūkesčių neatitikimo realybei galimybę), bet ir suformavo prielaidą *konkrečiosios muzikos* atsiradimui – Pierre'o Schaefferio mintims, bei sukūrė galimybę perkelti tam tikros erdvės ir laiko specifiką į kitą vietą ar laiką, manipuluoti erdve, atskleisti akustinę tektoniką, taip garso ir vaizdo pavertimas elektros srove bei skaitmeninių technologijų raida turėjo įtaką interaktyvaus meno raidai bei *garso-vaizdžio* jungtims. Garsui tapus ne tik slėgio pokyčiais, o analogiškais jiems elektros srovės pokyčiais ir vėliau skaitmenine jų išraiška – tapus skaičiumi atsirado galimybė garsą sujungti su bet kuo kitu, ką galima išreikšti skaičiais.

Šią mintį puikiai įkūnija Millerio S. Puckette'o 1985 m. pradėta plėtoti programinė aplinka „Patcher“, kuri vėliau tapo „MSP/MAX“ ir „Pure Data“ programinėmis aplinkomis. Šios programavimo aplinkos yra vizualios ir nereikalauja programavimo žinių, jos suteikia galimybę lengvai kurti schemas, jungiančias ne tik įvairius parametrus tarp skirtingų elementų bei įtraukti jutiklius kuriant interaktyvumo modelius. Paprasti tokių interaktyvių kūrinų modeliai galėtų būti: grafinių elementų kismas pagal mikrofonais gaunamą garso signalą iš aplinkos, pagal judesius kuriami ar valdomi garsai, bet praplėtus schemas ir įtraukus įvairesnius jutiklius bei parametrus jungčių galimybės tampa beribėmis. Tačiau visos jos turi vieną jungiantį elementą – viską reikia paversti skaičiumi. O atlikus šį veiksmą galima jungti bet kokius elementus ir jie nebūtinai kuria patirtį įkūnijančią tą ryšį, ypač, jei schema jungia ne nuoseklų parametro kismą, o veikia tik kaip svirtis, įjungianti ar išjungianti kitą elementą. Tai kiek kitokia pozicija nei, pavyzdžiui, Nicolai'aus ir Ikeda'os projekte, kuriame konkrečios garso savybės suformuoja vizualų rezultatą.

Dalis nagrinėtų *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų ir jas vienijančių trajektorijų netilpo į detalų aptarimą tekstu, bet sklandžiai įsiterpė į šios temos žemėlapiavimą (8 iliustracija. *Garso-vaizdžio* tyrimų trajektorijų žemėlapis, 2018)



8 iliustracija. *Garso-vaizdo* tyrimų trajektorijų žemėlapis, 2018

Detalesnis aukštesnės raiškos *garso-vaizdžio* tyrimų trajektorijų žemėlapis:



<https://vygintasorlovas.com/soundimage-map>

III. 2 DĖSTYMAS. Praktika grįstos prieigos prie *garso-vaizdžio*

Šis skyrius yra paremtas praktiniais bandymais. Viena jų dalis yra anksčiau aptartų strategijų taikymas ir plėtojimas, o kita – atradimų nagrinėjimas. Siekiant atskleisti bandymų eigą, šis skyrius įgauna dienoraščio savybių.

III.1. A43 = oranžinė. Dažnių santykio problema

Nors garsas ir šviesa yra skirtingos prigimtys reiškiniai, jie turi bendrų bangos savybių. Šis aspektas pastūmėjo ne vieną menininką ieškoti sistemingo būdo apjungti regimosios šviesos spektrą su girdimosiomis vibracijomis, ypač aiškiai matomą spalvų vargonų raidoje bei muzikos įkvėptame vizualiaame mene.

Man ši tema taip pat buvo itin aktuali dar 2005 m., tad tolimesnę poskyriaus dalį rašau retrospektyviai galvodamas apie tą etapą ir pirmuosius kryptingus bandymus jungti garsų ir regimosios šviesos dažnius į sistemingą visumą.

Regimoji šviesa yra elektromagnetinis spinduliavimas, kuris turi dvejopą prigimtį: vienu metu tai yra ir fotonų srautas, ir elektromagnetinė banga. Žmogaus akiai regimosios šviesos spektras apima elektromagnetines bangas, kurių ilgis yra apytiksliai nuo 380 nm iki 750 nm, o dažnis yra nuo 400 THz iki 789 THz.

Garsas yra vibracija – kryptingai judantis slėgio netolygumų svyravimas terpėje. Žmogaus ausiai girdimų dažnių spektras apytiksliai yra nuo 16 Hz iki 20000 Hz.

Oktava muzikoje yra vadinamas intervalas tarp dviejų garsų, kurių dažniai skiriasi du kartus. Pavyzdžiui, jei tonas yra 440 Hz dažnio, tai per oktavą nuo jo nutolę tonai yra 220 Hz ir 880 Hz. Taigi dažnių santykis, atitinkantis oktavą, yra 2:1. Oktava yra antrasis pagal paprastumą muzikinis intervalas po unisono. Žmogaus ausiai garsai, esantys oktavos skirtumu vienas nuo kito, gali atrodyti „vienodi“, nes kas antra slėgio netolygumų banga idealiai sutampa lyginant du per oktavą nutolusius tonus. Vakarietiškoje muzikos notacijoje natos, besiskiriančios per oktavą, yra netgi vadinamos tuo pačiu vardu.

Šie faktai man pirmą sykį pasidarė iš tiesų svarbūs susidomėjus abstrakčiąja tapyba ir kolorito formavimo principais bei atsidūrus akistatoje su regą ir klausą apjungiančiu sinestezijos fenomenu, maždaug 2005 metais. Tada dar nebuvo skaitęs nei R. Cytowico, nei kitų svarbių autorių, nagrinėjančių sinestezijos fenomeną, tekstų, o Jastrumskytė dar nebuvo apsigynusi savo daktaro disertacijos *sinestezijos* fenomeno tema, be to, internete taip pat buvo patalpinta dar ženkliai mažiau medžiagos bei ji buvo mažiau susisteminta, tad svarbių šaltinių paieškos buvo kiek apsunkintos lyginant su 2018 metais.

Žinant, kiek stipriai yra išnagrinėta, aprašyta ir teoretizuota muzikinė harmonija ir jos principai, galimybė atrasti spalvinius natų atitikmenis atrodė kerinti. Juk būtų įmanoma muzikinės harmonijos teoriją tiesiogiai pritaikyti kuriant vizualų meną ir apskaičiuotai sukurti norimą emociją per spalvų derinius. Norint sukurti liūdną nuotaiką užtektų pasirinkti minorinius spalvų intervalus, norint sukurti kiek netikėtą, bet puikiai apjungtą visumą, būtų galima pasiskolinti intervalus iš džiazų gamų, norint būtų įmanoma net sukurti spalvinius disonansus sąmoningai naudojant atonalias spalvas!

Net jei garsas ir regimoji šviesa yra skirtingos prigimtės bangos, jų periodiškumas yra bendras. Logiška išvada ieškant šio natų ir spalvų atitikmens buvo remtis oktavos intervalą ikūnijančia proporcija.

Šių skaičiavimų rezultato fragmentai atrodo taip (9 iliustracija. Natos ir spalvos dažnių atitikmens skaičiavimai):

A1 - 55hz
55
110
220
440
880
1760
3520
7040
14080
28160
56320
112640
225280
450560
901120
1802240
3604480
7208960
14417920
28835840
57671680
115343360
230686720
461373440
922746880
1845493760
3690987520
7381975040
14763950080
29527900160
59055800320
118111600640
236223201280
472446402560
944892805120
1889785610240
3779571220480
7559142440960
15118284881920
30236569763840
60473139527680
120946279055360
241892558110720
483785116221440
Oranžinė - 484Thz (A43)

9 iliustracija. Natos ir spalvos dažnių atitikmens skaičiavimai

Siekdamas aiškaus spalvinių intervalų išlaipsniavimo ir susiejimo su muzikos harmonija, tokį patį skaičiavimą atlikau su dvylika į oktavą telpančių pustonių (10 iliustracija. Natų ir spalvų dažnių atitikmenų schema).

Do (C1 - 32.70hz) - žalia (575Thz - C44)
Do diezas (C#1 - 34.65hz) - žydra (610Thz - C#44)
Re (D1 - 36.71hz) - mėlyna (646Thz - D44)
Re diezas (D#1 - 38.89hz) - indigas (684Thz - D#44)
Mi (E1 - 41.20hz) - violetinė (725Thz - E44)
Fa (F1 - 43.65hz) - purpurinė (768Thz - F44)
Fa diezas (F#1 - 46.25hz) - rožinė (406Thz - F#43)
Sol (G1 - 49.00hz) - raudona (431Thz - G43)
Sol diezas (G#1 - 51.91hz) - šilta raudona (457Thz - G#43)
La (A1 - 55.00hz) - oranžinė (484Thz - A43)
La diezas (A#1 - 58.27hz) - geltona (512Thz - A#43)
Si (B1 - 61.74hz) - samaninė (743Thz - B43)

10 iliustracija. Natų ir spalvų dažnių atitikmenų schema

Apžvelgiant šiuos skaičiavimus galima padaryti išvadą, kad natų dažnius dauginant dvigubai iki pat regimosios šviesios dažnių ribų viena muzikinė oktava idealiai telpa į regimosios šviesos ribas, kurios atitinka 406 Thz (Fa diezą) ir 768Thz (Fa). Pridėjus vos po vieną pustonį jau pasiektume infraraudonuosius arba ultravioletinius elektromagnetinės spinduliuotės dažnius.

Taikant šią paralelę, galima lengvai išversti spalvų seką į natas ar natų seką į spalvų seką, tad transformacija gali vykti abiem kryptimis, tačiau norint susieti tiesiogiai laiko elemento apibrėžtą mediją kaip muzika su statiška plokštumine ar trimate vizualia raiška tokia kaip, pavyzdžiui, tapyba ar skulptūra, iškyla keblumu. Ši dažnių atitikmens schema nenusako nieko daugiau nei girdimų ir regimų dažnių ryšis, tad garsinių dažnių atitikmens ieškant ne laike, o erdvėje, tektų remtis nežinia kokia kita *garso-vaizdžio* kūrimo strategija. Įdomu atkreipti dėmesį ir į tai, kad konkretūs patiriami garsai turi tembrines savybes, kurios netelpa į šią schemą, kaip ir netelpa spalvų tamsumai, šviesumai ar persidengimai nekuriant papildomų schemų.

Taip pat verta pastebėti, kad šviesos spalvos maišosi kitaip nei dažų pigmentai, ir tai,

kad spalvos intensyvumas, šviesumas ar tamsumas, esmiškai keičia koloritą ir jo kuriamą nuotaiką. Be to, įtraukus asociacijas tampa sunku siekti objektyvumo – asmeniškai man oranžinės, žydros ir violetinės derinys man vargiai primena minorinį *la* kvintakordą. Galima teigti, kad garsai ir spalvos nebe atrodo „vienodi“, kai dažnį tenka padvigubinti 39 kartus, priešingai nei du garsai, atskirti vienos ar daugiau oktavų intervalu.

Tik sutikęs dar du regos ir klausos jungtį išgyvenančius *sinestetus* sužinojau, kad *sinestezija* yra įsmeintas reiškinys ir, net jei jungtys yra sistemingos, jos yra individualios. Taigi šie skaičiavimai neturi nieko bendro su *sinestezijos* fenomenu ir gali pasitarnauti tik kaip teorinės įžvalgos, bet ši patirtis tapo atspirties tašku vėlesniems tyrimams ir šio meno projekto prielaida.

Žvelgiant į šiuos bandymus dabar, panašias *garso-vaizdžio* kūrimo strategijas galima apibendrinti kaip abipusės transformacijos galimybę, kurioje nėra aiškos hierarchijos, mat transformacija gali būti vykdoma abejomis kryptimis. Transformacija vykdoma kaip idėja apie jungtį, tačiau dermių principas yra perimtas iš muzikos teorijos, kaip pagrindas idėjai, per kurią yra vykdoma transformacija. Yra daroma prielaida, kad spalvų dermės sudaro panašius ryšius į muzikinius sąskambius ir šie intervalai, šios proporcijos yra bendri taškai. Ryškų šaltinio ir transformacijos rezultato patirtinį skirtumą galima sieti su *triukšmu*, įkūnytu pačioje tokio pobūdžio jungties prielaidoje.

III.2. Kosmopolitinė poezija, arba tą naktį jis išėjo iš savo proto

„Kosmopolitinė poezija, arba tą naktį jis išėjo iš savo proto“ yra albumas, kurio svarbiausias elementas yra programa „google translate“ versta poezija. Kurdamas šį albumą siekiau į transformacijos procesus įtraukti lingvistinį vertimą bei asmenines asociacijas.

Vertimas buvo vykdomas iš lietuvių kalbos į įvairias kitas kalbas iki to momento, kuriame tekstą verčiant atgal į lietuvių kalbą jis taptų nebeatpažįstamu man kaip skaitovui. Siekiau, kad tekstai šaltiniai būtų plačiai atpažįstami, tad rinkausi juos iš lietuvių literatūros klasikų: Balio Sruogos, Henriko Radausko ir Justino Marcinkevičiaus kūrybos. Vertimų

netobulumas (ar vertimo tobulumo tarp skirtingų kalbų neįmanomybė) kiekviename žingsnyje iš originalaus teksto kažką pašalino, bet tuo pačiu metu pridėjo ir kažką naujo. Tokiu būdu išryškėjo *triukšmai* ir *frazeologizmai*. Šie transformuoti tekstai buvo įrašomi skaitovų (Gretos Ambrazaitės, Viktoro Filimonenko, Giedriaus Kriaučiūno ir Eglės Naujokaitytės-Hansen) – taip balsu iš teksto juos paverčiant garsu.

Pagal tekstų įrašus ir transformuotuose tekstuose atsiskleidusias naujas temas buvo įrašomi ir kuriami garsai iki kol tai tapo muzikos albumu.

Tekstų vertimai bei įrašai buvo apibendrinti į albumą 2014 m., kai pritaikiau asmeniškų asociacijų metodą garso ir teksto jungties formavimui.

Vertimų pavyzdys:

1) Lietuvių

Balys Sruoga

Supasi, supasi labai nubudinti,
Šnarasi, šnekasi vėjo pajudinti, —
Skleisdami gaudesį alpstantį, liūdintį,
Supasi, supasi lapai nubudinti.

Plaukia gegužio sapnai netikėtieji,
Gal tik raudoj kai kuomet palytėtieji,
O išgodotieji, o numylėtieji,
Slenka gegužio sapnai netikėtieji...

Naujo gyvenimo gaudą atnešdami,
Žemę, ir dangų, ir dulkes atmesdami,

Naujus takus per bedugnes atrasdami,
Naujo gyvenimo gaudą atnešdami...

Rink, besiplečianti sielvartą gudinti.
Tau paslapčių amžinų nesujudinti.
Vėjo bučiuojami, vėjo pagundyti
Supasi, supasi, lapai nubudinti...

2) Anglų

OS Sruoga

Swinging, swinging a Swaying,
Šnarasi, chat in the wind to move -
Emitting humming alpstantj, upsetting,
Swinging, swinging Swaying leaves.

Gegužio netikėtieji dreams go,
Maybe some wept when palytėtieji,
And išgodotieji and beloved,
Scrolls gegužio netikėtieji dreams ...

Bringing new life, a rumor,
Earth and sky, and the dust-rejecting,
New paths in the abyss of discovering,
Bringing new life, a rumor ...

Market, growing distress train.
You nesujudinti eternal mysteries.
Wind kiss wind pagundyti
Swinging, swinging, leaves Swaying ...

3) Vokiečių

OS Sruoga

Schwingen, schwingen ein Schwanken,
Šnarasi, im Wind zu bewegen Chat -
Emitting Brummen alpstantj, Stauchen,
Schwingen, schwingen Schwankend Blätter.

Gegužio netikėtieji Träume gehen,
Vielleicht sind einige weinten, wenn palytėtieji,
Und išgodotieji und Geliebten,
Blättert gegužio netikėtieji Träume ...

Neues Leben, ein Gerücht,
Erde und Himmel, und der Staub-Ablehnung,
Neue Wege in den Abgrund zu entdecken,
Neues Leben, ein Gerücht ...
Market, wachsende Not zu trainieren.

Sie nesujudinti ewigen Geheimnisse.

Wind küssen Wind pagundyti

Schwingen, schwingen, verlässt Schwanken ...

4) Rusų

OC Cpyora

Swing, Swing неопределенностью,

Šnarasi двигаться в ветер Чат -

Испуская гул alpstantj, осадки,

Swing, Swing покачиваясь листьев.

Gegužio netikėtieji мечты идти,

Может быть, некоторые плакали, когда palytėtieji,

И išgodotieji и любимым,

Свитки gegužio netikėtieji мечты ...

Новая жизнь, слухи

Земля и небо, и пыль-отказ,

открыть для себя новые пути в бездну

Новая жизнь, слухи ...

осуществлять рынка, растущая потребность.

Вы nesujudinti вечной тайны.

Ветер поцелуй ветра pagundyti

качели крылья, листья, качаясь ...

5 ≠ 1) Lietuvių

OS Sruoga

Swing, Swing netikrumas

Šnarasi perkelti į vėjas Pokalbiai -

Spinduliuojantys Hum alpstantį, krituliai,

Swing, Swing swaying lapai.

Gegužio netikėtieji svajones eiti,

Patikrinkite, kai verkė, kai palytėtieji,

Ir išgudrotieji ir artimuosius,

Slenka gegužio netikėtieji svajones ...

Naujas gyvenimas, gandai

Žemė ir dangus, ir dulkių neigimas,

atrasti naujų būdų, kaip į bedugnę

Naujas gyvenimas, gandai ...

rinkos, didėjančios paklausos.

Jūs nesujudinti amžina paslaptis.

Vėjo bučiny s vėjo pagundyti

sūpynės sparnus, lapai, siūbavimas ...

III.3. Kraštovaizdžio išraiška konkrečiais garsais

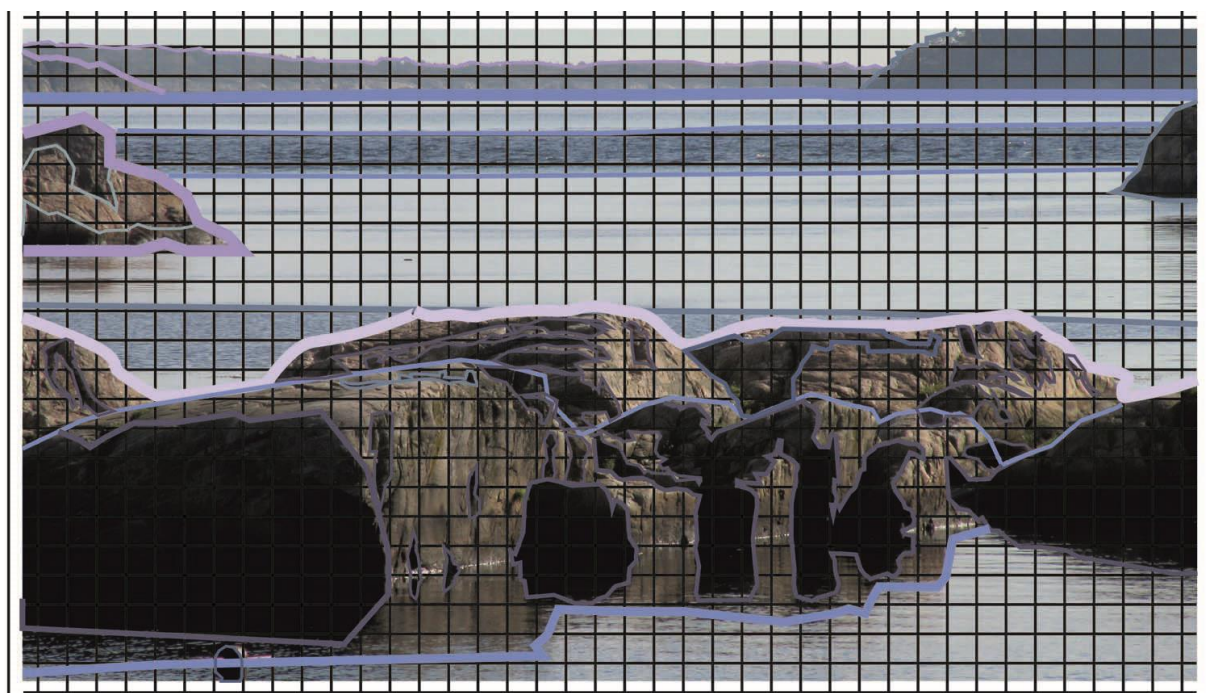
Šioje meno projekto dalyje bandžiau nagrinėti įvairių menininkų jau liestą teritoriją – garso kismo laike žemėlapiavimą plokštumoje. Šią schemą nusprendžiau papildyti naudodamas ne abstrakčius tonus, kaip darė, pavyzdžiui, Yevgeny'ius Murzinas kurdamas ANS sintezatorių, kuris bet kokį vaizdą atkuria tais pačiais tonais, jų grojimu ar tyła, priklausomai nuo vaizdinio šviesumo, o konkrečius garsus, surinktus aplinkos garsų įrašų metodu iš tos vietos, kurios vaizdinį bandyčiau paversti garso kismo žemėlapiu. Taigi eksperimento išplėtojimui reikėjo pasirinkti vietą ar kelias vietas, kuriose jį atlikti.

Šiam tikslui įgyvendinti pasirinkau teikti paraišką rezidencijų programai, kad būtų galima susitelkti ties konkrečiu bandymu. Tokiu būdu išvykau į rezidencijų programą „CreAiR Kristiansand“ Norvegijoje. Šios du mėnesius trukusios rezidencijų programos metu surinkau gausų Kristiansando ir jo apylinkių nuotraukų ir garsų archyvą, kuriuo rėmiausi taikydamas numatytą strategiją.

Išsirinkęs nuotrauką (11 iliustracija. Krantas Kristiansande, 2014), kuri įkūnijo tam tikrus tos vietos kraštovaizdžio aspektus, šiuo atveju charakteringą perėjimą iš vandens į luitinį krantą, kūriau skirtingus melodijos žemėlapiavimo modelius. Šioje dalyje nesiekiau itin originalaus sprendimo, mat mane labiau domino konkrečių garsų panaudojimo aspektas. Struktūra, kurią nutariau naudoti, buvo laiko ašies plokštumoje brėžimas iš kairės į dešinę, o melodijų kismą brėžiau pagal linijinio piešinio judėjimą vertikalioje ašyje (12 iliustracija. Melodijos žemėlapiavimas pagal nuotrauką). Skirtingų naudojamų garsų skaičių parinkau pagal aiškiausių linijų skaičių, tačiau jį būtų galima išvesti daugybe kitų būdų.



11 iliustracija. Krantas Kritiansande, 2014



12 iliustracija. Melodijos žemėlapiavimas pagal nuotrauką

Siekdamas charakteringiausių aplinkos garsus paversti manipuliuotiniais melodijos atlikimui, granuliarinės sintezės būdu sutrumpinau juos ar iškirpau jų fragmentus. Keisdamas garsų aukštį efektais atkūriau melodines linijas pagal nuotrauką ir šių jungčių dėka

susiformavo šis kūrinys:



<https://vygintasorlovas.com/refinter/seascape>

Šį kūrinį pristaciau kaip instaliacijos fragmentą rezidencijų programą apibendrinančioje parodoje Kristiansande. Šioje instaliacijoje buvo įtrauktos ir kitos nuotraukos iš rezidencijos metu surinkto archyvo bei neapdirbti aplinkos garsų įrašai. Su kiekviena nuotrauka ir iš įvairių garsų būtų galima sukurti tos pačios strategijos panaudojimą, tačiau mane dominantis klausimas buvo, kaip tos pačios strategijos taikymas atrodytų ir skambėtų dirbant kitoje erdvėje.

III.4. Garsas - RGB - xerox - CMYK

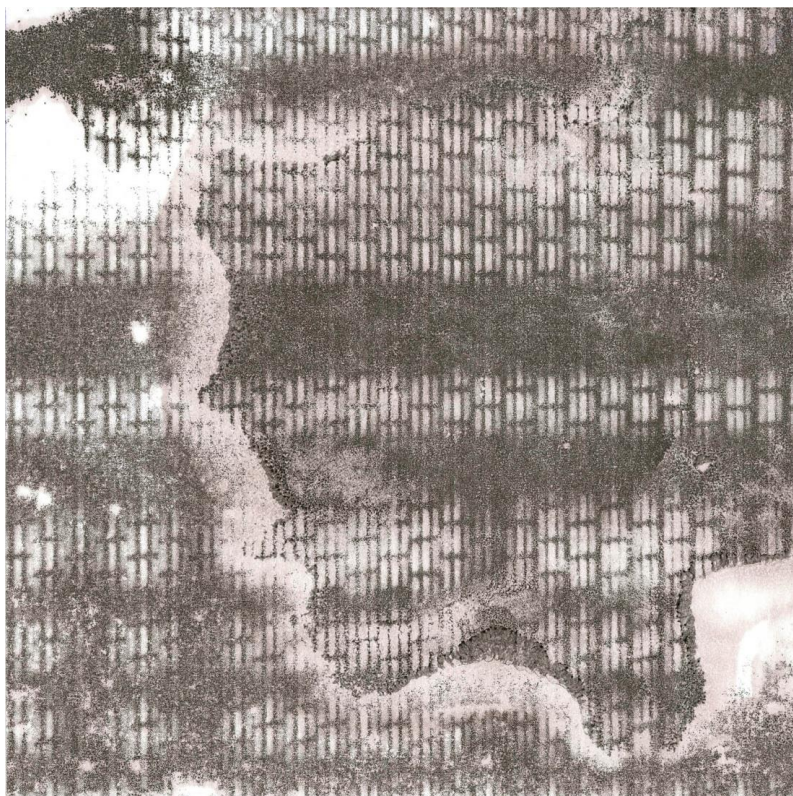
Kurdamas „Garsas - RGB - Xerox – CMYK“ išsikėliau akivaizdžiai neįmanomą užduotį – perteikti garsą per monotipiją, kurtą pagal atspaudą nuotraukos, kurioje yra nufotografuota analoginės garso ir vaizdo jungties dėka sukurta vizuali abstrakcija televizoriui bandant parodyti garsą. Šią užduotį išsikėliau vedinas siekio bandyti pridėti papildomų transformacijų ir asmeniškumo dažnai taikomai garso vizualizavimo kineskopais strategijai.

Šiame procese susiformavo itin daug *triukšmo*, mat jau pavertus garsą vaizdu kineskope vargiai galima įsivaizduoti šaltinį (13 iliustracija. Garso signalo interpretacijos kineskope nuotrauka). Kurdamas acetono monotipijas pagal šią nuotrauką ne presu, o perkeldamas atspaudus kempine, įnešiau papildomo atsitiktinumo (14 iliustracija. Acetono monotipija pagal garso nuotrauką kineskope). Pridėdamas spaudoje naudojamus dažus teptuku, o ne

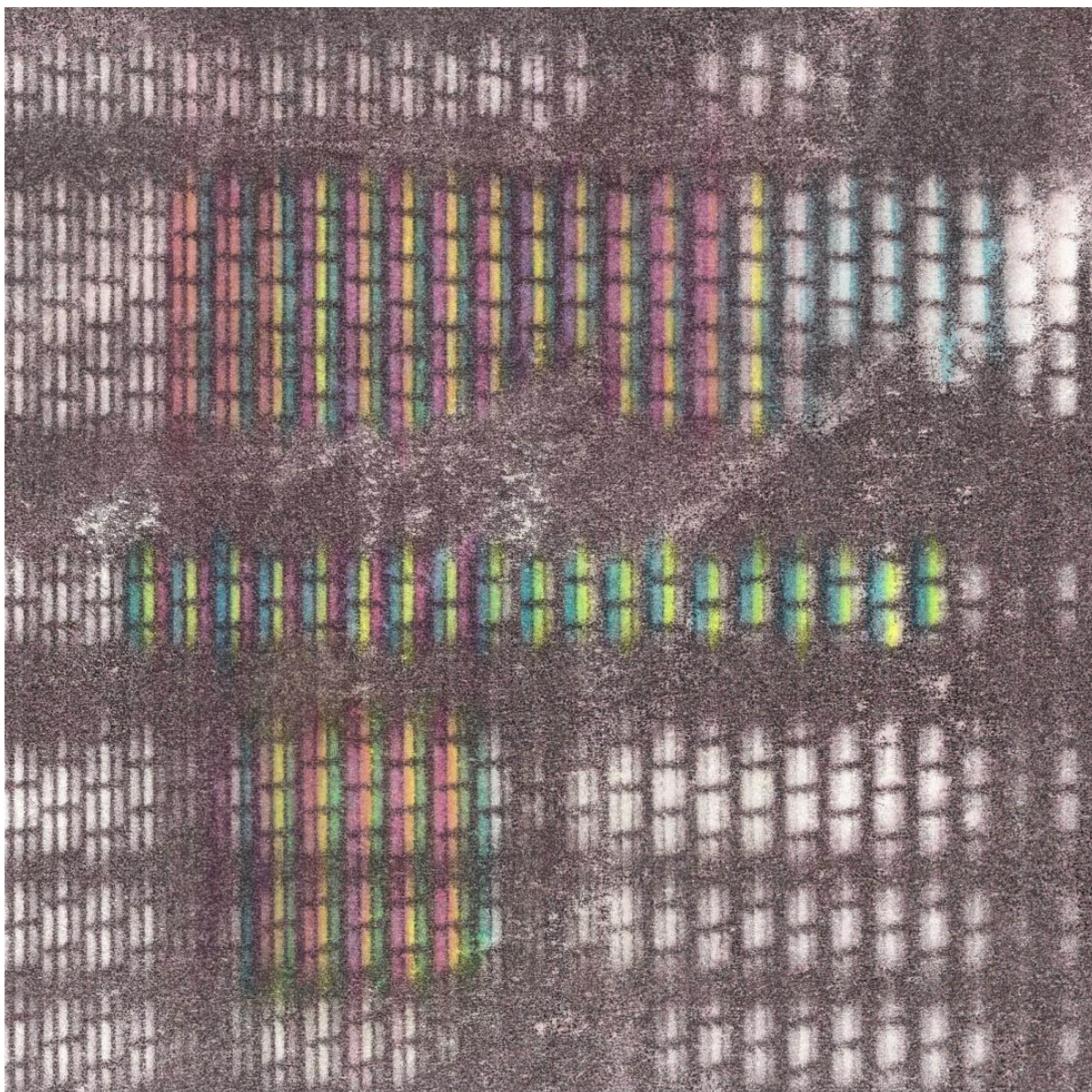
spausdintuvu, sukūriau papildomą *triukšmą* savo asmeninėmis interpretacijomis net nesiekdamas kuo tiksliau atkartoti nuotrauką, o ketindamas sukurti papildomą transformacijos aspektą (15 iliustracija. Garsas - RGB - Xerox - CMYK, 2016).



13 iliustracija. Garso signalo interpretacijos kineskope nuotrauka



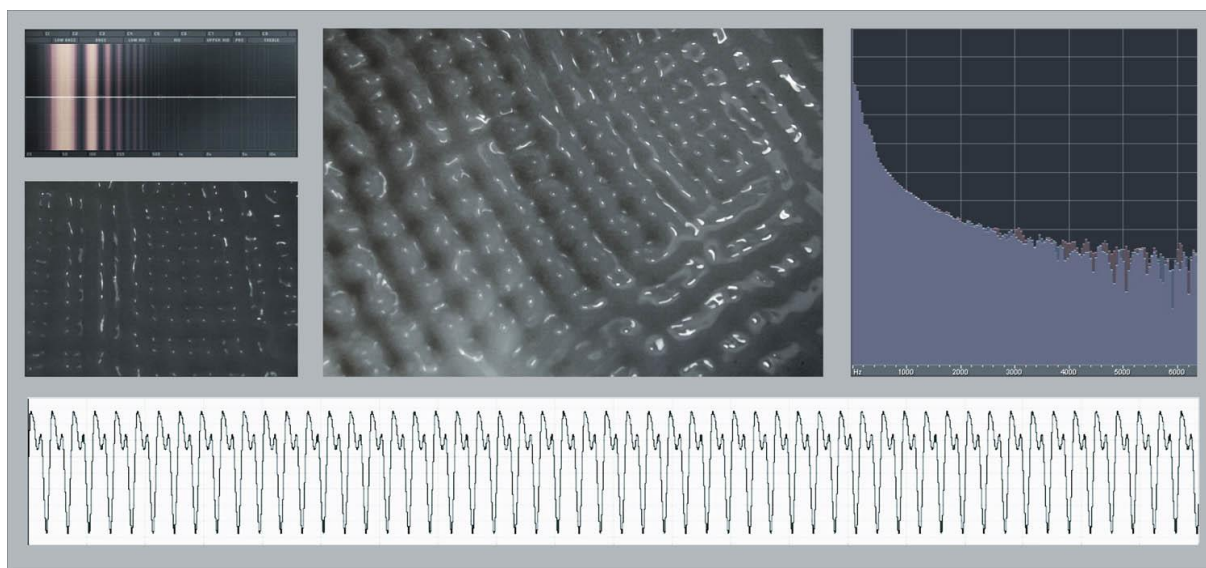
14 iliustracija. Acetono monotipija pagal garso nuotrauką kineskope



15 iliustracija. Garsas - RGB - Xerox - CMYK, 2016

III.5. /inter – garsas = elektros srovė / elektros srovė = vaizdas

Albumas ir performansai „/inter“ susiformavo eksperimentuojant, t. y. ieškant įvairesnių garso ir vaizdo signalų jungimo modelių. Naudojant kineskopus, kimatiką, kompiuterines programas, kurtas „Pure Data“ aplinkoje (16 iliustracija. 55hz bosinės gitaros tembras perteiktas įvairiomis vaizdinėmis formomis), priėjau prie gan įvairiai garsinį spektrą vizualiai atskleidžiančio modelio: analoginio garso signalo ir analoginio vaizdo signalo jungties, kuri ir tapo „/inter“ ašimi.



16 iliustracija. 55hz bosinės gitaros tembras perteiktas įvairiomis vaizdinėmis formomis

Šiai jungčiai formuoti naudoju ne garso signalo ir kineskopo jungtį, bet garso signalo ir analoginio vaizdo perdavimui tinkamą VGA laidą jungtį. Ją suformavau prie laido kanalų atsakingų už raudonos, žalios ir mėlynos spalvos perdavimą prijungęs garso signalą. Tokiu būdu bet koks įrenginys, kuriam vaizdinę informaciją galima perduoti VGA laidu, tampa nauju garso interpretavimo vaizdu įrankiu.

Siekdamas geriau suprasti šią jungtį, pirmiausia įvairius garsus iš savo aplinkos garsų įrašų archyvo nagrinėjau šioje jungtyje. Šiuos bandymus atlikau rezidencijų programos „Atviros studijos“ metu projektų erdvėje „Malonioji 6“, Vilniuje, 2015 metais. Garsus, kurie šioje jungtyje kuria gan aiškius grafinius piešinius, o ne tik mirgėjimą, kėliau į

archyvą ir bandžiau juose ieškoti bendrų taškų, kad geriau suprasčiau šios jungties savybes. Papildomai karpiau ir apdirbau šiuos garsus, siekdamas išgauti kuo aiškesnius ir skirtingesnius grafinius elementus. Taigi, galima sakyti, kad dirbau su garsu ne pagal jo garsines savybes, bet pagal vizualias savybes, atsiskleidžiančias būtent šioje jungtyje. Vėliau iš šių atrinktų garsų komponavau sekas, kurias panaudojau performanse rezidencijos metu. Ši rezidencijų programa buvo gan įdomi tuo, kad darbo tyrimo procesas buvo atviras galerijos lankytojams.

Šios jungties tyrimą plėtojavau to paties pavadinimo „Atviros studijos“ Vilniaus dailės akademijos doktorantų parodoje, 2016 m. Vilniuje, kur nusprendžiau pritaikyti tą pačią strategiją ir per parodos laikotarpį vykdyti performansą „Garso-vaizdžio laboratorija“ ir kiekvieną dieną parodos erdvėje tirti šią jungtį toliau. Šiam tikslui pasiekti naudojau analogiškų garso slėgio pokyčiams bangų formų ir dažnių elektros srovės pokyčių generatorių, kurį sukonstravau „Pure Data“ programinėje aplinkoje ir tokiu būdu galėjau sistemingai nagrinėti, kokius vaizdinius kuria kokie dažniai ir kokios garso formos. Taip padariau išvadą, kad vaizdinio stabilumas yra tiesiogiai susijęs su vaizdo atnaujinimo dažniu, kuris dažname VGA signalą naudojančiame įrenginyje yra 60hz, tad kiekvienas garso dažnis, kuris sklandžiai dalinasi iš 60, sukuria stabilų piešinį tokiam įrenginyje. Žemesni dažniai kuria stambesnes linijas, o aukštesni smulkesnes. Paprastesni tonai, tokie kaip sinusoidė, kuria mažiau komponentų turinčius vaizdinius, o temбриškai sudėtingesnės formos, tokios kaip kvadratas, kuria daugiau elementų.

Apibendrinant tyrimus apie garso vizualumą šios jungties aplinkoje, išryškėjo dvi skirtingos garso kūrimo strategijos: konkrečių garsų naudojant aplinkos garsus bei akustiškai įrašytus instrumentus konkrečiose erdvėse; per elektros srovės pokyčius generuotų, pirmiausiai vaizduotėje suformuotų, garsų. Šių prieigų išvestinėmis tapo garsų tampymas, karpymas ir apdirbimas įvairiais efektais siekiant kuo aiškesnių vizualių struktūrų – taip susiformavo keturios „/inter“ dalys.

Albumą įrašiau atlikdamas jį gyvai, siekdamas kuo artimesnio gyvam pasirodymui skambesio, netikėtumo ir improvizacijos galimybių. Atlikdamas „/inter“ remiuosi keturiomis skirtingomis prieigomis kiekvienoje iš dalių, tačiau kertinis taškas yra tai, kad grodamas stebiu vaizdinę garso išraišką ir garso vystymo kryptį parenku pagal ją.

Šį albumą sieju su garso meno lauku, todėl šis performansas ar jo atgarsiai dažniau eksponuojami parodų salėse nei muzikos scenose.

Kaip performansas ir/ar instaliacija jis buvo eksponuotas parodoje „Art Future/Future Signs“, Latvijos dailės akademijoje, Rygoje (Latvijoje), Medijų meno ir muzikos festivalyje „Centras X“, Kaune, festivalyje „Postcosmos V“, Molėtų dangaus stebykloje, rezidencijų programoje „Atviros studijos, Vilniuje, „2016 m. Vilniaus galerijų savaitgalyje“, „Garsovaizdžiuose“ klube Largo, Kaune, renginyje „Emerald Splash vol. 2“, Tokijuje (Japonijoje), galerijoje „Artifex“, Vilniuje, festivalyje „Duisburgo akcentai 38“, Duisburge (Vokietijoje), galerijoje „Snerk“, Trumsėje (Norvegijoje) ir leidyklos „Electron Emitter“ organizuojamuose renginiuose.

Nuoroda į albumą:



<https://vygintasorlovas.com/inter>

III.6. nroxqkts

Tai knyga, kuri veikia kaip nuoroda į autentiškumo galimybės klausimą. Ji yra sukurta pagal J. L. Borgeso apsakymą „Babelio biblioteka“, ir pagal J. Basile'o sukurta virtualų šios bibliotekos modelį. Tai yra knyga iš vieno iš šios virtualios bibliotekos kambarių.

Būtent šią skaitmeninę knygą sumaketavau spausdinimui, nes viename jos puslapių aprašyta 2017 m. paroda „Dar prieš ištariant žodį, prasmė jau buvo pakitusi“. Šis aprašas virtualiojoje bibliotekoje buvo dar prieš sumanant surengti parodą, o pati atspausdinta knyga buvo vienas iš parodos komponentų. Parodos, kurios aprašas jau buvo šioje knygoje.

Dokumentacija:



<https://vygintasorlovas.com/nroxqkts-2017>

Nuoroda į visą knygos tekstą:



<https://vygintasorlovas.com/wp-content/uploads/2017/04/nroxqkts.pdf>

Nuoroda į fragmentišką parodos dokumentaciją:



<https://youtu.be/IA68pbDjkWQ>

III.7. re-/inter – elektros srovė = vaizdas / elektros srovė = garsas

Šiame eksperimente buvo tęsiami albumu */inter* ir pradėti tyrimai. Siekiama geriau suprasti naudojamos medijos *triukšmus* ir *frazeologizmus*. Šiam tikslui pasiekti buvo atliekamas analoginis vertimas iš garso į vaizdą, šis vaizdinis rezultatas įrašomas skaitmeniniu būdu, o tada verčiamas atgal į garsą analoginiu būdu. Šis procesas buvo kartojamas keturis kartus, kol išryškėjo *triukšmo* dėsningumai.

garsas → vaizdas / vaizdas → garsas;

garsas → vaizdas / vaizdas → garsas;

garsas → vaizdas / vaizdas → garsas;

garsas → vaizdas / vaizdas → garsas.



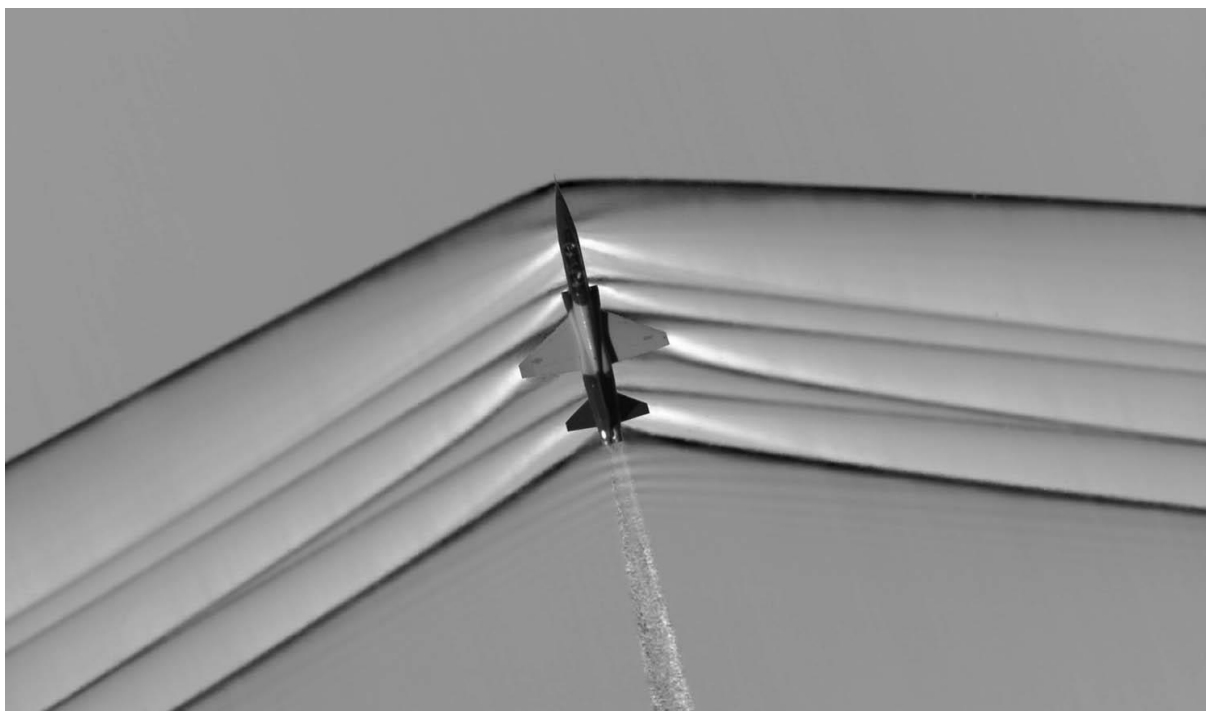
<https://youtu.be/m07WYBKfQwk>

III.8. Garso analizė *dryžių tėkmės* vizualizavimo metodu

Vedinas siekio nuodugniau suprasti garso bangų sklaidimo formas, trajektorijas ir jų kismą priklausomai nuo tokių savybių kaip dažnis, garso stiprumas ir tembrinės savybės, 2017 m. pasinėriau į *dryžių tėkmės* vizualizavimą. Šie tyrimai yra glaudžiai susiję su kimatika, tačiau buvo plėtojami kitoje terpėje nei skystis ar biri medžiaga ant plokštės. *Dryžių tėkmės* vizualizavimo metodu nagrinėjau garso sklaidimą dujose.

Dryžių tėkmės vizualizavimu susidomėjau ne per *garso-vaizdžio* nagrinėjimą, bet per

savo susižavėjimą kosmoso tyrinėjimais ir šio metodo taikymą aerodinamikos tyrimuose, kuriuose „dryžių tėkmės fotografija taikoma jau daugelį metų siekiant vizualizuoti oro tankio pokyčius“ ¹⁰², kuriant ir tobulinant erdvėlaivius (17 iliustracija. Dryžių tėkmės atvaizdas atskleidžia viršgarsinę bangą, 2015, NASA nuotrauka). Kadangi šiuo metodu galima pamatyti netolygumus tam tikroje medžiagoje ar terpėje, o garsas yra slėgio netolygumų sklaidimas terpėje, kilo klausimas, ką šiuo metodu galima atskleisti apie garsą.



17 iliustracija. Dryžių tėkmės atvaizdas atskleidžia viršgarsinę bangą, 2015, NASA nuotrauka

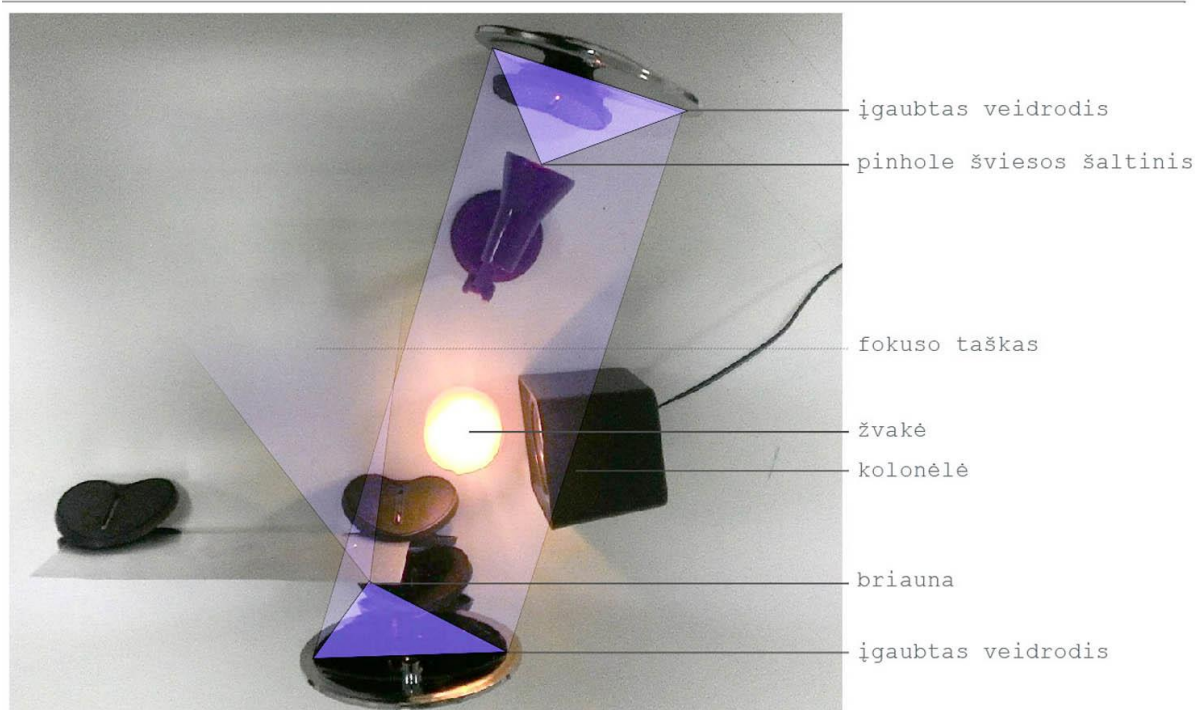
Gilindamasis į *dryžių tėkmės* vizualizavimo taikymą garso analizei internete radau nemažai praktinių bandymų pavyzdžių vizualizuojant itin garsius ar staigius garsus tokius kaip plojimai, sprogmenų sprogimai ar šautuvų šūviai ¹⁰³, tačiau nė vieno nuoseklaus tyrimo, kuriuo būtų nagrinėjami skirtingų bangos formų, skirtingų dažnių ir skirtingų stiprumų garsai.

¹⁰² Peter Merlin, *Ground-Based Schlieren Technique Looks to the Sun and Moon*, in: nasa.gov [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2017 06 21], <https://www.nasa.gov/feature/ground-based-schlieren-technique-looks-to-the-sun-and-moon>

¹⁰³ Adam Cole, *What does sound look like?*, in: skunkbear.tumblr.com, [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2017 06 22], <http://skunkbear.tumblr.com/post/82190499199/a-couple-months-ago-i-shared-some-gifs-of>

Tai padaršino iš lengvai prieinamų medžiagų susikonstruoti mėgėjišką optinės sistemos garso vizualizavimui prototipą. Deja, mažo diametro ir žemos kokybės veidrodžiai neleido sukurti pakankamai ryškaus vaizdo garso vizualizavimui, tad teko ieškoti sprendimų, kaip pakoreguoti sistemą, kad būtų galima patikrinti hipotezę, jog šį metodą galima taikyti garso analizei.

Šios problemos sprendimas, kurį sugalvojau ir nusprendžiau išbandyti, buvo kitais būdais sukurtų ženklesnių lūžio rodiklių skirtumų poveikimas garsu. Tai išbandžiau į prototipą (18 iliustracija. Prototipas) įtraukdamas šilumos šaltinį – žvakę. Karštas oras, kylantis nuo žvakės liepsnos, yra kitokio lūžio rodiklio, lyginant su ženkliai vėsesniu oru aplink, ir šie skirtumai yra lengvai matomi net sistemoje su mažo diametro ir žemo kokybės veidrodžiais. Pastačius kolonėlę greta šių netolygumų pavyko garsu paveikti juos ir šį poveikį pamatyti.



18 iliustracija. Prototipas

Taigi, hipotezė, kad šį metodą galima taikyti garso analizei ar bent jau pamatyti garso poveikį, juo buvo patvirtinta, tačiau norint tęsti tyrimus reikėjo geresnės įrangos. Vietoje teleskopų ardymo nusprendžiau kreiptis į optikos gamintojus ir ieškoti galimybės tęsti bandymus su profesionalia įranga. Pradėjęs ieškoti tokių galimybių susidūriau su keliomis problemomis: pirmiausia, dauguma įmonių, kurios užsiima prekyba lęšiais, veidrodžiais ir

susijusia įranga, tik perpardavinėja ir savų laboratorijų bandymams neturi, antra, dauguma gamintojų ruošia itin specifinius komponentus, pritaikytus konkrečiai kryptiai ar įrenginiams, pavyzdžiui, Lietuvoje veikianti įmonė „UAB „Optolita“, dar žinoma EKSM OPTICS prekinio ženklo vardu, gamina ir siūlo specialią optiką ir kitus komponentus, skirtus lazerių ir optinių instrumentų gamyboje“¹⁰⁴, tačiau *dryžių tėkmės* vizualizavimo sistemų savo produktų pasiūloje neturėjo. Taigi nuodugniau peržvelgęs optikos gamintojų internetines svetaines kreipiausi į jų atstovus elektroniniais laiškais, pristatydamas savo tyrimų lauką ir prototipą garso analizei *dryžių tėkmės* vizualizavimo metodu.

Pirmoji įmonė, kurios atstovai atsiliepė į mano laiškus, buvo Japonijos įmonė „Sigma Koki“ dar žinoma kaip „OptoSigma“. Po dar keletos laiškų ir detalesnio tyrimo plano sudarymo išvykau į „Sigma Koki“ tyrimų laboratoriją „Garage lab“ Tokijuje su Vilniaus dailės akademijos doktorantūros mobilumo fondo parama.

Per šią stažuotę dešimt dienų turėjau galimybę dirbti „Sigma Koki“ laboratorijoje, kurioje galėjau ne tik naudotis profesionalia įranga, bet ir konsultotis su optikos specialistais, kurie padėjo spręsti kilusius klausimus. Stažuotės metu pavyko sudaryti įvairių bangos formų (sinusoidės, trikampio, pjūklo ir kvadrato), įvairių dažnių (nuo 15hz iki 23000hz) garsų vaizdinį archyvą iš nuotraukų ir videomedžiagos. Šiam tikslui pasiekti naudojavau analogiškų garso slėgio pokyčiams bangų formų ir dažnių elektros srovės pokyčių generatorių, kurį sukonstravau „Pure Data“ programinėje aplinkoje (

19 iliustracija. Elektros srovės pokyčių generatorius „Pure Data“ programinėje aplinkoje). Taip pat pavyko sumažinti sistemą, skirtą garso vizualizavimui *dryžių tėkmės* metodu, bei apžvelgti galimybes pakeisti dalį sistemos komponentų paprastesniais, kad sistemą galima būtų paversti lengviau prieinama visiems, kurie domisi akustika, garso analize, optika ar fizika plačiąja prasme (detali ataskaita apie stažuotę pridedama prieduose).

Reziumuojant tyrimų metu surinktą medžiagą bei atliktus bandymus galima teigti, kad

¹⁰⁴ *Apie mus*, in: optolita.lt [interaktyvus], [žiūrėta 2017 06 24], <http://www.optolita.lt/apie-optolita>

dryžių tėkmės vizualizavimo metodų taikymas garso tyrimams atskleidžia tai, jog ne tik tokios garso savybės kaip dažnis bei intensyvumas, bet ir tembriniai niuansai keičia tai, kaip garsas sklinda ore bei veikia dujų judėjimo kryptį. Taip pat, kaip buvo galima spėti pagal dažnio ir garso greičio santykį bei pagal garso bangų ilgį, aukštesni dažniai kuria smulkesnes pasikartojančias struktūras, o žemesni – stambesnes. Paprasti sinusoidės formos tonai kuria paprastesnes formas, o trikampio, pjūklo bei kvadrato formos palaipsniui tampa kompleksiškesnėmis, įgyja daugiau segmentų, kaip ir turi daugiau tembrą sudarančių dažnių. Žemesnių garsų vizualizavimui užtenka tylesnio garso, o dažniui aukštėjant reikia vis garsesnių garsų.

Visų svarbiausia, mano nuomone, kad pamatymas ne piešinių kurtų pagal duomenis, o reiškinių, kurie pastoviai skleidžiasi mus supančioje aplinkoje dėl menkiausių slėgio pokyčių ore, yra neįžodinta patirtis, kuri padeda geriau suprasti garsą kaip reiškinį. Panašiai kaip mikroskopu įsiskverbiant į ląstelių struktūras, taip ir naudojantis šia optine sistema atsiveria naujų aspektų suvokimo galimybės.

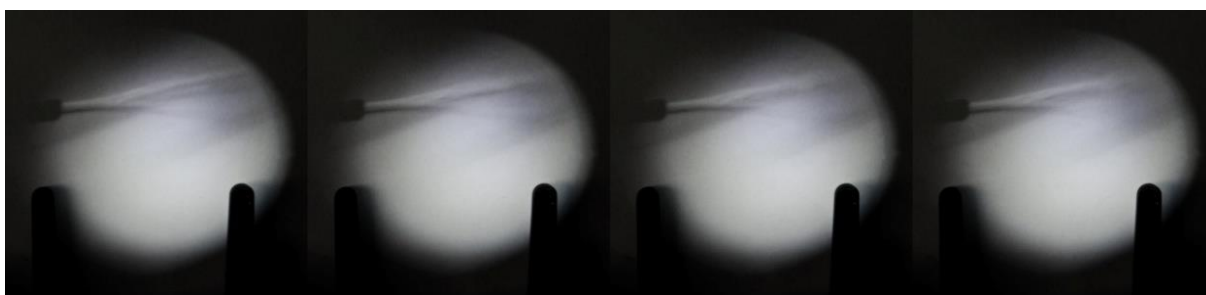
Nuoroda į videoarchyvo segmentą, kuriame yra užfiksuotas skirtingų formų ir dažnių garsų kombinacijos pavyzdys:



<https://youtu.be/57KswJyM6pg>



21 iliustracija. 480hz dažnio sinusoidės, trikampio, pjūklo ir stačiakampio formos tonai, veikiantys CO² dujų tėkmę ore



22 iliustracija. 1440hz dažnio sinusoidės, trikampio, pjūklo ir stačiakampio formos tonai, veikiantys CO² dujų tėkmę ore

III.9. Internetas ir automatizuota muzikos industrija. *Vaporwave* atvejo analizė

Pastebėjus ryškią kiekvienos medijos įtaką transformacijos procesams, atskleidus dalį jų *triukšmų* ir *frazeologizmų*, ir kiek atitolus nuo tiesioginių *garso-vaizdžio* paribių, išskirtinis meninis judėjimas – *vaporwave* atsiduria mano dėmesio centre tolesnėje medijų įtakos analizėje. Mane domina tai, kaip medija, kurioje susiformavo šis kultūros objektas, suponavo jo atsiradimo ir funkcionavimo galimybę.

Pirmiausia, norėčiau glaustai supažindinti su *vaporwave* ištakomis ir pagrindinėmis atstovų naudojamomis strategijomis, kad galėčiau leisti į nuodugnesnę jo analizę bei

praktika grįstų tyrimų, atliktų jo ribose, aptarimą. Metaforiškai *vaporwave* galima apibrėžti kaip „prekybos centro lifte grojančią *muzak* futuristinėje japoniškoje kiberpunk distopijoje“¹⁰⁵. Atsižvelgiant į tai, kad *vaporwave* pradėjo formuotis dar 2009 m. ir tai nėra homogeniškas kultūros objektas, mat jis įgijo gausybę naujų atspalvių savo raidoje, tampa sudėtinga rasti vieną tikslų apibrėžimą. *Vaporwave* dažnai yra pristatomas kaip *memas* ir elektroninės muzikos mikrožanras, tačiau mane labiau domina ir, mano nuomone, tiksliau šį kultūrinį objektą apibrėžia, jo įvardijimas kaip meninio judėjimo. „*Vaporwave* funkcionuoja kaip šiuolaikinės muzikos, kapitalizmo mechanikos ir idealų kritika“¹⁰⁶ ir būtent funkcija, strategijos, kuriomis yra veikiama, bei erdvė, kurioje jis susiformavo, yra šį judėjimą vienijantys elementai, aprėpiantys net estetinius skirtumus, susiformavusius įvairiose jo atšakose. Šiais aspektais *vaporwave* tampa tendencija mene, kuri yra apjungta vienijančios filosofijos ir bendro tikslo.

Plėtojant mintis apie *vaporwave* ištakas dera paminėti, kad pirmuoju šio judėjimo albumu dažnai yra tituluojamas „Chuck Person – EccoJams vol. 1“ (2010). Šis albumas buvo sukurtas *plėšikofonijos* būdu – visi 15 albumų sudarančių kūrinių yra garso efektais apdirbti, ištempti ar kitais būdais perkeisti ir paversti beveik nebeatpažįstamais kitų autorių kūriniai iš 80-ųjų bei 90-ųjų. Pavyzdžiui, Chris de Burgho 1987 m. hito „Lady in Red“ fragmentas tampa „Chuck Person“ kūriniu „B4“, o Janet Jackson 1989 m. daina „Lonely“ tampa kūriniu „A6“, tačiau šie autoriai, kurių muzika yra cituojama, albume nėra minimi. Albumo fragmentai 2009 m. pasirodė vaizdo įrašų dalinimosi platformoje „Youtube“, o 2010 m. albumas buvo išleistas kasetės bei skaitmeniniu formatais įrašų kompanijos „The Curatorial Club“. Albumo apipavidalinimą bei jį papildančią anksčiau išleistą videomedžiagą sudaro vaizdai, kurie, kaip ir garsai, yra apropijuoti. Vaizdais kuriama nuoroda į panašų laikotarpį, iš kurio yra cituojami garsai, ir yra naudojami televizijos reklamų vaizdai, ant kasetės viršelio vaizduojamas ryklis greta žodžių „Ecco“ ir „Mega“, kurių šriftai yra nuoroda į tai, kad jie

¹⁰⁵ Jordan Minor, *Drown yourself beneath the vaporwave*, in: geek.com [interaktyvus], 2016, [žiūrėta 2018 06 03].

¹⁰⁶ Ben Heels, *History of Vaporwave*, in: benheelsmusic.wordpress.com [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2018 05 25].

perkelti nuo 1992 m. kompiuterinio žaidimo „Ecco the dolphin“ bei žaidimų kompiuterio „Sega mega drive“ pakuočių. Taigi visas albumo turinys – ir garsinis, ir vaizdinis, yra sukurtas tik perkeičiant anksčiau kitų autorių sukurtą medžiagą, kurią albumo autorius aproprijavo.

„Chuck Person – Eccojobs vol. 1“ ironiškai yra siejamas su kitu itin trumpai gyvavusiu elektroninės muzikos mikro žanru *chillwave*. Vienas ikoniškiausių *chillwave* žanro kūrinių „Washed Out – Feel it All Around“ (2009) laviruoja tarp *plėšikofonijos* ir remikso. Čia taip pat naudojamas senas įrašas „Gary Low – I want You“ (1983), kurio kilmė taip pat nėra minima, tačiau yra pridedamas naujas vokalo įrašas, o senas sklandžiai ištemptas ir kilpa paverstas įrašas paliekamas tik kaip fonas jam – kaip retro skambesį įkūnijantys sintezatorių ir elektroninių būgnų garsai, kuriuos sukurti užtruktų ilgiau nei aproprijuoti. „Chuck Person“ vaizdo įrašai, vėliau tapę albumu, yra atsakas *chillwave* žanrui, kuriame naudoti kūrybos metodai yra priartinami prie šių metodų ribų – sukuriamas produktas visiškai atsisakant kurti kažką naujo, o tik pakartotinai panaudojant anksčiau kitų autorių sukurtą turinį.

Per šiuos albumus atsiskleidžia pakartotino panaudojimo strategija, kuri primena sąmoningą dizainą, tačiau akivaizdžiu tampa ir ryškus skirtumas. Panaudojus antrines žaliavas dizaino objektams kurti naujų žaliavų poreikis ir išmetamų medžiagų kiekis sumažėja, tiesiogiai perdirbus senas juostas ar plokšteles efektas būtų panašus, tačiau pakartotinai panaudojus skaitmeninę muzika produktų tik daugėja.

Greitas, anonimiškas ir mažai pastangų reikalaujantis produkto kūrimas tampa kertiniu *vaporwave* strategijos elementu. „Chuck Person“ pseudonimas slepia JAV eksperimentinės muzikos kūrėją ir įvairių muzikinių projektų narį Danielį Lopatiną. Net jei albumo autoriaus pavardė dabar jau yra žinoma, internetinė erdvė ilgą laiką leido išlikti anonimu ir platinti vaizdo įrašus ir garsus kaip kažkieno kito, paminint, kad autorinės teisės (ir jų pažeidimai) autoriui nepriklauso, tačiau vis tiek gauti finansinę grąžą už vaizdo įrašų peržiūras ir muzikos kūrinių perklausas per internetinėse svetainėse talpinamas reklamas.

Ši spraga ir muzikos kūrinių vagysčių galimybė atsirado automatizavus dalį muzikos

industrijos skaitmeniniais algoritmais. Iki šio momento panašias mintis plėtojęs ir šiuo aspektu idėjinis *vaporwave* judėjimo tėvas kompozitorius Johnas Oswaldas, kuris išryškino autorystės klausimą muzikoje savo esė „Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative“ (1985) ir albumu „Plunderphonics 69/96“ (1969–1996), deja, apribotas fizinio muzikos platinimo nepajėgė išlikti anonimu ir plačiai pasidalinti savo albumu. Nors Oswaldas albumas buvo sukurtas remiantis lygiai ta pačia strategija, kurią interneto terpėje pritaikė *vaporwave* atstovai, jis buvo patrauktas baudžiamojon atsakomybėn įrašų kompanijos „Sony Records“ atstovų dėl autorinių teisių pažeidimų. Talpinant garso bei vaizdo įrašus į daugumą internetinės sklaidos platformų, turinys yra patikrinimas, palyginamas su turima duomenų baze siekiant aptikti plagiatą ir autorinių teisių pažeidimus. Spraga sistemoje atsiranda, kai įrašai yra ištempiami – pakinta ir trukmė, ir tembrinės savybės – jie tampa nebeatpažįstami algoritmams, kurie naudojami net tose muzikos platinimo platformose, kuriose yra galimybę gauti finansinę grąžą už perklausas. Tai patvirtina muzikos atpažinimo programėlė „Shazam“, mat ja tikrinant „pilniausia forma klasikinio stiliaus *vaporwave* albumo“¹⁰⁷ kūrinį „美学 (bigaku) AESTHETICS ~ – Magic Bullet Express“ (2017), kuris iš tiesų yra ištemptas ir naujai sukarpytas „Simply Red – Holding Back The Years“ (1985), programėlė atpažįsta tai kaip autentišką 美学 (bigaku) AESTHETICS ~ kūrinį.

Remiantis tokia pačia apropijavimo ir produktų dauginimo strategija, po „Chuck Person – EccoJams vol. 1“ pasirodė ne vienas *vaporwave* žanro albumas. Per cituojamą, apropijuojamą ir kritikuojamą turinį žanras įgijo ne tik vienijančią veiksmų strategiją, bet ir išskirtinę skambesio bei naudojamų vaizdų estetiką. Ši estetika tapo *memu*, sparčiai platinamu internete, kurį puikiai įkūnija daugiausiai dalinimosi sulaukęs kūrinys „Macintosh Plus – リサフランク 420 / 現代のコンピュー“ (Lisa Frank 420 / Modern Computing)

¹⁰⁷ Dylan Kilby, *Sunset Grid releases “flavorWave TURBO by 美学 (bigaku) AESTHETICS ~*, in: sunbleach.net [interaktyvus], 2018, [žiūrėta 2018 07 28].

(2011). Vien „Youtube“ platformoje šis kūrinys sulaukė daugiau nei 40 milijonų perklausų iki 2018 m. balandžio 27 d., kai jis buvo pašalintas dėl autorių teisių pažeidimo.

Estetikos susiformavimas ir ženklus populiarumas *vaporwave* judėjimui turėjo keletą svarbių ir jį keičiančių pasekmių. Pirmiausia, vis dar platinamas anoniminiu būdu, bet subūręs didesnį kūrėjų ratą peržengiantį geografines ribas, šis populiarumas paskatino anonimišką bendradarbiavimą. Vienas to pavyzdys yra „Youtube“ platformoje veikiantis kūrėjas Sun Levi pseudonimu, kuris nuo 2013 m. kuria (o gal tik platina) vaizdo klipus taip pat pakartotinai panaudojant seną medžiagą *Vaporwave* muzikai. Kitas to anonimiško bendradarbiavimo atvejis yra *vaporwave* įrašų kompanijos, kurios funkcionuoja kaip koncentruoti taškai šio judėjimo kūrinių platinimui, kaip pavyzdžiui, 2014 m. „Bandcamp“ muzikos dalinimos platformoje veiklą pradėjusi įrašų kompanija „Dream Catalogue“. Antra, tapsmas *memu* ir populiarumas lėmė tai, kad naujai įsitraukę kūrėjai ėmė imituoti susiformavusią estetiką, o ne veikimo strategiją, ir pradėjo rasti autentišką kūrybą, kuri skamba lyg tai būtų perdirbti įrašai. Šiais atvejais *vaporwave* ima panašėti į muzikos žanrą, o ne į meninį judėjimą, mat jį vienijantis tikslas ima tirpti.

Kita vertus, kai kurie kūrėjai sąmoningai siekia išryškinti naujai susiformavusią estetiką. Pavyzdžiui, 2014 m. susiformavęs duetas „2814“, kurį sudaro įtakingi klasikinio vartotojiškos kultūros kritiką įkūnijančio *vaporwave* kūrėjai „Telepath テレパシー能力者“ ir „HKE (Hong Kong Express)“, savo bendrame projekte albumu „新しい日の誕生 (Birth of a New Day)“ (2015) atkartoja ir plėtoja *vaporwave* estetika paremtą garsinę patirtį, kuri hipnotizuoja, įtraukia į melancholiškas futuristines vizijas, tačiau šiame įrašė nėra apropijuotų garsų – jie kuria muziką, kuri skamba lyg tai būtų *vaporwave*. Šiuo atveju, priešingai nei daugelyje ankstyvųjų *vaporwave* įrašų, kur jų sukūrimo strategija buvo ženkliai svarbesnė už rezultatą, skambesys ir įrašu kuriama patirtis yra itin svarbi jo kūrėjams.

Apžvelgę *vaporwave* ištakas, keletą raidos aspektų ir atstovų naudojamą strategijas, galime pastebėti kelias kertines savybes, o tuo pačiu ir terpės, kurioje jis plinta ypatumus, padaryti kelias dalines išvadas. Pirmiausia, matydami, kokią svarbią vietą *vaporwave* žanre užima internetinė sklaida ir skaitmeninių įrašų apropijavimo galimybė, galime teigti, kad interneto egzistavimas yra vienas veiksnių, lėmusių šio judėjimo susiformavimą, ypač, jei

atsižvelgsime į anksčiau Johno Oswaldo patirtus nesklaidumus. Taip pat galime teigti, kad muzikos industrijos masto pokytis ir poreikis automatizuoti ją algoritmais atvėrė galimybę spragų paieškoms ir *vaporwave* atstovų naudojamai strategijai. Galiausiai, galime teigti, kad *vaporwave* tapus *memu* ir naujai įsitraukusiems kūrėjams tik atkartojant skambesį ir vizualią judėjimui būdingą estetiką, nelieta vartotojiškumo kritikos, slypinčios ironija persmelktuose veiksmuose. Tačiau pažvelgę į „2814“ pavyzdį galime imti *vaporwave* svarstyti ir kaip muzikos žanrą, o ne tik veiksmų strategiją.

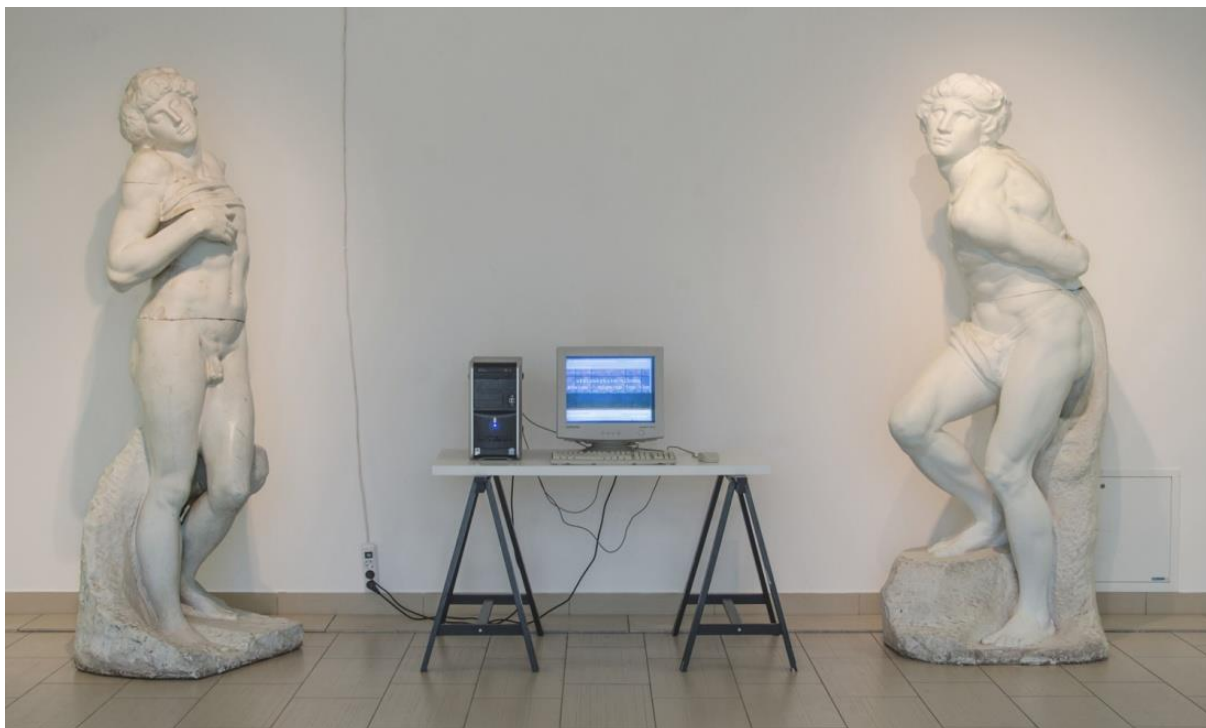
Remdamasis šiuo man įdomiu meninio judėjimo ir jo naudojamų medijų santykiu panorau pabandyti pritaikyti šias apropijavimo ir transformavimo strategijas. Šis smalsumas sėkmingai tapo tarptautiniu grupiniu projektu „One Person And“, kurio albumą „Flash Future 1997“ 2018 m. gegužės 22 d. pavyko išplatinti internetinėse muzikos klausymosi platformose bei internetinėse muzikos parduotuvėse. Šio projekto eiga atskleidė keletą papildomų įžvalgų, tad pasidalinsiu jomis ir glaustai pristatysiu eigą.

Atspirties tašku tapo keli klausimai. Pirmiausia, kaip išsiaiškinti tikslus anonimiško *vaporwave* platinimo metodus? Antra, kadangi mane domina anonimiško, autorystės atsisakančio, bendradarbiavimo aspektas, kaip surinkti grupę suinteresuotų žmonių spontaniškam bendradarbiavimui? Trečia, koks bus rezultatas suplanavus tik veikimo strategiją, o ne naudotą turinį?

Pirmąjį klausimą pavyko atsakyti gan lengvai, mat laimingo atsitiktinumo dėka pažįstu asmenį, susijusį su „美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~“ muzikos platinimu, o tai palengvino tikslų apropijuotos muzikos platinimo metodų išsiaiškinimą.

Antrajam klausimui spręsti nutariau pasitelkti Vilniaus dailės akademijos suteikiamas galimybes, kurios atsiveria per institucijos narystę tarptautinių Šiaurės šalių meno ir dizaino aukštųjų mokyklų tinkluose „Kuno“ ir „Cirrus“. Šių tinklų veiklų dalis yra tarptautinės dirbtuvės, tad *vaporwave* strategijų taikymą nutariau paversti tokiomis dirbtuvėmis, kurias pavadinau „Vaporwave anatomija“, ir pakviesti dėstytojus ir studentus iš kitų aukštųjų meno ir dizaino mokyklų prisijungti išbandyti *vaporwave* strategijas. Kaip nuorodą į šias dirbtuves 2018 m. balandžio 5–29 dienomis veikusioje Vilniaus dailės akademijos doktorantų

parodoje „Mokslas ir gyvenimas“ pristaciau to paties pavadinimo instaliaciją (23 iliustracija. Vaporwave anatomija, 2018), per kurią buvo galima įsitraukti į naujienlaiškio sąrašą, norint nemokamai gauti albumą, tuo metu dar tik planuojamų dirbtuvių rezultatą (kurio galėjo ir nebūti, jei strategijos būtų nepasitvirtinusios).



23 iliustracija. Vaporwave anatomija, 2018

Dirbtuvės vyko 2018 m. balandžio 20–23 dienomis ir jose dalyvavo menininkai iš Danijos, Estijos, Jungtinės Karalystės, Latvijos, Lenkijos, Lietuvos, Norvegijos, Suomijos ir Švedijos, kurių vardų čia neminėsiu. Dirbtuvių eiga buvo tokia: kaip moderatorius pirmąją dirbtuvių dieną pradėjau glaustu *vaporwave* ištakų ir strategijų pristatymu, o antrosios dienos rytą skyriau naudojimosi garso, vaizdo bei video apdirbimo įrankiais įsisavinimui. Antrą ir trečią dirbtuvių dienas visi dalyviai dirbo kartu ieškant garsinių ir vaizdinių šaltinių, perkeičiant ir apdirbant juos. Tai pavyko įgyvendinti internetinės informacijos talpyklos dėka – besinaudodami ja galėjome lengvai keisti funkcijas, pratęsti darbus ties kitų dalyvių pradėtais garsiniais ar vaizdiniais fragmentais bei lengvai jungti juos. Ketvirtąją dieną skyrėme garsų perklausai ir apjungimui į vieningą visumą, albumo viršelio išsirinkimui vieno bei iš singlų patalpinimui ir platinimui platformoje „Youtube“.

Kitas žingsnis buvo kreiptis „美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~

“ atstovų siūlytus muzikos platintojus, kad albumas galėtų būti patvirtintas autentišku ir įtrauktas į muzikos atpažinimo bei autorių teisių apsaugos duomenų bazines, atsidurti internetinėse muzikos klausymosi platformose bei internetinėse muzikos parduotuvėse. Taigi naujienlaiškio adresatams teko palaukti kiek vėlesnės datos, kol rezultatas buvo išplatintas.

Platinimo etape iškilo nesklandumų. Muzikos platinimo platforma, kuria albumo platinimui naudojosi „美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~“, „RouteNote“, deja, turbūt nėra pilnai automatizuota, mat pateikus dirbtuvių metu sukurtą albumą platinimui per šią platformą keliuose kūriniuose buvo aptiktas neautentiškas turinys, nors muzikos atpažinimo programėlė „Shazam“ neatpažino perdirbto turinio, kai jį tikrinome paskutinę dirbtuvių dieną. Kita vertus, net platinant, su šiuo projektu nesusijusį, albumą „ref/inter – iwbiactnle“ (2018) susidūriau su panašiais autentiškumo patvirtinimo klausimais. Man teko elektroniniu paštu susirašinėti su įrašų platinimo platformos atstovais ir įrodyti, kad įrašė naudojamas balsas yra mano paties, o ne iš interneto platybių ištrauktas įrašas. Taigi negaliu tiksliai atsakyti ar turinį tikrina žmonės, ar algoritmuose yra daugiau parametrų nei tik lyginimo su duomenų bazėmis, mat tai tikrai buvo mano balsas ir iki to įrašo platinimo įrašė naudojami garsai dar nebuvo įtraukti į garsų duomenų bazines. Kitą platinimo bandymą atlikome per muzikos platinimo platformą „CD Baby“ ir šį sykį jis buvo sėkmingas.

Nesu tikras, ar tai susiję su įrašo platinimo sėkme, ar ne, bet šios platformos taikė kiek skirtingus platinimo modelius. Muzikos platinimas per „RouteNote“ autoriams nieko nekainuoja, bet pagal sutartį platintojai gauna 15% pelno už perklausas, platinant muziką per „CD Baby“ yra taikomas albumo platinimo mokestis, tačiau platintojai nepriskiria sau dalies pelno už perklausas. Atsižvelgiant į tai, atrodo, kad pirmuoju modeliu tampama partneriais su įrašų platinimo kompanija, o antruoju – jų klientais.

Atsakymas į klausimą, koks bus rezultatas suplanavus tik veikimo strategiją, o ne naudosimą turinį, šiuo atveju man buvo gan netikėtas. Prieš pradėdant dirbtuves kėliau hipotezę, kad rezultatas bus itin chaotiškas, grubus ir įvairialypis, garsą apdirbant vizualaus meno atstovams, kurie dažnas neturėjo jokios patirties apdirbant garsą, be to, ne visi buvo susidūrę su *vaporwave*. Tačiau albumas, kuris tapo dirbtuvių rezultatu, mano nuomone, vis

tiesiog tiek yra atpažintinas kaip telpantis į *vaporwave* judėjimo rėmus ne tik dėl naudotos strategijos, bet ir dėka estetikos.

III.10. „Aplinkos garsų įrašai yra kaip dangaus nuotraukos“ * ¹⁰⁸ – Keith Rowe, 2014

Rezidencijos Kristiansande metu 2014 m. vieni iš aplinkos garsų, kuriuos įrašinėčiau buvo ne tiesiog miesto ar jo apylinkių garsai, bet iš tuo metu „Kristiansand Kunsthallėje“ veikusios Kjello Bjorgeeneno ir Keitho Rowe'o parodos, kurioje buvo nemažai garsus skleidžiančių objektų ir bendra garsinė atmosfera man buvo itin įdomi. Prieš įrašydamas juos susisiečiau su menininkais norėdamas gauti jų sutikimą. Sutikimą gavau, o vėliau susitikus su menininkais ir praplėtus diskusiją apie autorystę po vieno jų performansų Rowe'as pristatė savo poziciją teigdamas, kad aplinkos garsų įrašai dažniausiai yra tokie abstraktūs, kad žmogaus ausimi sunku išgauti daug detalių apie tą garsą, jo erdvę ir laiką, kada jis buvo įrašytas, tad jie tampa panašiais į dangaus nuotraukas, mat žvelgiant į jas taip pat sudėtinga pasakyti, kada ir kur jos buvo sukurtos ¹⁰⁹.

Ši mintis man dar sykį tapo svarbia, kai vykau į rezidencijų programą *fellowship program* rezidencijoje „Akiyoshidai International Art Village (AIAV)“, Japonijoje, kur 2018 m. norėjau dar sykį pritaikyti konkrečių garsų panaudojimą kraštovaizdžio atkūrimui garsu.

Šios rezidencijų programos metu taip pat įvykdžiau iš anksto numatytą tikslą ir surinkau platų nuotraukų bei garsų archyvą iš Akiyoshidai regiono, Yamagučio prefektūroje. Pasinaudodamas jau 2014 m. Norvegijoje taikyta strategija taip pat išsirinkau vieną charakteringą nuotrauką (24 iliustracija. Kelias į Mito, Yamagučio prefektūra, 2018). Ir remdamasis ja sukūriau garsų žemėlapiavimo variantą (25 iliustracija. Melodijos žemėlapiavimas pagal nuotrauką). Remdamasis juo iš rezidencijos metu surinktų garsų

¹⁰⁸ Pagal prisiminimus apie diskusiją su Keith Rowe, vykusią 2014 m. Kristiansande, Norvegijoje.

¹⁰⁹ Tai yra nedokumentuotas diskusijų perfravimas.

sukūriau garsinį žemėlapiavimo atkartojimą:



<https://vygintasorlovas.com/refinter/roadscape/>



24 iliustracija. Kelias į Mito, Yamagučio prefektūra, 2018



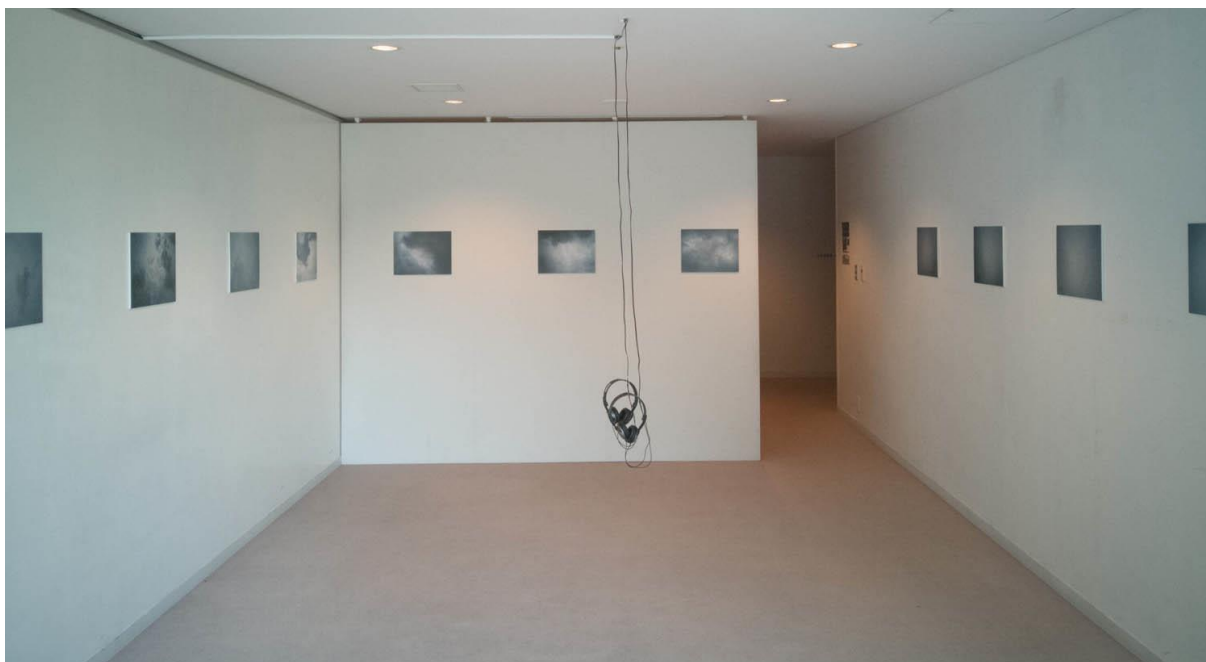
25 iliustracija. Melodijos žemėlapiavimas pagal nuotrauką

Šį sykį rezidencijos metu turėjau galimybę surengti asmeninę parodą ir šis garsas įsipynė į erdvę, kurią konstravau kaip galimybę garsu perteikti ar jame užkoduoti informaciją apie erdvę, vedinas diskusijos su Keithu Rowe'u. Pradėjau nuo aplinkos garsų įrašų ir dangaus nuotraukų palyginimo plėtojimo ir įrašinėdamas garsus tuo pačiu metu fotografuodavau ir dangų. Ženklių postūmį idėjos plėtojimui padarė Alexandero Gelfando straipsnis „Audio Forensics Experts Reveal (Some) Secrets (2007)“¹¹⁰, kuriame pristatomi teismo ekspertizėje naudojami įrankiai garso analizei. Vienas jų yra *DCLive Forensics*, kuriuo žmogaus ausiai negirdimi elektros srovės pokyčiai bei magnetinių laukų įtaka yra lyginama su elektros tiekėjų

¹¹⁰ Alexander Gelfand, *Audio Forensics Experts Reveal (Some) Secrets*, in: *Wired*, [interaktyvus], 2007, [žiūrėta 2018 06 24], <https://www.wired.com/2007/10/audio-forensics-experts-reveal-some-secrets>

informacija, tokiu būdu net tiesiogiai į elektros tinklus neprijungtų garso įrašymo įrenginių užfiksuota informacija suteikia galimybę išsiaiškinti, kuriame pasaulio regione ir kuriuo metu buvo sukurtas įrašas. Dėka šios savybės kiekvienas įrašytas garsas tampa itin konkrečiu – nurodančiu laiką ir vietą, net jei šios savybės ir nėra tiesiogiai girdimos žmogui.

Greta kraštovaizdžio išraiškos konkrečiais tos vietos garsais įtraukęs mintis iš šio straipsnio, Rowe'o citatą, dangaus nuotraukas iš rezidencijos laikotarpio, bei neapdirbtus garsus plėtojau erdvę (26 iliustracija. Nuotrauka iš parodos „If I was recording Your voice, would you speak in the same fashion You spoke yesterday?“ erdvės) diskusijoms apie šių objektų konkretumą, abstraktumą ir galimybę suvokti tuos itin konkrečius garsų ir nuotraukų aspektus žmogaus joslėmis.



26 iliustracija. Nuotrauka iš parodos „If I was recording Your voice, would you speak in the same fashion You spoke yesterday?“ erdvės

Aplinkos garsų įrašai, kaip ir dangaus nuotraukos siejasi su muzikalia tapyba per tai, kad be papildomos informacijos, be pasakojimo, jų supratimo galimybės yra itin ribotos, tačiau pasitelkus papildomas analizės priemones, šiuos konkretumus galima atskleisti. Kita vertus, *fenomenologinės* kūrinio patirties galimybės lieka ribotomis, kol nėra žinoma, kokius įrankius dera pasitelkti analizei atlikti. Todėl galima teigti, kad ir šiais, ir muzikalios tapybos atvejais

pasakojimas tampa kertine meno kūrinio dalimi, kuri veikia kaip kodas patirti kūrinį.

Įrašytas garsas perkeičia erdvę ir laiką – tai, ką girdime įrašuose, nebūtinai yra tai, kas yra mus supančioje erdvėje, priešingai nei iki garso įrašymo galimybių išstobulinimo. Bet dvejonės nelieka, kad akustiniu atžvilgiu kiekviena erdvė yra itin specifiška, net jei tai ir lieka už žmogaus jauslių ribų.

IV. IŠVADOS

Reziumuojant įvairiais aspektais atliktą garso ir vaizdo transformacijų kompleksinę analizę, galime teigti, jog šis tyrimas, vedęs per įvairių *vaizdą* ir *garsą* jungusių autorių kūrybą taip pat per asmeninius kūrybinius bandymus taikyti ir plėtoti šias jungimo strategijas, parodė, pirmiausia, kad *garso-vaizdžio* kategorija yra pravarti analizuojant sudėtingiausių sinkretiškus ryšius, besiskleidžiančius plačioje erdvėje tarp vaizdinės ir muzikinės raiškos formų. Kita vertus, šią pamatinę mūsų tyrimo kategoriją galima vaisingai pasitelkti lyginant net skirtingų laikotarpių ir skirtingų sričių atstovų kūrybą. Mat įvairiausios kūrybinės strategijos, paveiktos tiek kūrėjo nuoseklaus analitinio požiūrio, tiek ir visiškai spontaniškos improvizacijos galimybių, kuriomis jungiamos *vaizdinės* ir *garsinės* meninės raiškos sritys, bei kūrybinių transformacijų ar vertimų kryptį įkūnijantys vektoriai dažnai yra tapatūs arba tipologiniu požiūriu žvelgiant labai artimi.

Tai reiškia, jog nuoseklus ir metodologijos požiūriu korektiškas *garso-vaizdžio* kategorijos taikymas padeda tiek kūrėjui, tiek ir jo kūrybą analizuojančiam mokslininkui ryškinant bendruosius sinkretiškos *garso* ir *vaizdo* galimybes jungiančios kūrybos aspektus, kvestionuoti klasikinėje estetikoje nusistovėjusias hierarchijas, mažinant atskirtį tarp izoliuotų disciplinų bei tirpdant atskirtį tarp *mokslo* ir *meno*. Taip pat galime pastebėti, kad sutelkę pagrindinį dėmesį ties *įkūnytomis žiniomis* galime analizuoti įvairias *garso-vaizdžio* formavimo strategijas bei taikyti tuos pačius metodus skirtingų pjūvių atskleidimui. Plėtojant šią mintį, galima padaryti dar kelias esmines išvadas.

Pirma, apžvelgę *garso-vaizdžio* formavimo strategijų pavyzdžius galime pastebėti, kad tam tikri jų elementai kartojasi nepriklausomai nuo istorinio laikotarpio ar medijos, kurioje jie skleidžiasi. Tai aiškiausia matome palyginę *Gesamtkunstwerk* idėjos sklaidą ir *Vaporwave* judėjimo pokyčius. *Gesamtkunstwerk* idėja transmutavo ir transformavosi į visai kitas formas nei tai, ką minėjo Wagneris, lyg tai būtų *memas*. Ši ryški formos, paviršiaus pergalė prieš turinį atliepia tai, ką dabar galime aptikti *Vaporwave* judėjimo ir idėjų sklaidoje, kuri vyksta visai kitoje terpėje – anonimiškoje internetinėje erdvėje. Abiejų reiškinių sklaida ilgainiui tapo estetinė ją imituojant ir transformuojant vis didesniame skaičiui menininkų, **tarsi su kiekviena**

menininko vykdoma transformacija *frazeologizmai* ir *triukšmai* išgrynintų tik estetišes savybes.

Antra, galime pastebėti ir glaudžiai su laikotarpiu ar tam tikrų technologijų iškilimu susijusias tendencijas *garso-vaizdžio* kūrimo strategijose. Tai itin ryškiai atsiskleidžia nagrinėjant su *kimatika* susijusius meno kūrinius, kurių ženkliai pagausėjo po Hanso Jenny'io tyrimų bei po elektroninių garso kūrimo ir atkūrimo galimybių išstobulinimo. Lygiai taip pat galime pastebėti vienodą strategiją įkūnijančių ir identišką estetinę formą disponuojančių meno kūrinių, susijusių su garso įrašymo technologijomis ir elektronikos savybėmis. Šį atvejį puikiai atskleidžia kūriniai, kuriuose kineskopai yra naudojami garso signalo vizualizavimui. Taigi bendros tendencijos, kurias galima prasmingai paversti pjūviais tam tikros fragmentiškos *garso-vaizdžio* srities nagrinėjimui, taip pat yra galimos.

Trečia, galime pastebėti dažną ryšio tarp šaltinio ir transformacijos rezultato išnykimą kūriniuose, susijusiuose su skaitmeninėmis technologijomis vykdomais vertimais. Galimybė įvairaus tipo informaciją ir signalus paversti skaičiumi atveria galimybę ne tik formuoti naujas jungtis, bet nesklandžių ir neveiksnių jungčių kūrimą. Čia išryškėja skirtumai tarp analoginių jungčių ir skaitmeninių jungčių. Skaitmeninių jungčių atveju bet koks elementas lengvai gali jungtis su bet koku kitu elementu, mat tarp jų visada yra skaičius, o tiesioginė skaitmeninė jungtis, deja, nėra galima. Taigi nedvejotina, kad medijos daro ženklų įtaką *garso-vaizdžio* strategijų steigimui, mat jų atsiradimas tiesiogiai koreliuoja su tam tikrų savybių mene pagausėjimu.

Vadinasi, kaip parodė atlikta kompleksinė analizė, plėtojant *garso-vaizdžio* tyrimus naujas įžvalgas atskleidžia nuoseklus menininkų supusios kultūrinės terpės, vyraujančių konkrečiame laikotarpyje, estetinių, meninių idėjų visuma, meno kūrinio ir žiūrovo santykiai. Todėl plėtojant nuoseklius kompleksinius tyrimus šia kryptimi ir plečiant apimtį bei detalumą, išskirtinę svarbą gali įgauti lankstūs tyrimo įrankiai, tokie kaip Wendy Griswoldo pristatytas kultūrinis deimantas ar Cliffordo Geertzo tirštas aprašymas.

Kita ne mažiau svarbi iš atlikto tyrimo plaukiančių esminių išvadų grupė palaipsniui ir visiškai natūraliai išsirutuliojo atliekant praktinius bandymus – kūrybinius ieškojimus, siekiant

efektingai pasitelkti konkrečių *garso-vaizdžio* kūrimo strategijų taikymą ir plėtojimą mano asmeniniame meninės kūrybos procese. Šis ieškojimų ir paklydimų procesas vedė per skirtingas kūrybos strategijas – nuo bandymų meninės kūrybos procese atrasti bendrus sinestezijos estetikos tradicijai būdingus dėsningumus tarp *garsų* ir *spalvų* iki sudėtingesnių kūrybinių sprendimų ieškojimo. Patikimiausias mano pasirinktas kūrybinės raiškos kelias per *garsų* ir *teksto* santykių analizę, vaizdinių struktūrų ir konkrečių garsų prasmingos sąveikos paieškas vedė prie analoginėmis technologijomis paremtų paieškų, programinės įrangos integravimo, iki garsų sklidimo stebėjimo optinėmis priemonėmis. Režiumuojant šiuos praktinius iš asmeninio meninės kūrybos proceso plaukiančius atradimus, noriu išsakyti kelias esmines išvadas:

Pirmiausia, praktiniai bandymai taikant konkretaus garso žemėlapiavimo pagal nuotraukas metodą atskleidė skirtingus iš meninės kūrybos procesų išplaukiančius rezultatus įvairiose mano dėmesio centre buvusiose erdvėse. Kita vertus, ieškant glaudesnės *garsų* ir *vaizdo* sąveikos išryškėjo kiekvienos erdvės – joje sklindančių garsų ir ją įkūnijančių vaizdų, specifika, mat net jei kūrybos procese buvo taikoma identiška strategija, transformacijos procesų rezultatai Kristiansande ir Yamagučyje buvo itin skirtingi.

Antra, analoginio garso ir vaizdo signalo kaip elektros srovės pokyčių jungimas atskleidė išskirtinę konkrečios medijos, naudojamos transformacijai atlikti, svarbą. Nenumatytoje jungtyje atsiskleidžiančio vaizdinio garso atitikmens stabilumas yra tiesiogiai susijęs su vaizdo atnaujinimo dažniu, kuris dažname VGA signalą naudojančiame įrenginyje yra 60hz, tad kiekvienas garso dažnis, kuris sklandžiai dalinasi iš skaičiaus 60, sukuria stabilų piešinį tokioje jungtyje, tačiau kiek pakeitus šią vaizdo atnaujinimo vertę stabiliausius vaizdus imtų generuoti kiti garsai. Svarbų vaidmenį jungtyje atlieka ir garsą įrašantys mikrofoniškai stiprintuvai (net ir laidai), naudojami garso atkūrimui, mat kiekvienas šių komponentų išryškina kiek kitus dažnius ir paveikia transformacijos rezultatą. Šie aspektai tampa dar akivaizdesniais kartojant transformacijos procesą ¹¹¹. Į transformacijos procesą įtraukus

¹¹¹ Lygiai taip pat, kaip ir garsiajame Alvinio Luciero kūrinyje „I am sitting in a Room“ (1969), kuriame kartojant

skaitmeninį įrašymą *triukšmų* ir *frazeologizmų* atsiskleidimas tampa dar spartesniu. Galima drąsiai teigti, kad šiek tiek pakoregavus komponentus ar jų parametrus rezultatai tampa kitokiais, o tai išryškina transformacijoje naudojamų medijų padiktuotos transformacijos savybės. Kita vertus, net pakeitus įrenginius žemesni dažniai kuria stambesnes linijas, o aukštesni smulkesnes, paprastesni tonai, tokie kaip sinusoidė, kuria mažiau komponentų turinčius vaizdinius, o temбриškai sudėtingesnės formos, tokios kaip kvadratas, kuria daugiau elementų. Tad galima apibendrinti, kad dalis aspektų yra tiesiogiai susiję su naudojama įranga ir jos parametrais, tačiau dalis jų yra apibrėžti jungties – transformacijos krypties ir lieka dėsningi net pakeitus parametrus.

Trečia, *dryžių tėkmės* stebėjimo metodas atskleidė tam tikrus garso sklidimo dėsningumus. Galima teigti, kad ne tik tokios garso savybės kaip dažnis bei intensyvumas, bet ir tembriniai niuansai keičia tai, kaip garsas sklinda ore bei veikia dujų judėjimo kryptį. Taip pat kaip ir analoginėje garso ir vaizdo jungtyje, suformuotoje elektros srovės pokyčių, aukštesni dažniai kuria smulkesnes pasikartojančias struktūras, o žemesni stambesnes, paprasti sinusoidės formos tonai kuria paprastesnes formas, o trikampio, pjūklo bei kvadrato formos palaipsniui tampa kompleksiškesnėmis, įgija daugiau segmentų ir turi daugiau tembrą sudarančių dažnių. Šioje transformacijos jungtyje žemesnių garsų vizualizavimui užtenka tylesnio garso, o dažniui aukštėjant reikia vis garsesnių garsų. Atsigręždamas į *garso-vaizdžio* tyrimus *dryžių tėkmės* stebėjimo metodu, įsitikinau, kad pamatymas reiškinių, kurie nuolatos skleidžiasi mus supančioje aplinkoje dėl menkiausių slėgio pokyčių ore, yra neįžodinta patirtis, kuri padeda geriau suprasti garsą kaip reiškinį.

veiksmą atsiskleidžia ne tik patalpos akustinės savybės, bet išryškėja ir konkretaus mikrofono, stiprintuvo ir kolonėlės kuriami garso pokyčiai garso įrašymo bei atkūrimo procese.

Ir galiausiai apibendrinant visus šiuos atliktus teorinius ir iš asmeninės meninės kūrybos praktikos kylančius tyrimus, noriu ypač pabrėžti, kad visus juos lydėjo neįžodinta patirtis, kuri ne tik kiekvienu žingsniu keitė kūrybos procesą, bet, ko gero, suteikė daugiau įžvalgų, pasiūlymų nagrinėti kažką naujo nei tekstas, tad **tikrosios išvados yra patys kūriniai ir jų dokumentacijos**, sukurtos plėtojant meno projektą.

TRANSFORMATION: RELATIONS OF IMAGE AND SOUND.
ANALYSIS OF THE STRATEGIES FOR CREATING SOUND-IMAGE

Contents

PREFACE. The concept of knowledge in artistic research. In search for <i>sound-image</i> in the library of Babel. Essay.....	126
0.1 Introduction.....	126
0.2 Problems of the diversity of definitions of artistic research	127
0.3 The problem of search for knowledge in the art	127
0.4 <i>Sound-image</i> as non-verbal knowledge/conclusions.....	132
I - INTRODUCTION	134
1.1 Starting points (relevance and justification of the problem)	134
1.2 Scientific novelty and the object of research	135
1.3 Review of sources and interpretative literature.....	137
1.4 Purpose and tasks of the thesis (hypothesis and defended statements)	138
1.5 Methodological principles and tools	139
1.6 Structure of the work	140
1.7 Glossary of terms.....	140
II - BODY 1. Around the chronological development of <i>sound-image</i> research in Western art tradition.....	142

¹¹² The preface and the introduction are translated in a somewhat similar form of speech, whereas the body of work and the conclusions are only a summary. Relevant illustrations, tables, links that expand upon the text are available in the full text in Lithuanian.

2.1 The complexity of establishing a uniform chronological system	142
2.2 The problem of the trajectories of <i>sound-image</i> research dating before the idea of <i>Gesamtkunstwerk</i>	144
2.3 Paraphrases and echoes of <i>Gesamtkunstwerk</i> in the dissemination of neo-romantic ideas	146
2.4 Theories of first-half of the twentieth century. Between objective and subjective	147
2.5 Electric current and <i>sound-image</i> . Influence of technologies on artistic expression	148
III - BODY 2. A practice-based approach to <i>sound-image</i>	149
3.1 A43 = Orange. Frequency ratio problem	149
3.2 Cosmopolitan poetry, or that night he went out of his mind	150
3.3 Expression of a landscape through specific sounds	150
3.4 Sound - RGB - xerox - CMYK	151
3.5 /inter - sound = electric current / electric current = image	152
3.6 nroxqkts	153
3.7 re-/inter - electric current = image / electric current = sound	153
3.8 Sound analysis by <i>schlieren flow</i> visualization	153
3.9 Internet and the automated music industry. Case study of <i>vaporwave</i>	154
3.10 "Field recordings are like pictures of the sky" * - Keith Rowe, 2014.....	155
IV - CONCLUSIONS	156

PREFACE. The concept of knowledge in artistic research. In search for *sound-image* in the library of Babel. Essay

0.1 Introduction

In the current post-modern culture, which is entering a phase of meta-civilizational development, the semantic meanings of many of the basic concepts of contemporary humanism are changing, and the previously unmovable attitudes, research strategies, methods of classical aesthetics and art theory are becoming blurred. As the objectivity of research is being increasingly questioned, more relativistic and interdisciplinary approaches to conduct research become common, and interactive artistic research often considered as equally legitimate access to new knowledge and artistic values.

Reflection on knowledge and patterns of its creation in the rapidly changing current field of art may lead to the search for fundamental epistemological questions and objectivity - these are the topics I intend to address in artistic discourse through the embedding of *sound-image* into the *library of Babel*.

I am writing this text primarily not as a representative of the academic world, but rather as an artist-researcher, for whom aspects of artistic research are relevant as phenomenological experiences in order to solve those specific creative questions that I regularly face in my daily artistic process. Therefore, in my interdisciplinary research, the **problems of aesthetics, art philosophy, art studies are closely intertwined with musicology, art psychology, artistic practice and other issues**. This interdisciplinary starting point was formed precisely by examining *sound-image* as a phenomenon - its various strategies of formation and practical attempts to combine these different fields of analysis, both theoretically and practically.

In order to uncover the aspects mentioned earlier in sound-image research, it is worthwhile to move away from the specific object of analysis and look at the broader discourse of research and art. We can do this by raising the same question as asked by art

theoretician James Elkins, "What do artists know?" ¹¹³, and even broaden it further by asking not only *what* can be learned from the methodological tools and artistic research provided by artistic practice, but *how*?

0.2 Problems of the diversity of definitions of artistic research

As we try to define what artistic research is, we encounter different approaches and a puzzling variety of theoretical approaches and methodological approaches, many different starting points for artistic research, and definitions of its nature and typological traits. By analyzing the ideas of Mika Hannula, James Haywood Rolling Jr., Julian Klein, Graeme Sullivan and Vytautas Michelkevičius, we can conclude that **artistic research and its definitions change not only over time but also across geographic and cultural fields**. We can also say that different definitions highlight different aspects of artistic research.

0.3 The problem of search for knowledge in the art

In the pursuit to more precisely define what knowledge artistic research can reveal, a move forward can be made by dividing the term *artistic research* in half and focusing on research alone. Such a move will allow for a deeper dive into a more consistent analysis of the boundaries and the most characteristic typological features of research. According to the renowned Merriam-Webster dictionary, research is an "*Investigation or experimentation aimed at the discovery and interpretation of facts, revision of accepted theories or laws in the light of new facts, or practical application of such new or revised theories or laws*" ¹¹⁴.

This definition is indeed capacious and immediately leads to the fundamental question of what elements or properties make up a fact? According to the Oxford Dictionary,

¹¹³ James Elkins, *What Do Artists Know?*, University Park: Penn State University Press, 2012.

¹¹⁴ *Research*, in: Merriam-Webster dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/research>, [visited on 2017 06 16].

a fact is "A thing that is known or proved to be true"¹¹⁵. Unfortunately, these rather abstract definitions, do little to help move closer to a more general understanding of the truth. Because of the circular logic that we can express in a statement that combines these definitions: ***something is true if it is grounded by facts and facts are facts because they are proven to be true.***

In an attempt to break the trap of self-legitimization and moving in circles, an option could be following James Elkins's imaginative example and returning to the metaphorical Republic of Plato. However, in my opinion, it is more appropriate to include other philosophers who have influenced current post-modern thinking such as Martin Heidegger and Jacques Derrida.

Heidegger not only outlines the different paths of authentic thinking leading to the knowledge of the truth, but also attaches importance to the idea of contact with reality. This concept of truth as unconcealment through contact with reality can be useful in various forms of research. However, it partly develops on Aristotle's and Thomas Aquinas's line of thinking about truth as the concept and object correspondence. In the medium of artistic practice, such objective access can create a remarkably limited palette of tools in which truth corresponds to how accurate a piece of art is.

It is important to note that this line of thinking was criticized not only by Heidegger himself but also by Derrida in his discussion of the frequently cited correspondence between Heidegger and Meyer Schapiro about Vincent van Gogh's 1886 painting "Boots". Thus, exploration of reality through artistic practice involves either incorporating aspects of being that are difficult to objectively verify (such as personal experiences, memories, feelings, etc., which are both popular topics or frequently explored objects in the art field), or looking for others approaches in artistic access to truth.

So how else can we look at this issue of the relationship between artistic inquiry and

¹¹⁵ Fact, in: Oxford dictionary, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fact>, [visited on 2017 06 16].

truth? Going deeper into it and analyzing the assumptions about the relation of a work of art to the truth, Heidegger notes that our description as a subjective act does not depict and project the reality and truth of an artwork ¹¹⁶. And this leads us to believe that, in spite of subjective interpretation, in one way or another, some form of objective truth is revealed through a work. On the contrary, Derrida argues that the very way a question is asked predetermines how it will be answered ¹¹⁷. Here, in my opinion, occurs the dissociation of these philosophers' views on the perception of truth.

At this point, we are faced with a question whether something, which is not subjective exists. The concept of *phaneron* established by Charles Sanders Peirce is closer to Derrida's approach. It emphasizes the subjectivity aspect of perception because it is based on the belief that we experience the world only through our very senses, which are easily deceived, illusory, and ultimately, because of physiological differences, our senses might portray reality differently from person to person.

Neuroscientist Anil K. Seth expands upon these ideas regarding the human senses and their relation to the brain and states that "*We're all hallucinating all the time, including right now, it's just that when we agree about our hallucinations, we call that reality*" ¹¹⁸. This concept gives way to *solipsism*, and there seem to be no arguments against it as our hallucinations created by our senses remain the only means of understanding the reality around us. Therefore, there seems to be no argument even against the radical idea that there might be nothing outside of our mind. ***I do hope, however, that not only are you as the reader capable of understanding the words in this text but that you also exist and are not just a trick my mind is playing on me.***

The thought that a piece of text may be at least partially understood leads us to join

¹¹⁶ Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, 2002, p. 15.

¹¹⁷ Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987, p. 21.

¹¹⁸ Anil Seth, Your brain hallucinates your conscious reality, at TED talks, 2017.

sides with Heidegger in this debate and to hope that what is written can be understood rather than being only a projection of thoughts into meaningless words. This idea is equally important when it comes to works of art and research in general, because the fundamental questions of how knowledge is formed, what interaction exists between the perceiver and what is being perceived remain relevant.

By looking into the works of Roy Bhaskar, we can find a sort of middle-ground between various definitions of truth and different points of view on subjectivity through critical realism. However, this discussion could be tilted even further if we followed Marshall McLuhan's thoughts on media theory. According to him, the content of any media is always different media. Furthermore, the thought process itself is non-verbal ¹¹⁹. Based on these statements, firstly, we can argue that any thought uttered or written down is already affected by inaccuracies of translation. This happens because there is always something lost and something added due to the cultural and semantic connections rooted in each language and the grammar of that particular language. Secondly, given that thoughts are always non-verbal and never adequately conveyed by any verbal means, we can pinpoint yet another moment where the *noise* of translation is interfering with interpretation when trying to understand a message. Thus, the original thought is never quite the same as the thought transformed by the processes of translation and noise in communication, but the similarities between them enable some communication.

In many ways, these ideas develop on the communication theory presented by Warren Weaver in 1949, but McLuhan does bring out one new detail - the fact that noise exists at every stage of transformation or translation, not just in the channel of communication, as Weaver has argued.

The limitations of linguistic expression are exacerbated further by the inclusion of Argentinean writer Jorge Luis Borges in this discussion. In the metaphorical story "The Library

¹¹⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media The Extensions of Man*, London and New York, McGraw–Hill, 1964, p. 8.

of Babel" he questions the possibilities of language and creates an imaginary library which, on its shelves, lists all possible combinations of twenty three written characters (the number of their combinations is indeed extremely large, but not infinite), thus it includes everything that can be expressed in any language ¹²⁰.

Moreover, while it was only a prominent intellectual thought experiment at the time the short story was written, in 2015 thanks to the philosopher and programmer Jonathan Basile, the "Library of Babel" has become a reality in the digital world. Basile's version contains all the possible 26 combinations of the Latin characters used in English, space, comma and dot on the page. In the digital version, one page holds 3200 characters. Raising 29 by the power of 3200 produces an enormous number of 4,680 digits (4,7162,115404621427649743854464087e + 4679), which as Basile has demonstrated in his project can be turned into a digital reality by the use of algorithms. However, this means that we would still not be able to find the full version of a written book in this library, but would have to compile it from separate pages in books on different shelves. It also means that no non-Latin or language-specific characters can be found. However, their phonetic equivalents or their English translations are there. Yes, this library is not perfect in these aspects, but it is possible to read and extract textual information from it.

This leads us to a point where any form of language loses its uniqueness, its authenticity and, at the same time, its *solipsistic* subjectivity, as it becomes just a quote from one of the volumes of the "Library of Babel". So, all this text exists in some form in this virtual library. Ironically, it was already there even before I decided to write it. The existence of this library can not only raise interesting questions regarding of authorship, but also suggests contemplating whether it is easier to conduct research and thus access knowledge, or wander around and discover knowledge in it. Unfortunately, until we have done the research, we cannot recognize which of the volumes contains the knowledge and which

¹²⁰ Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, translated by Donald A. Yates and James E. Irby, United States: New Directions Publishing, 1962, p. 54.

contains misleading information, so we can conclude that wandering in the library of Babel is not an excellent method to seek or confirm knowledge...

0.4 Sound-image as non-verbal knowledge/conclusions

While looking for sounds, images, or their connection sound-image, which I use as an example of artistic knowledge, we can only find detailed descriptions of these connections in the "Library of Babel" due to digital technology limitations:

Even relatively low-resolution 8-bit-deep images have a vastly more significant potential for variety compared to a page of text. Even a relatively low-resolution image of 320x240 pixels (compared to the current 1920x1080 or higher resolution) would have a variety of 256^{76800} , which is beyond the calculation limits of my computer and is displayed as infinity (according to my computer's scientific calculator and calculator in "Google");

The 16-bit audio quality used in CDs captures one of 65536 different possible positions of an audio curve, while 44100 samples are used to produce 1 second of CD-quality audio. It creates 65536^{44100} variations per second of audio playback, and that number is also infinite, according to my computer's calculator and calculator in "Google".

If we imagined the creation of a similar library filled with images and sounds, then we could connect it McLuhan's idea of non-verbal thoughts and thus to experiences, which are open to interpretation and transformation in general, which would lead to even higher requirements for a library to encompass all of them. We can translate these unspoken thoughts not only into text or speech, but also, for example, something heard or seen, touched, tasted, etc., and all possible combinations of these variations would lead to raising an infinity by the power of infinity...

However, once we move away from digital library and calculations related to it and return to the transformations and interconnections of multiple media, we can observe the same pattern that we see in translations of thought or even in simple dialogue. There is a certain impossibility to translate some parts, which can be termed as an *idiom* specific to a

medium, which manifests itself in the same way as *idioms* manifest in linguistic languages. The features that emerge in the process of translation can be thought of as translation imperfections, inaccuracies - *noise* caused by the mismatches of media. It is these *idioms* and *noises* that define *sound-image*, and that is one of the reasons why a non-verbal approach remains crucial to the study of this complex object.

On the one hand, even as Borges and Basile reveal some of the limitations of verbal thoughts, I do think that text and verbalization of thoughts can be a handy tool, even in the context of artistic research. This tool can make a significant contribution to systematizing knowledge. On the other hand, an attempt to research in a non-verbal way opens up exciting opportunities to try to circumvent the constraints of verbal thinking and to explore different types of knowledge - *tacit* and *sensory knowledge*. Julian Klein calls this type of knowledge *embodied knowledge* and often considers it as one of the cornerstones of artistic research¹²¹. Such knowledge cannot be found in the current version of the "Library of Babel", which gives it relevance and it remains as one of the answers to James Elkins' question mentioned at the beginning of the text.

Summarizing the ideas above, I hypothesize that by focusing on *tacit knowledge*, we can analyze different strategies of *artistic research* and, in my interest, strategies for creating *sound-image* by applying the same methods towards different approaches.

On the one hand, the knowledge refined by these methods may hold the promise of novelty and authenticity, and at the same time, one of the answers to the question asked by Elkins. On the other hand, I cannot deny that even when *tacit knowledge* is included, the question of *phaneron* remains. So, it is merely far more convenient to assume that communication, at least to some extent or in some form, is possible. Without this basic premise, all research, whether verbal or embodied, scientific or artistic, becomes meaningless. ***This assumption of the possibility of communication has to be accepted as***

¹²¹ Julian Klein, *What is Artistic Research?*, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010, p.

unquestionable truth, in order to reach general conclusions, in order to achieve common or at least identifiable points of view and concepts on which we might agree. Otherwise, this text and every sentence and word in it could be understood in an infinite number of different ways, in which case, there would be no difference in what is written in the text.

I - INTRODUCTION

1.1 Starting points (relevance and justification of the problem)

The choice of an interdisciplinary research strategy for field analysis of the issues at stake is closely related to current problems stemming from postmodern thinking, which involves the blurring of boundaries between traditional classical aesthetics and art theory disciplines, developing relationships between different art languages, cultural and artistic traditions. A better understanding of the field of these interdisciplinary issues is of personal interest to me, as I create in the interdisciplinary space of artistic expression and creative strategies. In a nutshell, in the artistic domain between sound and image, and in my artistic practice, I focus primarily on the indeterminate connections between audible and visual languages, which I highlight as an essential starting point for my creative position. Such an intersubjective approach to one's creative process opens up vast possibilities for translation of artistic expression and analysis of various creative transformations.

From the field of problems above-mentioned, another aspect of this study, no less important to me, is the ***organic connection between theory and creative practice***. The latter factor of exceptional importance has determined the choice of this complex interdisciplinary topic as the subject of dissertation research, in which the field of ***psychology of artistic creation processes*** has become of particular importance. This can be described as a system consisting of ***the world, artistic creator (artist, creator), creative process, artwork, perception***. I focus on the middle and most crucial link in this system of artistic process psychology, and the *creative process* and the decisions and solutions that make it up - the ***strategies*** that I will focus on in aesthetic and artistic terms.

One has to admit that there is a great deal of research on relations of image and sound as well as on an increasingly relevant topic of *synesthesia*. Still, the research often remains isolated within a particular discipline, a very narrow section of research, or art. bounded within the sphere of artistic expression, despite the unquestionable breadth of the field of study of the subject itself and the variety of problems of artistic interaction. Thus, in reality, the subject of this study is quite broad, interdisciplinary, covering a complex field of different disciplines: aesthetics, art philosophy, art psychology, artistic process psychology, and other disciplines, and especially from different perspectives.

Therefore, a comparative case analysis, which is not intended for creating a coherent chronological timeline, might be a useful tool in researching strategies for creating *sound-image*. This case analysis might help us to understand the aesthetic and artistic transformations better, as well as the processes of art interactions, changes and links between different media by comparing the ideas strategies from various time frames. This method does create a threat of the text being inconsistent. Still, I believe that through both theoretical and a *practice-based* approach, one can succeed in revealing the multidimensionality of *sound-image* even in different historical periods and in different artistic practices.

1.2 Scientific novelty and the object of research

The main object examined in this study is *sound-image* - various connections and sound and image and their boundaries. By *sound-image*, I refer to the possibility of translation between different media, an intermediate state between sound and image, which accommodates its *idioms* and *noises* from the media or structural relationships used in each strategy between different segments. In other words, it is the moment of transformation in which the potential of sound to become an image, to reveal its visual qualities or, conversely, an image's potential to become sound, can be revealed. Comprehensive and *cross-disciplinary* studies of this subject have not yet been carried out in Lithuania or other countries, as this is a new formulation of the research object.

I suggest looking at these relations of sound and image as a relationship between *potential* and *kinetic* energy. As the *law of conservation of energy* states, the total energy of an isolated system remains constant, energy can neither be created nor destroyed; rather, it can only be transformed or transferred from one form to another ¹²². Thus, *potential* energy can turn into *kinetic* under conditions. In this way, an image can convert into sound and vice versa when the conditions are right. On the other hand, only two elements or factors only exist in a laboratory precision test system. In the immediate event that the transformation system is not an isolated one part of the energy is transferred outside the observed system, and after repeated transformations, it appears that some of the energy is lost. And so sound and image translations are not perfect, so some information becomes *noise* or remains as an *idiom* that is not precisely translatable, so after repeated transformations the very system in which these transformations take place becomes apparent.

I am interested in the fact that each transformation system is based on different strategies that affect the material being transformed in different ways, but often these strategies have similarities as well. Thus, it may be possible to formulate some typology of these strategies used for creating *sound-image*.

Thus, the main field of research of this dissertation is formed - **comparative analysis and case analysis of strategies of *sound-image* creation and formation**. As I have already mentioned, there is a lot of research on relations of sound and image as well as on synesthesia, but quite often they remain isolated within one specific discipline - this dissertation aims to reveal the common parts of this object of research. Novelty is also manifested in empirical and artistic studies, the comparative analysis of the results of which and combining these briefly mentioned problems into one coherent study would allow drawing original conclusions at the end of the dissertation.

In my work, I deliberately limit myself to exploring the Western tradition of art and

¹²² Richard P. Feynman, *The Feynman Lectures on Physics*, California Institute of Technology, Basic Books, 2010, p. 4-1.

science, even if I consider comparative studies of image and sound relations between Eastern and Western cultures to be a distinctly compelling study. I draw this difference because many aspects can be explored in one tradition of artistic expression. On the one hand, I think that even this way, it can be challenging to cover and integrate such a multi-faceted topic. On the other hand, I do not want to look only at a narrow historical, geographical, or media-specific section, because I aim to remain open to discovering more general trends and ideas. For this reason, I choose a line that remains centred on *artistic practice*, while other areas are discussed only insofar as they are necessary for a specific case.

1.3 Review of sources and interpretative literature

Due to the multidimensionality of the research object mentioned above and the abundance of aspects of its exploration, the subject of sound-image can be explored from various angles. This variety of analytical slices in current humanities implies a real danger for a researcher to expand irresponsibly throughout the research. This is closely related to the idea that there is such a considerable number of theoretical works on sound and image relations that it eventually devalued the object of the study itself.

For the sake of a conceptually concise selection of sources and interpretive literature, I deliberately distance myself from several less significant sections of psychological, physiological, and philosophical analysis that, from the outside, may appear close to the problem of *sound-image*. Therefore, in the text of the dissertation, there are two main sections of morphological analysis that are directly related to the object of the research, which is formed by traditions of research on visual art and music. Sources that consistently incorporate aspects of music, sound, and visual art are the most important to this study, as well as the sources that directly address the strategies and methods for developing *sound-image*.

First of all, I want to mention that this text is closely related to the text I wrote for my Master's degree. In it, I explore the topic of relations of sound and image as translation, using linguistic translation tools and analogies. It was a fruitful method, but a large number of the

cases in question fit into the category of *free translation*, which seems too spacious looking back at it now.

Secondly, a wide array of source that penetrates the topic of sound-image in various approaches already exists. This includes "The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage" (2010) by Peter Vergo, "Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia"(2013) by Andrey Smirnov, "Musical paintings: life and work of M.K. Čiurlionis 1875–1911" (2009) by Genovaitės Kazokas as well as various articles. However, most of the source tend to remain within the bounds of a particular field regardless of how multifaceted the object of research is.

In summary, there are many sources related to the topic. However, there is a lack of articles and books dealing specifically with the topic, especially in Lithuania. For this reason, it also makes sense to include works of contemporary art as well as personal *practice-based* approaches as sources.

1.4 Purpose and tasks of the thesis (hypothesis and defended statements)

The subject of this dissertation is a rather broad, interdisciplinary one, covering a complex field of languages of different artistic expressions, especially when viewed from different perspectives of postmodern aesthetics, art theory and the psychology of artistic creation processes. In my research, I pursue the primary goal of discussing various aspects of the complex phenomenon of *sound-image*, the underlying historical and theoretical assumptions of its emergence in today's postmodern culture. I pay special attention to highlighting the typological features of *sound-image* creation strategies to identify the theoretical and methodological shifts.

The main objectives are:

1) Consistent and multifaceted definition of the specificity of the phenomenon *sound-image* and the features of its artistic forms of expression;

2) Explanation of the main external and immanent factors that in the process of artistic creation lead to the translation process inevitably destroying some material and creating something new;

3) Exploring how a conscious use of translation can be a tool for creating;

4) Complex analysis of the common points of contact that visual and auditory expression may have in the process of artistic creation.

Furthermore, I suggest focusing on *embodied knowledge*. This approach might open up the opportunity to analyze various *sound-image* strategies in a sophisticated way and apply the same methods to the analysis of different historical periods. By using case studies, I intend to defend the notion that research on relations of image and sound has many common points of contact, especially when dealing with typologically similar or identical art objects.

1.5 Methodological principles and tools

Depending on the specific tasks to be solved, various strategies and methods of research are applied, which involves aesthetics, art philosophy, art theory and other related disciplines.

In the first part of the body, I will seek to clarify the outline of the development of *sound-image strategies* in the Western art tradition. Comparative research strategies will be used to explore the thinking, aesthetic ideas, and strategies employed by some of the highly creative authors who have studied this topic. The key aspects that will this research addresses are the directions of transformation: from which media, through which media, to which media the transformation takes place. To better understand the *idioms* and *noises* of a particular transformation, the sources are compared with the result.

In the second part of the body, I intend to convey the course of my creative works, performances and projects the topic of *sound-image* by applying the descriptive-analytical

method. I aim to discuss their nuances in detail to analyze the points where a discussion with the thoughts of other authors is happening. In this way, I will try to notice the moments of transformation, to name the variables, and to convey, through practical tools, the discoveries of the links between sound and image that deepen or stimulate theoretical research.

1.6 Structure of the work

The dissertation consists of a preface, an introduction, two parts of the body, each of which consists of smaller chapters, conclusions and appendices. The preface describes the conceptual starting points and boundaries of the research field. The introduction describes the relevance of the study, the exploration of the problems, the aims and objectives of the research, the methodological principles, the structure of the work and the glossary of terms. In the first section of the body, I aim to clarify the development of *sound-image* strategies in the Western art tradition. The second section of the body is devoted to the analysis of *practice-based* research of *sound-image*, the polemics with other authors, and the analysis of the concept of *sound-image* as a common object. The conclusions at the end of the study summarize the different parts and draw the results of the dissertation, assessing the common origins, essential common features and specific systemic differences in various strategies of creation of *sound-image*.

1.7 Glossary of terms

Concrete music (musique concrète) – is a type of electronic music that is not based on melody but a set of recorded ambient sounds.

Cymatics – is the study of wave phenomenon. Most often the term is associated with sound waves and patterns in the medium they propagate through.

Gesamtkunstwerk – an all-encompassing work of art - a work that combines various art

forms to achieve or highlight a common goal. The term was first used by German philosopher Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, but gained popularity only after Richard Wagner's texts, and is most often associated with his thoughts.

Idiom – is what is impossible to translate without deleting the element itself, that which is exclusive to a particular medium.

Library of Babel – is a short story by Jorge Luis Borges. It was transformed into virtual reality by Jonathan Basile. This virtual library holds all possible combinations of 23 Latin letters, space, comma and dot, so its volumes contain everything that can be written using these characters.

Meme – is a cultural element or system of action transmitted from one individual to another through imitation or other non-genetic means.

Muzak – the brand of music played in public spaces such as airports, hotels, shopping malls. The term is often used interchangeably with background music.

Noise – is what becomes evident after translation. This phenomenon unfolds through a specific medium, not the content of the subject that is being translated.

Noise (music) – is a category of music defined by the use of noise in a musical context. Noise's origins are often associated with Luigi Russolo's text, *L'Arte dei Rumori* (1913).

Phaneron – the sum of whatever is in the mind in some way, whether real or not.

Pluderphonics – is a term proposed by composer John Oswald to describe music that is created from one or more existing recordings as a new composition.

Schlieren flow – are optical inhomogeneities (refractive index differences) in gas, liquid or transparent material that are not necessarily visible to the naked human eye. These inhomogeneities are localized differences in optical path length, causing light deflection and can be diluted by optical devices.

Solipsism – the attitude or theory that it is impossible to know about the universe that exists outside the mind - can only know about its own existence.

Sound-image – is the ability to translate between different media, an intermediate state between sound and image, containing its *idioms* and *noises*.

Strategy – is a plan or set of actions to achieve a goal.

Synesthesia – is the merging or overlapping of several senses or perceptions. When one of the sensory centres of the senses experiences irritation, two or more sensations occur.

Tacit knowledge – is the knowledge that is expressed and transmitted non-verbally.

Transformation vector – is the direction defining the strategy of audio-visual creation. It requires at least three points: from whom, through whom, to whom transformation takes place.

Vaporwave – is an artistic movement started on the internet in 2009, whose members act anonymously and appropriate existing audio and visual material to create new content and new products.

II - BODY 1. Around the chronological development of sound-image research in Western art tradition

2.1 The complexity of establishing a uniform chronological system

The difficulties of connecting various strategies for creating *sound-image* into a single timeline are discussed in this chapter. The definitions of sound and music, as well as the definitions of visual art, are discussed. Key examples that are used in this analysis are the tradition of music notation, the research in the field of *cymatics*, the attempts to create instruments to perform color instead of sound. With a slight simplification of the subject

from a broader comparative point of view, we can state that both aural and visual expression has many typologically similar characteristics. Music "*is, in a general sense, the art of tonal expression perceived through hearing*" ¹²³ and consists of sounds and pauses. Pause is silence, emptiness, so the only thing that is clearly defined is its duration, while the rest depends on sounds adjacent to the pause. The properties of each sound can be defined through duration, volume, fundamental frequency and harmonic frequencies. Visual expression as a medium is perceived through light, its reflections, or the absence of light. It manifests itself through colors, lines and shapes, as combinations of these two elements, as well as in spatial arrangement and also duration, when it comes to visual expression intentionally related to changes in time.

Features that are similar or have common points have been defined by Alexander Wallace Rimington. He states that there is a similarity between sound and visual light in terms that both color and pitch change based on the changes in the frequency of the wave vibration. It is also common that additional features such as light saturation, hue, brightness, and volume, timbre also depend on the complexity of the waves. Another common point is that when several colors are mixed, they create overlaps, as do several chords of sound - chords, and when many different colors are mixed, the dominant one fades in or out, ranging from white to black, just as when mixing sounds noise is created and it becomes difficult to hear the dominant frequency.

The ideas of W. Kandinsky and C. Nicolai are discussed as keys approaches towards the relation of an artwork and its time. Kandinsky, in his 1911 work "Concerning the Spiritual in Arts" states that every work of art is a child of its time, and in many cases, the mother of our feelings, and nearly a hundred years later, in 2010, Carsten Nicolai claims that sound has its own visual language and, first of all, one has to examine sound itself. For this reason, Nicolai is not interested in visualization. He is more interested in analysis - graphic sound analysis. The juxtaposition and contradiction between these ideas push the question of how

¹²³ Albert Wier, The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians, New York, The Macmillan Company, 1938.

sound can simultaneously have its own visual language, which is immutable as a mathematical constant, but at the same time embody its own time as a reflective work of art that cannot be reproduced by changes in times. Comparing the views of W. Kandinsky and C. Nicolai reveals the problem of the intersection of the influences of the media and the medium in which the artwork unfolds.

If C. Nicolai is right and there is a visual language of sound, then it should be possible to interpret an image as if it were sound or at least discover its aural qualities of it. Sound leaves visible traces, which can be seen when adequately analyzed. Therefore, it may also be possible to detect traces of visual artistic expression that could be heard.

A partial conclusion can be drawn that different ways of disseminating, perceiving, interpreting visual information and sound, and different strategies for creating connections and parallels are fragments that help form and investigate the topic as a whole.

2.2 The problem of the trajectories of *sound-image* research dating before the idea of *Gesamtkunstwerk*

The strategies for creating sound-image that pre-date *Gesamtkunstwerk* are discussed in this chapter.

One of the trajectories for creating *sound-image*, which is probably the most common one when considering this topic, could be a visual recording of musical notes. Specific sources for recording the melody were found as early as 2000 B. C. This phenomenon has a long tradition and its own history of development and is now so common that its specificity is hardly often viewed as a visual expression of sound. A separate historical chronological study could be devoted to the tradition and evolution of music notation, so here I want to mention them as the fact that it is always a visual language for sound reproduction and one of the oldest ways of connecting sound and image.

In the current established and commonly accepted model of music notation of the Western tradition, it is a visual language of conventional symbols that can accurately

represent polyphonic melodies, rhythms, and many nuances of their performance such as loudness, timbre or even expression. With a good understanding of this symbol language, one can *hear* the music when looking at sheet music. In this communication system, the sign expresses and defines a sound, and the sound corresponds to the sign.

It would seem that this idea could be used to complete this chapter as there is sufficient knowledge of how to translate between what is seen and what is heard by using the method of music notation. However, it is crucial to understand that the language of music notation is quite specific. Reading sheet music requires knowledge of how to do it, furthermore the graphic features of this language do not give many stimuli as an aesthetic expression or a work of art, in contrast to the perception and feeling of sound and music. The symbols themselves correspond to sound only to a certain degree: they represent specific parts for particular instruments, but when looking at a sheet, the sound remains abstract and only implicit through the personal prism of imagination and sensation - in other words, such connections of image and sound are quite distant from the phenomenological experience of the things they represent. A perfect illustration of the idea that each instrument has its distinctive timbre, which sounds different in each space, and each performer make the same instrument sound differently while reading the same sheets. Another disadvantage of this strategy is that color is not commonly used here, which is an essential and multifaceted element of visual language in terms of creating emotions. So these connections of sound and image might be great for recreating music, but they remain a rough form of *sound-image* that requires prior knowledge in order to be understood.

On the other hand, sometimes more than just the information at what pace or how loud which note should be played can be conveyed by using this symbol language. Many composers have written words through a chord sequence; some have found more ways to use sheet music to communicate additional information or meaning.

Through the further analysis of the ideas and works of I. Newton, E. Chladni, A. W. Rimington, H. Jenny and artists, who imply cymatics in their creative practice we can reach a partial conclusion. In these strategies of *sound-image* creation, sound inevitably comes first. However, in contrast to the tradition of developing color organs, transformation takes place

not through the artist's idea, but through a specific medium influenced by sound. In this connection, **the visual result is influenced by each segment: how the sound is created, the size, the shape of the object being exposed to the sound (whether it is a liquid or a plate covered in powder material), what materials make up an exposed object, its temperature and similar variables. Therefore, even an identical sound produces a different visual result in a different system.**

2.3 Paraphrases and echoes of *Gesamtkunstwerk* in the dissemination of neo-romantic ideas

The dissemination and transformation of the ideas of R. Wagner are discussed in this chapter.

The aesthetic ideas and innovative explorations of the German composer, theatre director and conductor Richard Wagner, an adept of Schopenhauer and Nietzsche's youth buddy, influenced not only neo-romanticism and modernism. Wagner's operas remain extremely frequent now, according to statistics from operabase.com, as many as four of the 50 most frequently performed operas in the world in 2015/2016 are the one written by Wagner. However, we can reveal much more about Wagner's influence, not through the popularity of his work, but the dissemination of his ideas of artistic interactions and impact on other artists, thinkers, and society at large.

The thoughts and the creative practice of Charles Baudelaire, Vincent Van Gogh, Paul Cezanne, Henri Fantin-Latour, Georges Seurat, Paul Gauguin, Hector Berlioz, Friedrich Nietzsche and their reinterpretations of Wagner's ideas are discussed here. Most importantly, the guidelines of Peter Vergo help in connecting the example of James Abbott McNeill Whistler's works and its relation to music and Wagner.

As if summing up these ideas, it could be schematically depicted as two different trajectories for creating *sound-image*. The trajectory embodied in Wagner's thoughts is from aspiration (idea) to all art forms (used in the theatre). These include architecture, music,

acting, art (scenography), choreography. However, as we can see from Wagner's contemporaries, whom he inspired, other artists interpreted Wagner's ideas in a completely different way and did not seek a common purpose in various art forms, but instead replicate specific experiences or feelings in another art form. One of the most common options is the depiction of music through pictorial expression. This option can be defined as the trajectory from sound/music to visuality/painting through the prism of the artist's interpretations and experiences. The comparison of these strategies, their differences begin to resemble *memes*, which are simulated through aesthetic form, but not through conceptual content.

2.4 Theories of first-half of the twentieth century. Between objective and subjective

As a continuation of explorations of *Gesamtkunstwerk*, the pursuit of color organs, and the intersection of various artistic ideas in the first half of the twentieth century is a time where we can find a vast range of *sound-image* strategies.

The strategies for creating *sound-image* applied by the artists of the early XXth century are compared in this chapter. The comparison of the theories and works of Kandinsky, Rimington, Čiurlionis form the core of this part of the research.

Summarizing the reviewed strategies of creation of *sound-image*, one can notice the attempt of conveying the sensual experience as a whole in a different media. Compared to a trajectory based on *cymatics*, there is more room for personalization and less sense of mathematical accuracy. Unfortunately, purifying a complete communication system by simply observing creative practice is perhaps impossible without the ability to obtain information directly from the authors.

Furthermore, it remains unclear how and by what means some of the elements connect in these systems and, as a result, they stay incompletely and at the same time, subjectively perceived. Only the impact of the works can be analyzed, and it is difficult to explain the detail and accuracy of the system. On the other hand, attempting to do this can

lead to the researcher's creation, according to the guidelines being analyzed.

2.5 Electric current and *sound-image*. Influence of technologies on artistic expression

We can open up another slice of strategies for creating *sound-image* by looking at this object through the prism of technological tools used in transformations. This group holds quite a large number of strategies - encompassing both in the field of *cymatics* and the tradition of *color-organ* production - but also in the image and sound recreation technologies that many artists have tried to combine. These connections are particularly common among technologies that use similar characteristics of changes in the electric current. With the inclusion of digital video and audio playback models, these capabilities are expanding even further.

The field of *sound-image* creation strategies that are shaped by the technologies used for the transformation is discussed in this chapter. The works of Carsten Nicolay, Ei Wada, Ryoji Ikeda, the performance of Kjello Bjorgeengeno and Keith Rowe are analyzed and to some extent compared to Kandinsky's, Scriabin's works. Differences and similarities of analogue and digital connections are discussed.

The relation shaped by digital transformations is perfectly embodied in Miller S. Puckette's 1985 software "Patcher", which was developed and later became "MSP/MAX" and "Pure Data". These programming environments are visual and do not require any programming knowledge. They provide the ability to easily create patches that combine different parameters between different elements and incorporate sensors to create interactivity models. Simple models of such interactive creations could be: changing the graphic elements based on the audio signal received from the microphones, creating or controlling sounds, but expanding the circuitry and incorporating a variety of sensors and parameters makes the connection possibilities limitless. But they all have one connecting element - everything has to be converted to a number. And by doing this, any element can be connected, and they do not necessarily create an experience that embodies that relationship,

especially if the patch does not combine a consistent parameter, but only acts as a lever for turning on or off another element. This is a slightly different position than, for example, the project of C. Nicolai and R. Ikeda, in which the specific sound properties form a visual result.

III - BODY 2. A practice-based approach to *sound-image*

This section is based on practical tests. One part is the application and development of the strategies discussed above, and the other is the exploration of discoveries. This section takes on the characteristics of a diary to reveal the progress of the tests.

3.1 A43 = Orange. Frequency ratio problem

Although sound and light are phenomena of different natures, they share common wave characteristics. This aspect has led many artists to look for a systematic way to combine the spectrum of visible light with auditory vibrations, particularly evident in the development of color organs and music inspired visual art.

An attempt to find a connection between image and sound based on their wave features led to creating a table of color-note relations. I have created it by multiplying the frequency of a note by a two (which is the proportion of an octave) till it reached the frequency of the visible light.

By looking at these attempts now, similar strategies for *sound-image* creation strategies can be summed up as a possibility of mutual transformation without a clear hierarchy, since the transformation can be done in both directions. Transformation is accomplished through the idea of a possible connection. However, the principle of tonality and harmony is taken directly from music theory, and it serves as the basis for the transformation. It is assumed that color combinations form similar relationships to musical consonants and these intervals, these proportions are common points. The experiential difference between the source and the result of the transformation can be attributed to

the *noise* embodied in the very premise of this type of connection.

3.2 Cosmopolitan poetry, or that night he went out of his mind

"Cosmopolitan poetry, or that night he went out of his mind" is an album centred on translating poetry by "Google translate". When I created this album, I sought to involve linguistic translation and personal associations in the transformation process.

The translation was carried out from Lithuanian into various other languages until the moment when the result of a translation back into Lithuanian would become unfamiliar to me as a reader. I wanted the texts to be widely recognizable, so I chose them from the works of Lithuanian literary classics: Balys Sruoga, Henrikas Radauskas and Justinas Marcinkevičius. The imperfection of translations (or the impossibility of translating between different languages) removed something from the original text at every step, but at the same time, it added something new. In this way, *noises* and *idioms* emerged. These transformed texts were recorded by readers (Greta Ambrazaitė, Viktor Filimonenko, Giedrius Kriaučiūnas and Egle Naujokaitytė-Hansen), thus converting them from text to sound.

According to the recorded texts and the new themes that emerged from the transformations, more sounds were recorded. The translated texts and recordings were summarized as an album in 2014 when I applied the method of personal associations to form an audio-text connection.

3.3 Expression of a landscape through specific sounds

In this part of the art project, I tried to explore the area already touched upon by various artists - the mapping of movements of sound in time on a plane. I decided to supplement this scheme with non-abstract tones, in contrast to, for example, how Yevgeny Murzin did in creating the ANS synthesizer that reproduces any image by using the same tones, with playback or silence depending on visual luminosity. But instead by using specific sounds captured by the method of field recording in that particular place that I would try to turn a visual map to be later recreated as sound. In order to develop the experiment, I had to

choose a place or several places to where to apply this approach.

To accomplish this, I decided to apply for a residency program to focus on a particular test. This is how I embarked on the "CreAiR" residency program in Kristiansand, Norway. During this two-month residency program, I collected an extensive archive of photos and sounds from Kristiansand and its surroundings, which I used according to the planned strategy.

By choosing a photo that embodied certain aspects of the landscape of the place, in this case, the characteristic transition from water to the shoreline, I created different models for mapping the melody. In this part, I did not seek a very original solution, as I was more interested in the aspect of using specific sounds. The structure I chose to use was the left and right plotting in the time axis plane, and the tune of the melodies was plotted against the movement of the linear pattern on the vertical axis. I chose the number of different sounds used based on the number of most evident lines. However, it could be re-mapped in many other ways.

To transform the most characteristic ambient sounds that could be easily manipulated and turned into a melody, I used granular synthesis to shorten them into samples. By changing the pitch and by using audio effects, I recreated the melodic lines in the photo and by using the sounds specific to the site.

I presented this piece as an installation fragment at a residency exhibition in Kristiansand. This installation included other photos from the residency archive as well as raw ambient sound recordings. It would be possible to create the same strategy with each photo and from different sounds, but the question I had was how the same strategy would look and sound when working in a separate space.

3.4 Sound - RGB - xerox - CMYK

When creating "Sound - RGB - Xerox - CMYK", I set out on a seemingly impossible task - recreating sound through a painted monotype of a print of a photograph of a visual

abstraction, which was created by a TV trying to display audio because of an analogue audio and image connection. I came up with this task as a guide to trying to add extra transformations and personalization to the frequently used audio visualization strategy by cathode ray tube.

This process made a lot of *noise* because the source can hardly be imagined after converting sound to an image by a TV. Creating acetone monotypes based on this photo by using a sponge rather than a printmaking press, I added some randomness. By manually applying paint with a brush rather than the printer, I made extra *noise* through my interpretations without even attempting to reproduce the photo as accurately as possible but to create an extra dimension of transformation.

3.5 /inter - sound = electric current / electric current = image

Album and performances "/inter" formed through experimentation in search of a variety of audio/video connection models (using tubes, cymatics, computer programs created in Pure Data environment) I came across a model that unveils the visual spectrum in a rather broad way: an analog audio signal and analog video signal connector, which has become the axis of /inter.

I did not use an audio signal and tube connection to make this connection, but a VGA cable connector used for audio and analogue video transmission. I formed it by connecting an audio signal to the cable channels responsible for the red, green and blue transmission. In this way, any device to which visual information can be transmitted via a VGA cable becomes a new visual interpretation tool for audio.

I have carried out research on the VGA connection of sound and image in multiple art spaces in the form of a residency or performance. This has led to a better understanding of how the complexity of a sound and its frequency relate to the image created in this connection. It also became evident that the refresh rate of screen used plays a crucial role in determining, which sounds appear as stable images and, which create movement. Applying

this knowledge to compose sound based on its visual qualities formed in this connection led to the recording of the album *"/inter"*.

3.6 *nroxqkts*

"Nroxqkts" is a book that acts as a reference to the issue of authenticity. It is based on the short story "The Library of Babel" by J. L. Borges and on the virtual model created by J. Basile. This is a book from one of the rooms in this virtual library.

One of its pages in this book describes my solo exhibition "Even before the word was uttered, the meaning had already changed" that took place in 2017. This description was in the virtual library even before the idea for the exhibition, and the printed book itself was one of the components of the exhibition, which is described in it.

3.7 *re-/inter* - electric current = image / electric current = sound

In this experiment was a continuation of the research started by the album *"/inter"*. The aim was to understand better the *noises* and *idioms* of the media used, in particular, the analogue audio-video connection based on a VGA cable. To accomplish this task, an analogue *sound-image* translation was performed, and the visual result was recorded digitally and then transformed back into sound through the same connection. This process was repeated four times until *noise* patterns became apparent.

3.8 Sound analysis by *schlieren flow* visualization ¹²⁴

Leading the way to a deeper understanding of waveform propagation shapes,

¹²⁴ A report from the experiments at "Sigma Koki" is available in the annex.

trajectories and their dependence on features such as frequency, volume and timbre properties in 2017, I started researching *schlieren flow* visualization. These studies are closely related to *cymatics* but can be developed in a medium other than liquid or powder material on a surface. I have investigated the propagation of sound in gas by the method of *schlieren flow* visualization.

I was able to do an internship at an optics laboratory at "Sigma Koki" and test the ideas. I have used a synthesizer I have created in *pure data* to recreate various waveshapes and frequencies of sound and created visual documentation of how they propagate in gas using the *schlieren* system.

Most importantly, I believe that seeing not drawings based on data, but phenomena that are constantly evolving in the environment around us due to the slightest pressure changes in the air, is a non-verbal experience that helps us better understand sound as a phenomenon. Like the penetration of cellular structures under the microscope, this optical system opens the door to the perception of new aspects.

3.9 Internet and the automated music industry. Case study of *vaporwave* ¹²⁵

After noticing the distinct influence of each medium on the transformation process, revealing some of its *noises* and *idioms* and at a distance from the immediate boundaries of *sound-image*, the exclusive artistic movement - *vaporwave* - comes to my attention in further analysis of media influence. I am interested in how the medium in which this cultural object was formed implied the possibility of its emergence and functioning.

My interest in *Vaporwave* has led to both analyzing the field in which it formed and to a *practice-based* approach towards it. The importance of John Oswald's *plunderphonics*

¹²⁵ A paper "The influence of internet culture on the shifts in aesthetics. A practice-based approach to *Vaporwave*" is based on this chapter. It was published in English, and it is included in the annex.

became evident in the further analysis of such artists as Chuck Person, 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~, Macintosh Plus, Sun Levi, Telepath テレパシー能力者, Hong Kong Express, 2814. The methods of creating *Vaporwave* were implemented in an international workshop that I have hosted in Vilnius Academy of Arts through the KUNO network. The project One Person And was created during the workshop and the album "Flash Future 1997" was released in 2018.

The answer to the question of what would be the result of designing just a performance strategy, not content to use, was entirely unexpected in this case. Before the workshops, I hypothesized that the result would be extremely chaotic, harsh, and multifaceted sound processing by visual artists who often had no experience with sound editing and had never encountered *vaporwave*. However, the album, which became the result of the workshop, is still recognizable as fitting into the *vaporwave* movement not only through the strategy used but also through the aesthetics.

3.10 "Field recordings are like pictures of the sky" * ¹²⁶ - Keith Rowe, 2014

During the residency in Kristiansand in 2014, some of the field recordings I made were not just the sounds of the city or its surroundings, but also the exhibition of Kjell Bjorgeenen and Keith Rowe at Kristiansand Art Hall, which had several sounding objects and the overall ambience was fascinating to me. Before recording them, I contacted the artists to get their consent. Keith Rowe presented his position when I met with the artist. He has expanded the discussion about authorship after one of their performances by stating that field sound recordings are usually so abstract that it is difficult for the human ear to retrieve many details about that sound. Details such as space and the time, when a piece of sound was recorded, become like pictures of the sky, because it is also difficult to say when and where they such pictures were created simply by looking at them.

¹²⁶ Based on the memories of the discussion with Keith Rowe in 2014 at Kristiansand, Norway.

This idea did become relevant to me once more when I set out test the methods of mapping sounds from a specific location based on a picture of the place. I tried to apply the same set of methods I used in Kristiansand in 2014, this time in 2018 at an artist in residency programme at "Akiyoshidai International Art Village (AIAV)" in Japan. I applied the same method of sampling field recording and turning them into short sounds that could be easily pitch-shifted to create melodies based on the lines in a photograph. As the local sounds and imagery were quite different, so was the result. This conclusion did lead to thinking about the specifics of each place and the parts that might not be felt by human senses but are still perceivable in sounds and photographs by the use of tools. A key article that helped form this field of discussion and to turn it into an exhibition was "Audio Forensics Experts Reveal (Some) Secrets" by Alexander Gelfand.

Recorded sounds change space and time - what we hear in recordings is not necessarily what is in the space around us, unlike before the perfection of audio recording capabilities. But there is no doubt that each space is acoustically specific, even if it remains outside the bounds of human perception.

IV - CONCLUSIONS

To summarize the complex analysis of various aspects of *sound-image* transformations, we can conclude that this study, which has led through the creative works and ideas of various authors and through personal creative attempts to apply and develop strategies for creating *sound-image*, has shown first and foremost that the category of *sound-image* is useful in analyzing the most sophisticated syncretic structural relationships that emerge in the wide space between visual and musical forms of expression. On the other hand, this fundamental category of our research can be fruitfully used even when comparing the creations of representatives of different periods and different fields. Because a variety of creative strategies, heavily influenced by the creator's consistent analytical approach as well as entirely spontaneous possibilities of improvisation, combining visual and auditory artistic

expressions, and vectors that embody the direction of creative transformation or translation, are often identical or very typologically close.

Therefore, consistent and methodologically correct application of the category of *sound-image* helps both the creators and the researchers to analyze the general aspects of syncretic creativity involving sound and image, to question the hierarchies of classical aesthetics, to reduce the separation between isolated disciplines and to bridge the gap between *science* and *art*. We can also note that by focusing on *embodied knowledge*, we can analyze different *sound-image* strategies and apply the same methods to reveal different approaches. Several key conclusions can be drawn from this idea.

First, by looking at examples of strategies for creating *sound-image*, we can see that some aspects of them are repeated regardless of the historical period or medium in which they are presented. This is most clearly seen when comparing the dissemination of the idea of *Gesamtkunstwerk* with the changes in the *Vaporwave* movement. The concept of *Gesamtkunstwerk* transmuted and transformed into entirely different forms than what Wagner mentioned as if it were a *meme*. This victory of aesthetics surface over content reflects what we can now see in the dissemination of the *Vaporwave* and ideas that take place in a completely different medium - the anonymous online medium. The dissemination of both phenomena eventually became aesthetic due to being imitated by a growing number of artists, as if **with each transformation, the artists were purifying aesthetic qualities through the *idioms* and *noise*.**

Second, we can see trends closely related to the period or the rise of certain technologies in *sound-image* strategies. This is particularly evident in the study of works of art influenced by *cymatics*, which has grown significantly after Hans Jenny's research and the development of electric creation of sound and its reproduction capabilities.

Third, we can see the frequent loss of the relationship between the source and the result of the transformation in works related to digital technology translations.

Another noteworthy group of key findings formed in the research I did through practical experimentation. The *practice-based* approach formed by testing strategies for creating *sound-image* and developing personal methods based on them. The first group of

the most noteworthy conclusions that formed in a *practice*-based way are related to testing the same idea of mapping site-specific sounds of a location based on an image of it in two different places. This revealed how each place influences the result even if the set of methods used for the transformation are the same. A second group can be derived from testing the analogue connection of image and sound based around the VGA cable, which revealed how each media used shapes the result of the transformation. And a third group can be derived from the *schlieren flow* visualization experiments that revealed how valuable it is to see the phenomenon of sound instead of just visualize it through artistic depictions or software.

Finally, to sum up, all these theoretical and personal studies, I want to emphasize that they were all accompanied by non-verbal experiences that not only changed the creative process at every step but perhaps gave more insights and suggestions for exploring something new rather than text alone. Therefore, **the real conclusions are the works themselves and their documentation** created during the development of the art project.

PRIEDAI (apie tą patį tyrimą kitais žodžiais)

Apie parodą „dar prieš ištariant žodį, prasmė jau buvo pakitusi“

Vygintas Orlovas (g. 1989) jau ankstyvojoje meninėje kūryboje pradėjo domėtis garso ir vaizdo ryšiais, eksperimentuoti su garso vizualine raiška analoginiais ir skaitmeniniais būdais. Jam įdomu atrasti ne tik netikėtus sąskambius, bet ir vizualiai intriguojančius, akį patraukiančius vaizdus. Tai kas nematoma padaryti matoma, atrasti būdus perteikti vienu įvykių patirtį kitomis.

Kaip prasmė pakinta garsą išvertus į vaizdą, bandant mintis paversti žodžiais ir yra pagrindinis šios parodos leitmotyvas, atsispindintis jau parodos pavadinime. Tai rodo, kad kūrėjui svarbus komunikacinis meno aspektas. Komunikacijoje dažnai atsiranda tarpininkas, tačiau jo buvimas daro įtaką informacijos perdavimui. Kuo trumpesnis informacijos kelias nuo siuntėjo iki gavėjo, tuo gauta žinutė panašesnė į išsiųstąją. Tačiau nors šioje parodoje garso ir vaizdo technika visgi tarpininkauja žiūrovo komunikacijai su kūriniais, bandoma išvengti minties vertimo į kalbą ir tos kalbos interpretavimo gavėjo sąmonėje. Mat, pasak menininko, viso to nereikia, nes viskas kas kalboje įmanoma – visos idėjos, žodžiai, sakiniai, tekstai, garsų ir raidžių kombinacijos – jau yra užrašytos ir išsaugotos.

Taip parodoje atsiranda ir J. L. Borges apsakymo „Babelio biblioteka“ motyvas. Ši biblioteka pilna 410 puslapių knygų, kuriose užrašyta viskas, kas tik įmanoma, visomis kalbomis. Tačiau, kad ir parodoje atsivertus vieną iš šios bibliotekos knygų, atrodys, kad dauguma teksto išvien kakofonija ir raidžių kratiniai, ir tik kantriai ieškant joje bus galima atrasti tai, kas knygoje parašyta būtent apie šią parodą.

Pirmojoje personalinėje parodoje menininkas ketina pristatyti ne anksčiau sukurtus darbus, bet įvesti žiūrovą į kūrybos procesą, paversti žiūrovą dalyviu. Kaip Babelio bibliotekoje nėra vienodų knygų, taip gal šioje parodoje nebus ir pasikartojančių garso-vaizdo kombinacijų. Žiūrovas dalyvaudamas interaktyviose instaliacijose galės daryti įtaką ekranuose matomam vaizdui. Ir nors žmogus fiziškai negali skleisti didelio kiekio visiškai skirtingų garsų, ir galbūt vieno žiūrovo kontribucija mažai skirsis nuo sekančiojo, mažai tikėtina, kad ji bus

tokia pati. Akimirką tai kas nematoma, galbūt suvokiama kitomis joslėmis, arba tik nujaučiama, pasirodys labiausiai mūsų gyvenimuose dominuojančia regos jusle.

Rasa Kavaliauskaitė

meno kritikė, kuratorė

Knyga: vsxhpvtsytodhk, vd sb

puslapis: 169

The influence of internet culture on the shifts in aesthetics. A practice-based approach to *Vaporwave*

VYGINTAS ORLOVAS

Vilnius Academy of Arts,

vygintas.orlovas@vda.lt

Abstract: The roots of the cultural object called *vaporwave* are often traced to the year 2009. However, the qualities that define it are still being discussed in both the discourse of popular culture as well as in an academic context. Ranging from being defined as a microgenre of electronic music, a *meme*, an art movement, a critique of capitalism to a being defined as a form of pure *aesthetics* it remains a multifaceted object for research. In this paper, I explore examples of *vaporwave* in order to distinguish the methods and strategies used for creating something that is called *vaporwave*, rather than in an attempt to label it as some particular thing. As a further step in this inquiry to *vaporwave*, I document an attempt to apply these methods and strategies that resulted in a published music album. A *practice-based* approach to analyzing *vaporwave* by creating and publishing it does help to understand some core qualities of it.

Keywords: vaporwave, aesthetics, plunderphonics, internet culture, practice-based research.

Introduction: Definitions and roots

Metaphorically speaking *vaporwave* can be described as "*the muzak that plays in an elevator in a mall in a futuristic Japanese cyberpunk dystopia*" ¹²⁷ and an "*internet-based*

¹²⁷ Jordan Minor, *Drown yourself beneath the vaporwave*, in: geek.com, 2016.
<https://www.geek.com/tech/drown-yourself-beneath-the-vaporwave-1657121/>

subculture whose members consider themselves the digital-age version of punk rockers" , however if we were to try describing it through precise definitions and distinct qualities what would they be? Often it is described as a microgenre of electronic music, a *meme*, an art movement, a critique of capitalism or as a form of *aesthetics*.

Given its scale and the fact that *vaporwave* is still relevant in 2019, while it crystallized in 2011 and there already some examples of it from as early as 2009 it is easy to say that it is not a homogeneous cultural object. Even though it did branch out to become *future funk*, *eccojams*, *mallsoft*, *vaportrap*, *vapornoise*, *hardvapour* ¹²⁸ some qualities still make all these sub-definitions part of *vaporwave* thus they should have something in common.

Perhaps analyzing an early example could help to define some qualities that turn something into *vaporwave*.

Chronologically an excellent starting point in this inquiry could be the album that is often titled as one of the first examples of *vaporwave* - *Ecceojams vol. 1* by Chuck Person (2010). This album was created by applying audio editing techniques such as resampling, stretching, cutting, looping, adding sound effects to songs released in the 80s and 90s. The 15 compositions that make up the album are transformed songs made by other artists, but the transformations are so intense that the source material becomes hard to recognize and the result turns into a new *aesthetic* experience.

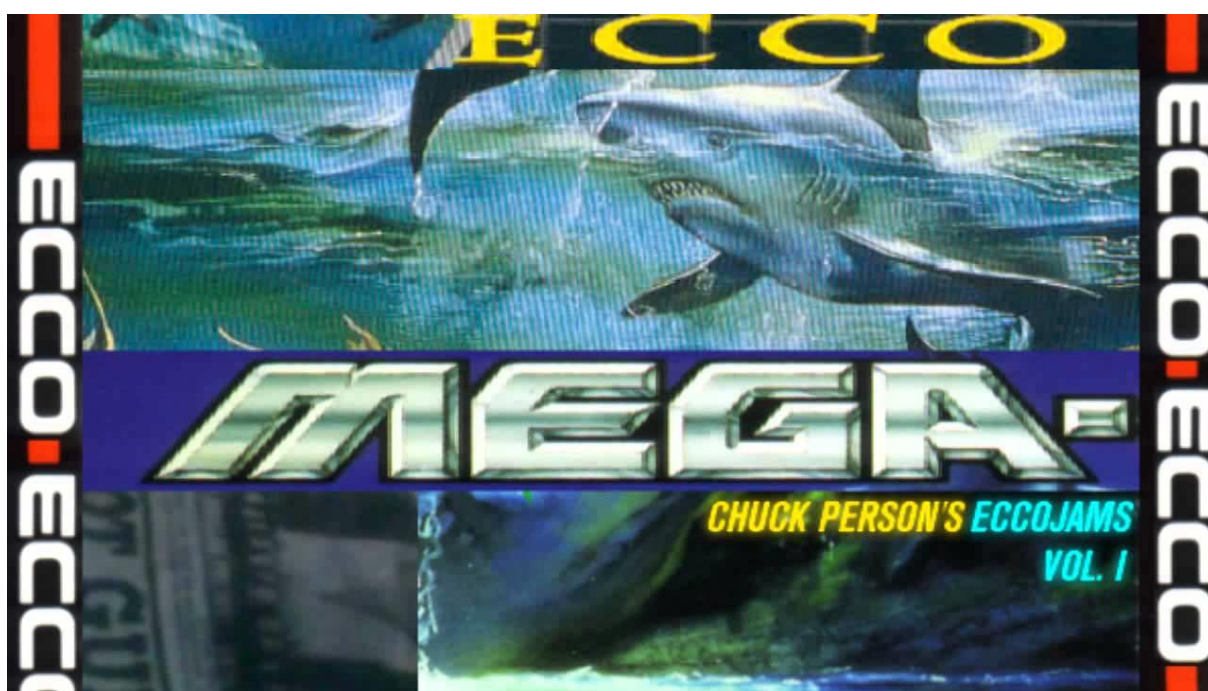
For example, the 1987 hit song "Lady in Red" by Chris de Burgh becomes a seemingly endless loop repeating the phrase "There's nobody here" in an atmospheric way with lots of extra reverb and delay and is left untitled and known as the 4th song on side B ¹²⁹. Similarly, the song *Lonely* by Janet Jackson (1989) becomes A6. An important quality comes into light here as the authors of the source material are not mentioned anywhere on the album - the

¹²⁸ Simon Chandler, *Genre As Method: The Vaporwave Family Tree, From Ecceojams to Hardvapour*, in: [daily.bandcamp.com](https://daily.bandcamp.com/2016/11/21/vaporwave-genres-list/), 2016. <https://daily.bandcamp.com/2016/11/21/vaporwave-genres-list/>

¹²⁹ Chuck Person, *Ecceojams Vol. 1*, The Curatorial Club, 2010, B4.

listeners are left with a choice to either try solving it as a puzzle or to simply listen without any preconceptions. We can already see some possible legal issues regarding copyrights here, but we can also see the emphasis on the idea that the album is not a *remix* compilation, but rather a new piece of music, which is based on the work of other artists.

Fragments of the album appeared on the video-sharing platform Youtube as early as 2009, and in 2010 the album was released as a cassette and in a digital format through the label *The Curatorial Club*. The graphic design of the album, as well as the previously released videos, include images that are appropriated much like the sounds. The images create a link to a similar period of time as the source of sound samples. A shark on the cover of the cassette is displayed alongside the words *Ecco* and *Mega* (Picture 1 Chuck Person - Eccojams vol. 1 (2010) cover). The fonts used on the cover indicate that they were transferred from the packaging of a video game *Ecco the dolphin* and the gaming computer *Sega mega CD*. Thus, the entire content of the album (both the audio and the visuals) is created only by rearranging previously existing material created by other authors.



Picture 1 Chuck Person - Eccojams vol. 1 (2010) cover

We can notice the same strategy applied in the song that became the *meme* mostly associated with *vaporwave* - リサフランク 420 / 現代のコンピュー (Lisa Frank 420 /

Modern Computing) by *Macintosh Plus* released in 2011. This song, as well as the whole album *Floral Shoppe* (2011), is made by sonically editing songs by other artists. For example, リサフランク 420 / 現代のコンピュー (Lisa Frank 420 / Modern Computing) in particular being a slowed down and chopped up version of *It's Your Move* by Diana Ross (1984), which in turn is a cover a version of the song recorded by Doug Parkinson released in 1983.

Both of these iconic *vaporwave* albums reveal a strategy of recycling sounds and imagery. At first glance it might resemble sustainable design, however, in the case of actual sustainable design, the need for new raw materials is reduced, whereas in the case of digital recycling both the source material and the results remain present and thus the number of products is increased.

As we have established the idea that vaporwave is not a *remix*, but rather a new phenomenological experience created from previously existing material, we see a clear connection with the ideas of the Canadian composer John Oswald. In his essay *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* (1985) Oswald already discussed the question of piracy and creativity . Furthermore, he did apply the method of reusing sounds created by other artists in order to create something new through the album *Plunderphonics 69/96* (1969 -1996). Regardless, while being ahead of his time, Oswald did get involved in a legal dispute with a major label due to copyright issues ¹³⁰ and his work did not become known or quoted as much as works of *vaporwave* creators such as *Macintosh Plus* or *Chuck Person*.

***Vaporwave* as a reflection of the digital medium**

Whereas plundering sounds to make new compositions created legal issues for Oswald

¹³⁰ Michael Rancic, *Why a Canadian Composer's Controversial 80s Work is Still Ahead of Today's Copyright Laws*, in: vice.com, 2016. https://www.vice.com/en_us/article/gvnwyw/john-oswald-copyright-interview

back in 1989 ¹³¹, representatives of *vaporwave* do manage to avoid them and one of the main reasons might be the fact that *vaporwave* is directly rooted in the digital medium and the internet rather than a physical space or geographic location. Just as the early examples uploaded to Youtube by Chuck Person in 2009, much of the later works and even collaborations took place online. David Jimison notes this in his doctoral thesis while discussing the begging of *vaporwave* - it "*was an exclusively online subculture, with its members meeting and hanging out together in chat windows, sharing music through streaming sites such as Turntable.FM and growing a community of friendships and shared values online*" ¹³². Furthermore, "*Vaporwave oscillates between critiquing the capitalist digital realm that it inhabits, and merely replicating it in a straightforward pastiche*" ¹³³, which binds it even more deeply with the digital medium. This feature of *vaporwave* not only suggested a framework for creativity but also parts of what became the *aesthetics* associated with it.

One of the critical features that arise due to *vaporwave* being an online phenomenon is the possibility for the creators to remain anonymous due to the structure of digital media and digital music distribution. This anonymity that arises through sounds and images being uploaded and then downloaded by other people to upload them again creates not only a rapid pace, but also blurs out the creator and lays the pathway for anonymous collaboration.

One example of this type of collaboration is the works of Youtube creator that goes under the alias *Sun Levi*. *Sun Levi* has been creating (or perhaps just distributing) and uploading videos for *vaporwave* music since 2013. The videos are made by using the same method of altering material that already exists, but it is taken a step further as the sounds are simply taken from other anonymous creators of *vaporwave*. As Laura Glitsos elaborates on this topic

¹³¹ *ibid.*

¹³² David Jimison, *The Dilution of Avant-Garde Subcultural Boundaries in Network Society*, Georgia Institute of Technology, 2015, p. 13.

¹³³ Michael Waugh, *'Music that actually matters'? Post-internet musicians, retromania and authenticity in online popular musical milieux*, Anglia Ruskin University, 2015, p. 114.

"[...] *vaporwave* is produced through digital media but is reworked in order to mimic the video tape and VHS aesthetic, often directly using cuts from VHS tapes with the flaws and imperfections particular to tape. In doing so, *vaporwave* recalls not only the memories and floating signifiers of late-20th century consumerism, but also the history and trajectory of video as it has been reimagined through artistic sites" ¹³⁴.

Moreover, as we can see in the case of the work of *Sun Levi* the act of creating videos for the sounds of other *vaporwave* creators adds another layer of context and creates a new experience by recycling once more.

Another case of anonymous collaboration is *vaporwave* labels that function as hubs for distributing the works of various creators. Great examples of labels distributing *vaporwave* are *Dream Catalogue* (established in 2014) and *Sunset Grid* (established in 2016), which are continually releasing *vaporwave* albums on the music distributing platform Bandcamp. Due to the sheer amount of new *vaporwave* releases and various websites and internet forums used for distributing it is often rather hard for a listener to find what interests them, but having a label that release selected quality albums makes the process of searching for music a lot easier. Nevertheless, most of the distributed albums are created within a similar framework of plundering sounds and images, so how do the creators stay under the radar of copyright protection enforcement?

Thanks to online communication I did manage to get in touch with one of the creators of *vaporwave* 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~ via email and thus I was able to get to know a bit more about the methods for avoiding copyright issues from an insider. The album *flavorWave TURBO* "is most definitely a classic-style *vaporwave* album in the fullest form" ¹³⁵ and it does indeed exhibit the same method of recycling music created by other artists ¹³⁶, however, the music recognition application Shazam does recognize it as

¹³⁴ Laura Glitsos, *Vaporwave, or music optimised for abandoned malls*, in: *Popular Music* (2018) Volume 37/1, Cambridge University Press, 2017, pp. 100–118.

¹³⁵ Dylan Kilby, *Sunset Grid releases "flavorWave TURBO" by 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~*, in: *sunbleach.net*, 2018. <https://sunbleach.net/2018/07/02/sunset-grid-releases-flavorwave-turbo-by-bigaku/>

¹³⁶ 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~, *flavorWave TURBO*, Sunset Grid, 2018.

authentic music and this does raise the question how does it work?

According to 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~
"the loophole for stealing sounds was created when the music industry grew so large that it became nearly impossible to filter out releases without the use of automation through algorithms. The algorithms that are currently in use do detect rhythmic and timbral patterns based on a database of copyrighted material, however, once you stretch a sound both its pitch and tempo changes and luckily enough the algorithms are not sophisticated enough to detect every possible transformation just yet" ¹³⁷.

Furthermore, a similar loophole for image recognition is currently at large as well as "images that are flipped, cropped, stretched or edited in ways are not recognized by algorithms" ¹³⁸ either. And lastly due to "profit being made through ad revenue" ¹³⁹ the creators of *vaporwave* can still gain some profit through streams and views online even without direct sales. These replies can help us better understand the methods applied by *vaporwave* artists, and we can see how these methods of stretching are directly related to the slowed down and ephemeral *aesthetics* associated with *vaporwave*.

Testing the methods of *vaporwave*

After getting to know some of the methods and strategies used by *vaporwave* creators, I did develop a curiosity to test them through a *practice-based* approach. This curiosity has successfully become an international group project *One Person And*, whose album *Flash Future 1997* was distributed via online music platforms and online music stores in 2018. May 22. The progress of this project has revealed some additional insights, which are relevant in the context of this paper.

Several questions became essential as a starting point. First of all, what exact methods should be used for anonymous *vaporwave* distribution? Secondly, as I am interested in an

¹³⁷ Personal interview with 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~ via email, 2018.

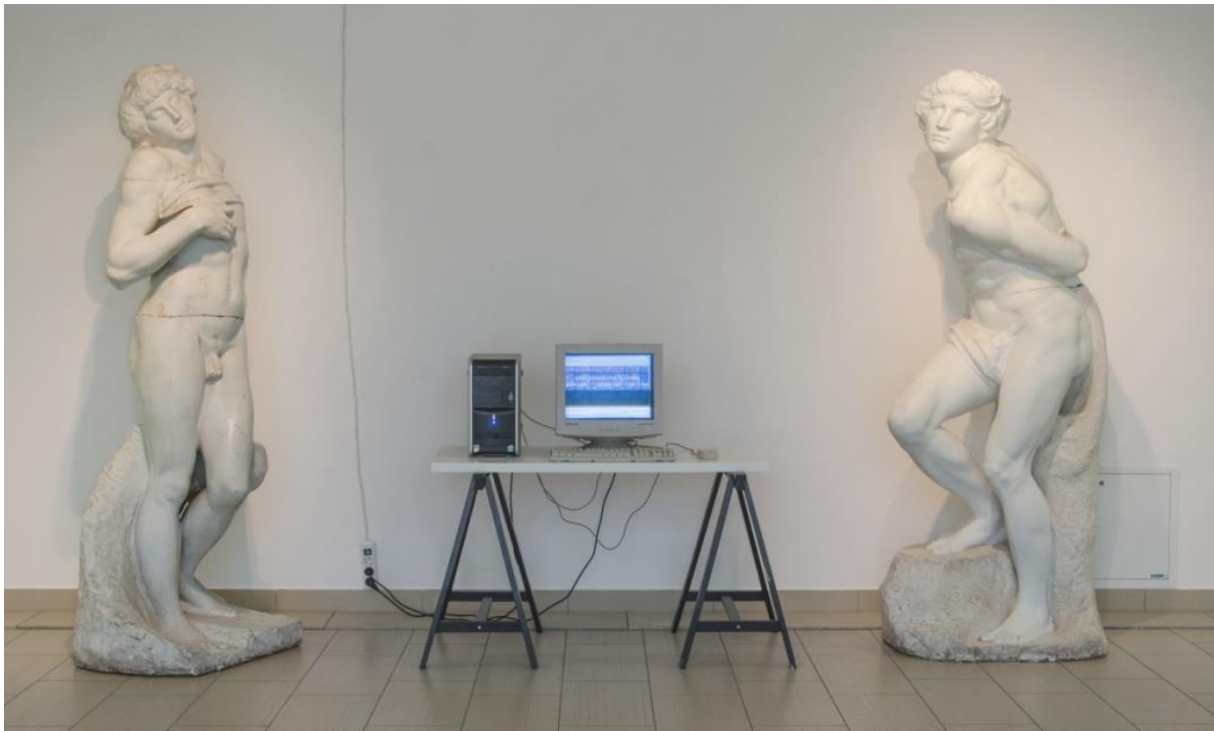
¹³⁸ Personal interview with 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~ via email, 2018.

¹³⁹ Personal interview with 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~ via email, 2018.

anonymous collaboration, how should I gather a group of people for it? Lastly, what will the result be if only the framework for creative methods is decided upon in advance, but not the result that is being aimed?

The first question was easy to answer once more thanks to 美学 (*b i g a k u*) *A E S T H E T I C S* ∼. To solve the second question, I have decided to use the opportunities provided by the fact that Vilnius Academy of Arts is a member of the international networks for art and design schools of northern European countries *Kuno* and *Cirrus*. A part of the activities conducted within the framework of these networks is international workshops, therefore I have decided to turn the attempt to apply the strategies of *vaporwave* into a workshop, which I have called "The Anatomy of Vaporwave" and invite teachers and students from other institutions for higher education in art and design to join in and test them out.

On April 5-29 of 2018 at the Vilnius Academy of Arts during the doctoral student exhibition *Science and Life*, I presented an installation of the same name (Picture 2 The Anatomy of Vaporwave, 2018). A part of the work was a somewhat dated desktop computer with a specially designed website open through which it was possible to sign up for a newsletter to get free access to the results of the workshop once they are released (which might not have been produced at all and remained a *vaporware* campaign in case the strategies would not have worked out).



Picture 2 The Anatomy of Vaporwave, 2018

Artists from Denmark, Estonia, Finland, Latvia, Lithuania, Norway, Poland, Sweden and the United Kingdom responded to the open call through the networks *Kuno* and *Cirrus* and took part in the workshop and the production of the album, however, I will not mention their names in this paper. The workshop went as follows: as a moderator on the first day of the workshop, I started it with a brief presentation of an attempt to map vaporwave the source material use and by presenting the strategies. The morning of the second day was dedicated to learning to use the tools for editing audio, images and video (this is another point making vaporwave accessible thanks to the digital, as there are numerous free options available for editing software). During the second and third days of the workshop, all participants worked together on finding audio and visual sources to work with, converting them and processing them to create something that feels like a different aesthetic experience compared to the course material. The sharing of work was easily accomplished by using cloud sharing for storing all the works in progress. This way, all of the participants could continue working with the materials that others have started, easily change functions, extend the work to the audio or visual fragments initiated by other participants and efficiently connect them. On the fourth day, we dedicated on listening to sounds we have

created, selecting an album cover and singles for distributing on Youtube before the official release.

The next step was to contact the music distributors suggested 美学 (*b i g a k u*) *AESTHETICS*~ in order for the album to be verified as authentic and to be included in the music recognition and copyright databases, online music listening platforms and online music stores. Therefore, the people who signed up for the newsletter still had to wait for a little until the result was distributed.

There was a problem with the distribution phase. The music distribution platform suggested as a top priority by 美学 (*b i g a k u*) *AESTHETICS*~ called RouteNote is perhaps not fully automated, as the album was struck due to the presence of unauthorized content in a number of works. However, when we did try to check if the samples used are recognized by the music recognition app Shazam we had no hits or links to the database of copyrighted material ¹⁴⁰. Afterwards, we did make another distribution attempt on CD Baby, and it was a success.

I am not sure whether it is directly related to the success of the album being distributed through one distributor, but not the other, but these music distributors do apply slightly different profit distribution models. One option of music distribution via RouteNote costs nothing but the distributors receive 15% of the profits made through sales and ad revenue, whereas an option for distributing music through CD Baby applies a model in which the distributors do not receive any share of the profit. However, they do have set cost for the distributing. Therefore, one can either become a partner with one distributor or a client of

¹⁴⁰ Personal note: While distributing a non-related album ref/inter - iwbiactnle (2018) I did encounter similar authentication issues even though the content was fully original. In order to get it published, I had to write an email to prove that the voice used in the music is my own voice. The confusion might have arisen due to it being a spoken word piece, which might sound like a sample taken from somewhere. Nevertheless, it was new content and was not included in any database on the internet yet, thus it must have been checked by a human in order to question its authenticity. Or perhaps there are more parameters in the algorithms than just comparing sounds to databases.

the other, and it does to have worked out better to be a client.

Conclusion

The answer to the question, what will be the result of only deciding upon a creative framework, rather than the content used, was somewhat unexpected for me. Before starting the workshop, I hypothesized that the result would be a very chaotic, crude as the editing of sound was done by visual artists, many of whom had no prior experience in working with sound. Furthermore, not all of the participants knew much about *vaporwave*. However, the album, which became the result of the workshop, is, in my opinion, still recognizable as *vaporwave* through its aesthetics that is in part result of the set framework and the methods of stretching, cutting and looping applied. Therefore, as a result on this *practice-based* inquiry, it is safe to say that one of the ways to describe *vaporwave* is to call it a set of creative rules - a particular *modus operandi* that was formed in the digital age. This set of rules serves not only in combining the various sub-definitions of *vaporwave* but also was an essential part in forming the aesthetics as the stretched and pitch-shifted sounds do have an eerie feeling to them even the source material is "*kitsch*" or "*schmaltzy*" music from the 1980s and 1990s" ¹⁴¹. Furthermore, we can clearly see that the internet culture as a whole, rather than some geographic locations plays a core role in the anonymous spread of *vaporwave*, which was not possible without this particular type of interaction opened up by this media, as indicated by the example of John Oswald's creative practice.

¹⁴¹ Andrew Whelan, Raphaël Nowak, *Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism: Genre Work in An Online Music Scene*, in: Open Cultural Studies vol. 2, 2018, p.p. 451-462.

References:

Andrew Whelan, Raphaël Nowak, *Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism: Genre Work in An Online Music Scene*, in: Open Cultural Studies vol. 2, 2018, p.p. 451-462.

Chuck Person, *Eccojams Vol. 1*, The Curatorial Club, 2010.

David Jimison, *The Dilution of Avant-Garde Subcultural Boundaries in Network Society*, Georgia Institute of Technology, 2015.

Dylan Kilby, *Sunset Grid releases "flavorWave TURBO" by 美学 (bigaku) AESTHETICS*, in: sunbleach.net, 2018. <https://sunbleach.net/2018/07/02/sunset-grid-releases-flavorwave-turbo-by-bigaku/>

John Oswald, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, Wired Society Electro-Acoustic Conference, Toronto, 1985. <http://www.plunderphonics.com>

Jordan Minor, *Drown yourself beneath the vaporwave*, in: geek.com, 2016. <https://www.geek.com/tech/drown-yourself-beneath-the-vaporwave-1657121/>

Laura Glitsos, *Vaporwave, or music optimised for abandoned malls*, in: Popular Music (2018) Volume 37/1, Cambridge University Press, 2017, pp. 100–118.

Macintosh Plus, *Floral Shoppe*, Beer On The Rug, 2011.

Michael Rancic, *Why a Canadian Composer's Controversial 80s Work is Still Ahead of Today's Copyright Laws*, in: vice.com, 2016. https://www.vice.com/en_us/article/gvnwyw/john-oswald-copyright-interview

Michael Waugh, *'Music that actually matters'? Post-internet musicians, retromania and authenticity in online popular musical milieux*, Anglia Ruskin University, 2015.

Simon Chandler, *Genre As Method: The Vaporwave Family Tree, From Eccojams to Hardvapour*, in: [daily.bandcamp.com](https://daily.bandcamp.com/2016/11/21/vaporwave-genres-list/), 2016. <https://daily.bandcamp.com/2016/11/21/vaporwave-genres-list/>

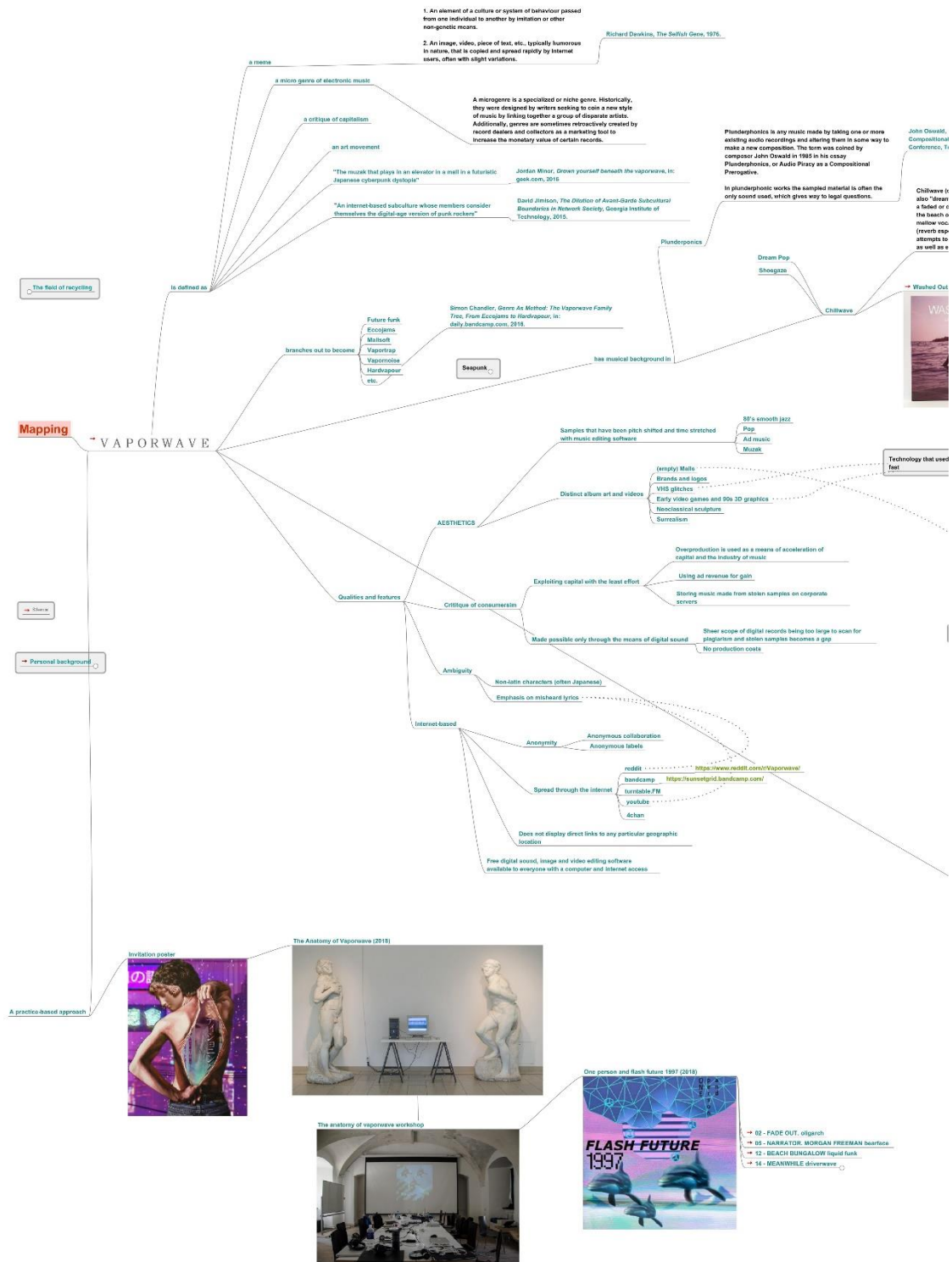
美学 (bigaku) AESTHETICS, *flavorWave TURBO*, Sunset Grid, 2018.

Personal interview with 美学 (bigaku) AESTHETICS via email, 2018.

Interneto kultūros įtaka estetikos pokyčiams. Praktika grįstas *vaporwave* tyrimas

Santrauka: Kultūrinio objekto vadinamo *vaporwave* šaknys dažnai siejamos su 2009 m., tačiau savybės, kurios apibrėžia šį objektą, vis dar yra nagrinėjamos ir populiariosios kultūros, ir akademiniuose kontekstuose. *Vaporwave* lieka gan atviru tyrimams daugiabriauniu objektu, mat jis yra apibrėžiamas įvairiai: kaip *memas*, meno judėjimas, kapitalizmo kritika ar kaip gryna estetikos forma. Šiame straipsnyje nagrinėju *vaporwave* pavyzdžius siekdamas ne įrėminti šią sąvoką apibrėžimais, o įvardinti strategijas ir metodus pasitelkiamus kuriant kažką, kas įvardinama kaip *vaporwave*. Kitas žingsnis, kurio imuosi gvildendamas *vaporwave*, yra šių strategijų ir metodų taikymo dokumentavimas. Šis praktika grįstas tyrimas paremtas *vaporwave* kūrimu ir platinimu atskleidžia esmines savybes ir padeda geriau suprasti patį nagrinėjamąjį objektą.

Raktiniai žodžiai: *vaporwave*, estetika, plėšikofonija, interneto kultūra, praktika grįstas tyrimas.





142 Picture 3 Mapping vaporwave, 2018

Detailed image at:



<https://vygintasorlovas.com/mapping-vaporwave>

Report on the analysis of sound using *schlieren* flow visualization at "Sigma Koki" laboratory

Diary type report about the internship at Sigma Koki ¹⁴³

Vygintas Orlovas

2017 12 14

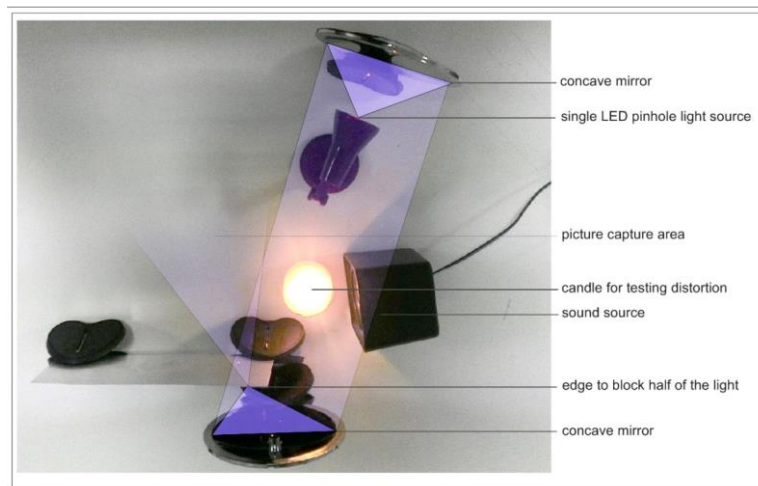
Main aims of the internship:

- **Using the Schlieren system to visualize the pressure changes of sound and its' flow.**
- **Shrinking the Schlieren system and creating a prototype for a portable unit.**
- **Creating a visual archive of sounds based on the frequencies and wave shapes.**
- **Checking which components of the system can be replaced with less professional components to make the system approachable for everyone interested in sound analysis, optics and physics in general.**

Before the internship:

A test model with low-quality mirrors in the setup was enough to prove that sound can be seen through the Schlieren system. However, I have been using a candle in the setup to have another dispersion source, which could be affected by sound.

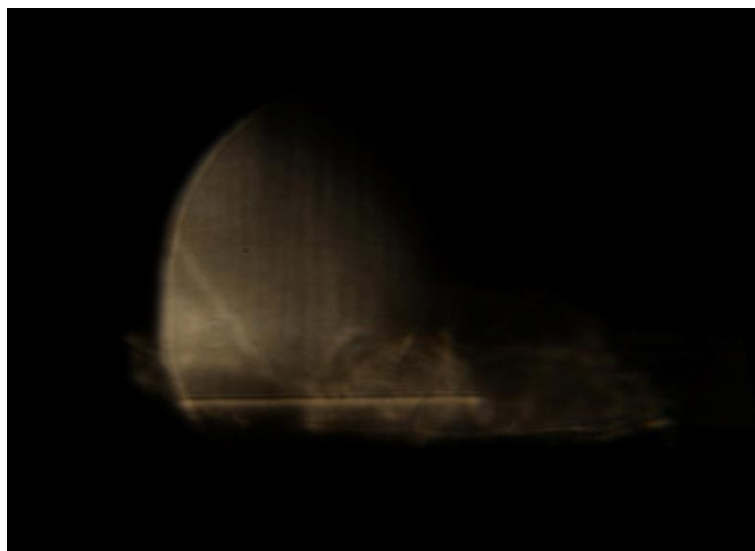
¹⁴³ All pictures used in the report are from a personal archive.



Day 1

After learning to use professional equipment and the Schlieren setup (which used mirrors of a diameter of 100mm and a focal length of 500mm placed at a distance of 1200mm) I understood that the speakers I have brought along are not powerful enough to create visible pressure changes in the air even at a low exposure (using a 1mm pinhole and low (3) lighting of the Luminair ACE LA-100), therefore I have tried adding other dispersion elements, which would be affected by sound in the same way as with the heat of the candle in the tests before the internship.

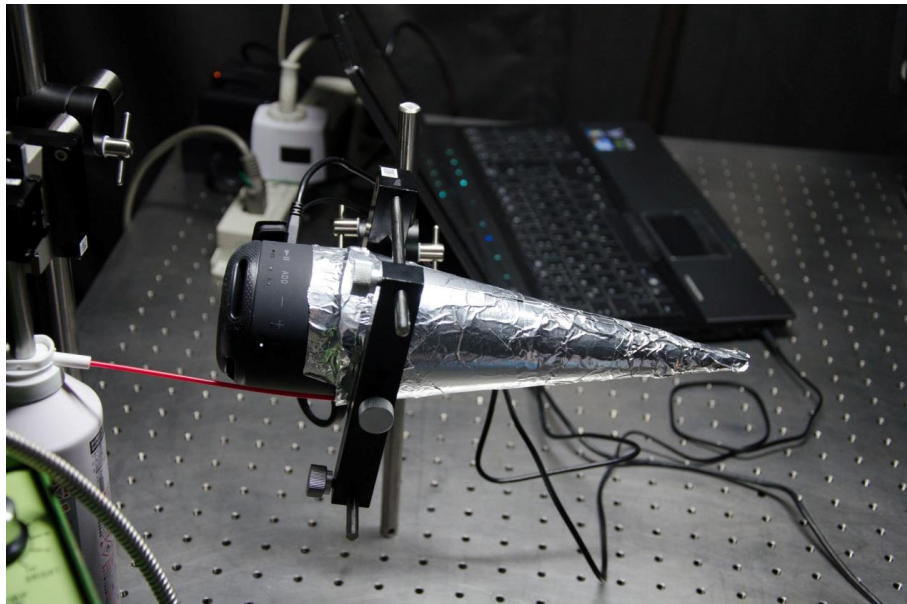
I have conducted tests with a heat-emitting light bulb and vapour of alcohol. The effects of sound were visible quite clearly when affecting the vapour of alcohol.



Day 2

I have added a stronger **speaker to the setup, which has increased the visibility of the effects of sound. As it was too wide for the flask producing vapour, it was required to concentrate the sound. I have used a cone made out of paper placed around the speaker and aimed at the vapour.** The results were more evident than on the previous test. In order to see even more details, I have added input of DME, CO₂ gas to the cone.

Tested adding a compressor for controlling the gas output and using air instead. However, dispersion on an airflow did not have enough contrast in comparison, and it seems to increase the size and costs of the system a lot if an extra tank of gas was added to in front of the compressor.

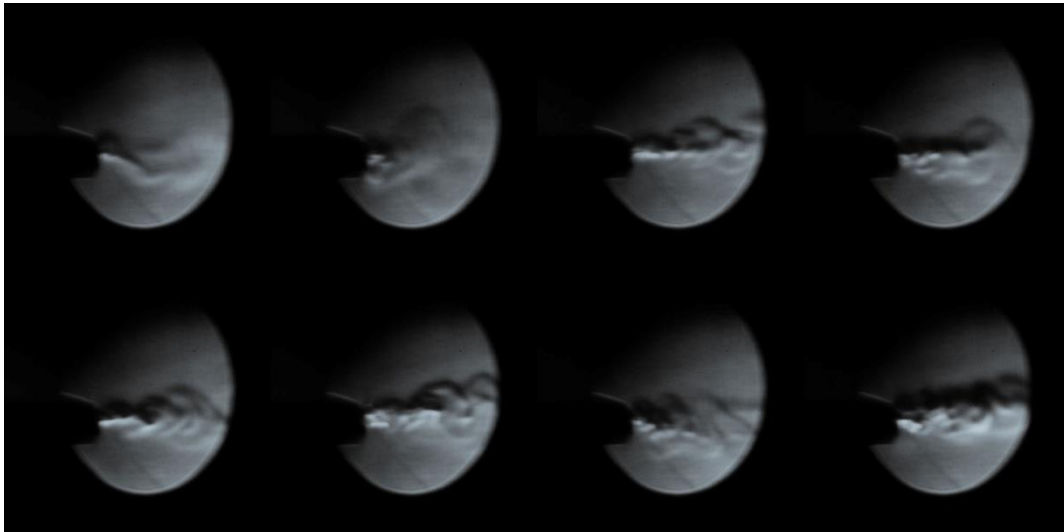


Day 3

Creating a visual archive of sound with the current setup before attempting to shrink it.

Camera: Nikon D7000, lens nikkor 18-105, 135-56G ED, DX, 1/2500 , ISO:1600, f4.8.

Max contrast on the Schlieren system: minimal light (0 on Luminair ACE LA-100) and maximum covering with knife edge, adding some CO_2 to the sound flow for even higher contrast.



Day 4

Further improvements of setup: improved cone and positioning of the camera and its' settings.

Documenting it as **a video archive of the sounds from 15hz to 23000hz and four wave shapes: sine, triangle, saw-tooth and square**; using a custom made synthesizer in the programming environment of Pure Data in order to be able to generate specific sound shapes.



Day 5

Hidaka factory visit to get to know the company and its' product, methods and staff better.

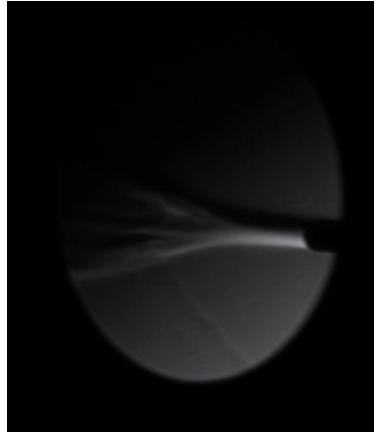


Day 6

Shrinking the Schlieren system.

The minimum size of the system is based on the focal length of the mirror. Therefore, the shrinking was successful for the size of 250mm in width. The clarity did not decrease, and only the test area size has shrunk.

Changing the "Luminar Ace LA-100" with a single LED powered by batteries decreased the size significantly.



Changing 100mm diameter, 500mm focal length mirrors to 15mm diameter, 120mm focal length mirrors (120mm setup).

Conclusion: **test area is too small to capture the details of sound flow with a 15mm mirror setup.**

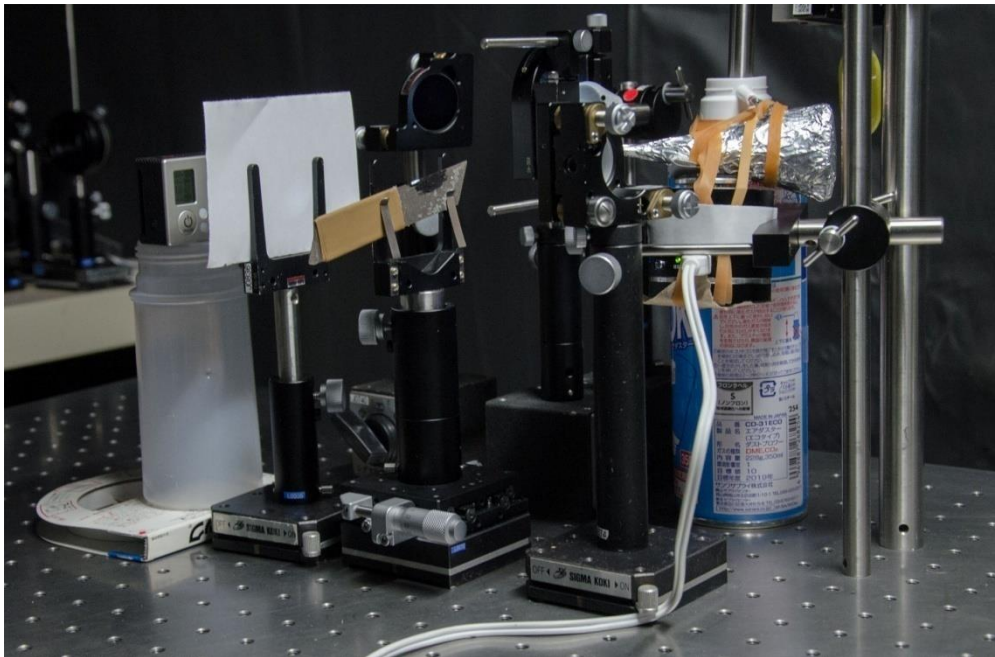
Day 7

Using 30mm diameter mirrors with a 150mm focal length.

Testing a GoPro Hero3 camera instead of a professional DSLR camera.

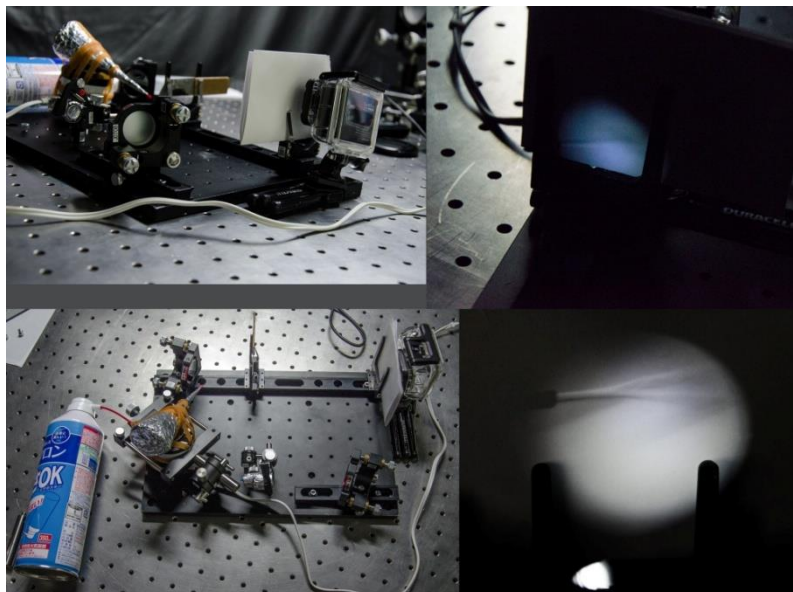
As there is no possibility to choose contrast and emphasize the high brightness point, therefore, the only way to use it is by having an additional screen on which it could focus (copy paper works well enough!).

Editing of the cone to make it smaller. Isolating with rubber bands to minimize the vibration in other components.



Day 8

Remodelling the setup on a 300mm x 200mm stage.



Day 9

The prototype is complete - further improvements would require the construction of parts or of a specialized stage and box.

The prototype is mounted on a 200mm x 300mm stage. The focal height is at 35mm above the surface of the stage, and this application system uses:

- 1) A single LED as a light source powered by batteries. However, it should be changed to a constant power supply to make the light source stable (a DC adapter could be attached, or it could be powered by the same USB cable, which is used for the speaker).
- 2) A 1mm pinhole made out of aluminium tape mounted at 5mm in front of the LED and attached directly to its' holder. It should be a holder designed for the LED, and the pinhole should be cut precisely.
- 3) A pair of Sigma Koki mirrors (TCA-30C05-150), which are 30mm in diameter and have a focal length of 150mm. The first mirror is at 75mm distance from the pinhole, and the second mirror is 220mm away from the first mirror. The distance between the mirrors can be adjusted depending on the stage if needed as this distance does not seem to change the quality of the resulting Schlieren image much.
- 4) A pair of Sigma Koki mirror holders (MHG-MP 30).
- 5) Sound amplification and gas output unit, which is isolated from the other parts by rubber bands to isolate the vibrations. It consists of:
 - a) A plastic and aluminium tape cone for gas output and sound concentration. Its' measurements are 80mm long and 50mm in diameter at the base, with a 50mm long 1mm wide nozzle, gas input is 25mm away from the base. The nozzle is aimed to have the very end

of it in the test area of the Schlieren system. It should be a single and specially designed steel part for more unified vibration.

b) A vibration speaker (Musikbox Handy), which is attached to the bottom of the cone at 30mm away from the cone's base. It is powered by USB and receives the sound signal through a 35mm stereo jack.

c) A can of DME, CO² gas used for cleaning electronics attached to the cone and to a holder system for controlling the amount of the gas output. The base of the can is 55mm wide, the height of it is 220mm. If this is an industry-standard size, it will define the size of the system and a holder for it as well as a control switch could be made, it would need a possibility to have the cans easily replaced as it is a consumable component in the system.

6) A knife-edge for cutting half of the light and producing clearer Schlieren imagery. It is placed 75mm away from the second mirror.

7) A semi-transparent screen made out of Shoji paper (used in traditional Japanese architecture) placed at 100mm away from the knife edge. The type of paper could be adjusted to choose the clarity and finesse of the image depending on the camera used.

8) A camera (GoPro Hero3) for capturing the imagery of the sound flow and its' changes. It is placed right behind the screen. Almost any camera could be used in this place (phone camera, webcam etc.) and a specific holder could be made depending on the model of the camera. In order to use a DSLR camera part of the base would need to be removed as it needs to be placed almost directly in front of the knife edge to have the focal point in the matrix of the camera.

* During the tests and development I have been using a custom made synthesizer in the programming environment of Pure Data in order to be able to generate specific sound shapes (sine, triangle, saw-tooth and square) and precise frequencies. It can be mounted on almost any computer as it is cross-platform compatible and controlled by any MIDI controller.

Day 10 and further plans

I intend to exhibit the archives as part of an exhibition in 2018 and turn this research into a part of my doctoral thesis.

I also wish to apply this method in music performances as well as developing the remaining parts of a detailed model in order make the system approachable for everyone interested in sound analysis, optics and physics in general.

I am grateful and want to thank you from the bottom of my heart for the possibility to do the internship at Sigma Koki, for all of the support, for the help I have received from everyone and for creating such a warm and friendly environment for experiments –

どもうありがとうございました！

おつかれさまでした～

Literatūros ir šaltinių sąrašas

Adorno, Theodor W., *On Some Relationships between Music and Painting*, translated by Susan Gillespie, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1 (Spring), 1995, p. p. 66–79.

Akita, Masami, *Pulse Demon*, Tokyo: ZSF Produkt Studio, 1996.

Andrijauskas, Antanas, *Iš tapybos ir muzikos sąveikos istorijos (nuo romantikų iki M. K. Čiurlionio)*, in: *Menotyra*, XIV, Vilnius, 1986. p. 92–101.

Andrijauskas, Antanas, *Nomadinis mąstymas ir estetika be teritorijų*, in: *Logos*, 2005, Nr. 44, p. 67–73.

Andrijauskas, Antanas, *Estetikos ir meno filosofijos teritorijų kaita*, in: *Postmodernaus mąstymo poveikis estetikos ir meno filosofijos teritorijų kaitai*, Vilnius: KFMI, 2006, p. 12–87.

Andriušytė-Žukienė, Rasa, M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo, Vilnius: Versus aureus, 2005.

Berghaus, Günter, *Futurism and the technological imagination*, Rodopi, 2009.

Bhaskar, Roy, *Forms of Realism*, in: *Philosophica* 15, 1975, p. 99–127.

Borges, L., Jorge, *Labyrinths*, translated by Donald A. Yates and James E. Irby, United States: New Directions Publishing, 1962.

Campen, van Cretien, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, The MIT Press, 2010, p.149.

Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994.

Chladni, Ernst, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig, 1787.

Cross, Lowell, *Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess*, in: *Leonardo Music Journal*, Vol. 9, 1999, p. p. 35–42.

Cytowic, E. Richard, M. D., *The Man Who Tasted Shapes*, Cambridge, Massachusetts, London: A Bradford Book, The MIT Press, 2003.

Cytowic, Richard, *Synesthesia. The Union of the Senses*, Cambridge, Massachusetts, London: A Bradford Book, The MIT Press, 1989.

Crawford, John C., *Music and Visual Color*, in: *Leonardo*, Vol. 13, No. 4, 1980.

Dawkin, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press, 1976.

Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

Elkins, James, *What Do Artists Know?*, University Park: Penn State University Press, 2012.

Feynman, Richard, *The Feynman Lectures on Physics*, California Institute of Technology, Basic Books, 2010.

Fry, Katherine, *Nietzsche's Critique of Musical Decadence: The Case of Wagner in Historical Perspective*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 142:1, 2017, p.p. 137–17.

Gaidauskienė, Nida, *Simbolių ir metaforų transformacijos vizualiojoje M. K. Čiurlionio kūryboje ir rašytiniame palikime*, in: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis, Kultūrologija 15*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.

Galeyev, Bulat, *Open Letter on Synesthesia*, in: *Leonardo*, Vol. 34, No. 4, 2001, p. 363–372.

Goštautas, Stasys, *Čiurlionis tarp sintezės ir sinestezijos*, in: *Kultūros barai* 6, 2005.

Griswold, Wendy, *Cultures and Societies in a Changing World. 4th edition*, 2012.

Gruntman, Rainie, *Auto-translation*, in: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, London, Routledge, 1998, p. 17-18.

Hannula, Souronta, Vaden, *Artistic research – Theories, methods and practices*, Helsinki and Gothenburg: Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Sweden, 2005.

Heidegger, Martin; Gadamer, Hans-Georg, *Meno kūrinio ištaka*, iš vokiečių k. vertė Tomas Sodeika, Jurga Jonutytė, Vilnius: Aidai, 2003.

Heidegger, Martin, *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, 2002.

Hertz, Paul, *Synaesthetic Art: an Imaginary Number?*, in: *Leonardo*, Vol. 32, No. 5, 1999, p. p. 399–404.

Yla, Stasys, *M. K. Čiurlionis: Kūrėjas ir žmogus*, Chicago: Lithuanian Library Press, Inc., 1984.

Jastrumskytė, Salomėja, *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakary meno teorijoje ir praktikoje*, Vilnius, 2011.

Jastrumskytė, Salomėja, *Sinestezijos samprata Vasilijaus Kandinskio kūryboje*, in: *Logos*, 2011 spalio–gruodis, p. 123–134.

Jenny, Hans, *Cymatics, A Study of Wave Phenomena and Vibration, revised edition*, 2001.

Kandinsky, Wassily, *Concerning The Spiritual in Arts*, translated by M. T. H. Sadler, New York: Dover Publications inc., 1977.

- Kandinsky, Wassily, *Point and line to plane*, Courier Dover Publications, 1947.
- Kenny, Dorothy, *Equivalence*, in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies, edited by Mona Baker, London, 1998, p. 77–78.
- Klein, Julian, *What is Artistic Research?*, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010.
- Krauss, E. Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1985.
- Kučinskas, Darius, *Kai kurie M. K. Čiurlionio muzikos teksto vizualumo aspektai*, in: Meno idėjų migracija XX a. Pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba, Sudarytoja Rasa Andriušytė-Žukienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 61–72.
- Landsbergis, V. *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus aureus, 2008.
- Masami, Akita (Merzbow), *Pulse Demon*, Tokyo: ZSF Produkt Studio, 1996.
- Maur, V., Karin, *The Sound of Painting*, Munich, London, New York: Prestel, 1999.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media The Extensions of Man*, London and New York: McGraw-Hill, 1964.
- Michelkevičius, Vytautas, *Meninis tyrimas: teorija ir praktika*, in: ACTA ACADEMIA ARTIUM VILNENSIS / 79, sudarytojas Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 31–43.
- Nietzsche, Friedrich, *Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem*, Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.
- Newton, Isaac, *Opticks or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections, and Colours of Light*, E-knyga, Project Gutenberg, 2010.
- Nicolai, C., Ikeda, R., *Cyclo.id Vol. 1*. Die Gestalten Verlag, 2011.
- Peirce, S., Charles, *Philosophical Writings of Peirce*, edited by Justus Buchler, New York: Dover Publications, inc., 1955.
- Ribas, Luisa, *Perspectives on Digital Computational Systems as Aesthetic Artifacts*, in: CITAR Journal, vol. 6, nr. 1, 2014, p. p. 41–49.
- Ribas, Luisa, *Sound-Image Relations and Dynamics in Digital Interactive Systems*, in: ARTECH, 2012, p. p. 237–245.
- Rimington, W., Alexander, *Colour-music: the art of mobile colour*, London: Hutchinson & Co., 1912.
- Rolling Jr., H., James, *A Paradigm Analysis of Arts-Based Research and Implications for Education*, in: Studies in Art Education: A journal of Issues and Research, 2010.

Roskill, Mark, *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time. A Critical Perspective*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.

Siegel, Linda, *Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoffmann*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 51, No. 4. (Oct., 1965), p. 597–613.

Smirnov, Andrey, *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, 2013.

Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies – Art, Science or Utopia?*, in: *Translation Studies: the State of the Art*, edited by Kitty M. van Leuven-Zwart and Tom Naaijken, Amsterdam: Atlanta, GA, 1991, p. p. 1–15.

Sullivan, Graeme, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, (second edition), London: SAGE, 2011.

Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius, *Ästhetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Vol. 2, Berlin: Maurersche Buchhandlung, 1827.

Van Gogh, Vincent, *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, vol. 3, Greenwich CT, 1958.

Vergo, Peter, *The Music of Painting*, London: Phaidon, 2010.

Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 1849, p. p. 194–206.

Weaver, Warren, *Recent Contributions To The Mathematical Theory Of Communication*, in: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: The University of Illinois Press, 1964, p. p. 1–28.

Wier, Albert, *The Macmillan encyclopedia of music and musicians*, New York: The Macmillan Company, 1938.

Interaktyvūs šaltiniai

Abstract Birds, *Partitura*, in: Abstract Birds, [interaktyvus], 2011 [žiūrėta 20141103] <http://www.abstractbirds.com/34019/335543/projects/partitura>

Abstract Birds, *Les Objets Impossibles*, in: Abstract Birds, [interaktyvus], 2011 [žiūrėta 20141103] <http://www.abstractbirds.com/34019/332769/projects/les-objets-impossibles>

Apie mus, in: [optolita.lt](http://www.optolita.lt) [interaktyvus], [žiūrėta 2017 06 24], <http://www.optolita.lt/apie-optolita>

Basile, Jonathan, *@JonotrainEB*, official twitter account of the creator of <https://libraryofbabel.info>, 2017.

Baublytė, Ieva, *Platus ir savitas kolorito spektras A. Makarevičiaus tapybos parodoje. Spalvų pasaulio meditacijos*, in: Bernardinai.lt [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2016 03 20]<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-02-11-platus-ir-savitas-kolorito-spektras-a-makareviciaus-tapybos-parodoje-spalvu-pasaulio-meditacijos/113963>

Cole, Adam, *What does sound look like?*, in: skunkbear.tumblr.com, [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2017 06 22], <http://skunkbear.tumblr.com/post/82190499199/a-couple-months-ago-i-shared-some-gifs-of>

Elber, Heidi, *Wassily Kandinsky: Visual Music*, in: Southeastern Louisiana University, [interaktyvus], [žiūrėta 20170826] p. 3.

https://www.southeastern.edu/acad_research/programs/writing_center/pick/backissue/volume34/assets/elbers.pdf

Fact, in: *Oxford dictionary*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fact>, [žiūrėta 2017 06 16].

Gelfand, Alexander, *Audio Forensics Experts Reveal (Some) Secrets*, in: Wired, [interaktyvus], 2007, [žiūrėta 2018 06 24], <https://www.wired.com/2007/10/audio-forensics-experts-reveal-some-secrets>

Heels, Ben, *History of Vaporwave*, in: benheelsmusic.wordpress.com [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2018 05 25].

Kilby, Dylan, *Sunset Grid releases "flavorWave TURBO" by 美学 (b i g a k u) A E S T H E T I C S ~*, in: sunbleach.net [interaktyvus], 2018, [žiūrėta 2018 07 28].

Lewis, Stephen, *Seeing sounds: Hans Jenny and the cymatic atlas*, in: University of Pittsburgh, [interaktyvus]. 2010 [žiūrėta 20171011] p. 9 <http://d-scholarship.pitt.edu/7448/1/StephenLewisBPhil2010.pdf>

Lucassen, Teun, *Color Organ*, in: University of Twente, [interaktyvus], 2008 [žiūrėta 20160316] <http://hmi.ewi.utwente.nl/verslagen/capita-selecta/CS-Lucassen-Teun.pdf>

Merlin, Peter, *Ground-Based Schlieren Technique Looks to the Sun and Moon*, in: nasa.gov [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2017 06 21], <https://www.nasa.gov/feature/ground-based-schlieren-technique-looks-to-the-sun-and-moon>

Minor, Jordan, *Drown yourself beneath the vaporwave*, in: geek.com [interaktyvus], 2016, [žiūrėta 2018 06 03].

Muzikos barai Nr. 7–8 (450-451) viršelio aprašas, in: muzikusajunga.lt, [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2016 03 20], <http://www.muzikusajunga.lt/n/450-muzikos-bar%C5%B3-numeris>

Nicolai, Carsten, *An Interview with Cyclo (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai)*, MOMA [interaktyvus], 2013, [žiūrėta 2016 02 15], http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-

and-carsten-nicolai/.

Nicolai, Carsten, Juliana Mori vykdytas interviu su Carsten Nicolai Barselonoje [interaktyvus], 2010. [žiūrėta 2015 06 08]; <https://www.youtube.com/watch?v=KsilVMw3N9Q>

Nicolai, Carsten, *Telefunken*, in: Carsten Nicolai, [interaktyvus], 2000 [žiūrėta 20160116]; <http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=telefunken>

Orlovas, Vygintas, *Meninės raiškos vertimas - garso ir vaizdo ryšiai*, VDA elaba, 2014 [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 23], <https://vb.vda.lt/object/elaba:2150601/2150601.pdf>.

Plasmavis, [interaktyvus], 2009 [žiūrėta 20170427] <http://www.plasmavis.com/acidwax/screenshots.html>

Research, in: Merriam-Webster dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/research>, [žiūrėta 2017 06 16].

Seth, Anil, *Your brain hallucinates your conscious reality*, at TED talks in TEDxZurich, 2017.

Spurytė, Virginija, *Tapytojas R. Garbačiauskas pristatė muzikalią paveikslų tylą*, in: delfi.lt, [interaktyvus], 2015, [žiūrėta 2016 03 20], <http://www.delfi.lt/veidai/kultura/tapytojas-r-garbaciauskas-pristate-muzikalia-paveikslu-tyla.d?id=68223906>

United Visual Artists, *Origin*, in: United Visual Artists, [interaktyvus], 2011 [žiūrėta 20150216] <http://uva.co.uk/work/origin>

Wada Ei, *Braun Tube Jazz Band*, in: eiwada.com [interaktyvus], 2010 [žiūrėta 2018 06 19] <https://eiwada.com/projects/braun-tube-jazz-band>

Iliustracijų sąrašas

- 1 iliustracija. Komunikacijos schema pagal McLuhano mintis, 2016
- 2 iliustracija. W. Weaverio komunikacijos schema, 1949
- 3 iliustracija. Garso-vaizdžio ryšių schema, 2014
- 4 iliustracija. Terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į, 2016
- 5 iliustracija. Išvestinis terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į, 2016
- 6 iliustracija. Praplėstas terpės, meno kūrinio ir jausmų santykis pagal W. Kandinsky'į, 2016
- 7 iliustracija. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, SONATA IV (Vasaros sonata), 1908

- 8 iliustracija. *Garso-vaizdžio* tyrimų trajektorijų žemėlapis, 2018
- 9 iliustracija. Natos ir spalvos dažnių atitikmens skaičiavimai
- 10 iliustracija. Natų ir spalvų dažnių atitikmenų schema
- 11 iliustracija. Krantas Kritiansande, 2014
- 12 iliustracija. Melodijos žemėlapiavimas pagal nuotrauką, 2014
- 13 iliustracija. Garso signalo interpretacijos kineskope nuotrauka
- 14 iliustracija. Acetono monotipija pagal garso nuotrauką kineskope
- 15 iliustracija. Garsas - RGB - Xerox - CMYK, 2016
- 16 iliustracija. 55hz bosinės gitaros tembras perteiktas įvairiomis vaizdinėmis formomis
- 17 iliustracija. Dryžių tėkmės atvaizdas atskleidžia viršgarsinę bangą, 2015, NASA
- 18 iliustracija. Prototipas, 2017
- 19 iliustracija. Elektros srovės pokyčių generatorius „Pure Data“ programinėje aplinkoje, 2017
- 20 iliustracija. Tolygi CO2 dujų tėkmė įgyja formą ore jas veikiant garsu, 2017
- 21 iliustracija. 480hz dažnio sinusoidės, trikampio, pjūklo ir stačiakampio formos tonai, veikiantys CO2 dujų tėkmę ore, 2017
- 22 iliustracija. 1440hz dažnio sinusoidės, trikampio, pjūklo ir stačiakampio formos tonai, veikiantys CO2 dujų tėkmę ore, 2017
- 23 iliustracija. Vaporwave anatomija, 2018
- 24 iliustracija. Kelias į Mito, Yamagučio prefektūra, 2018
- 25 iliustracija. Melodijos žemėlapiavimas pagal nuotrauką, 2018
- 26 iliustracija. Nuotrauka iš parodos „If I was recording Your voice, would you speak in the same fashion You spoke yesterday?“ erdvės, 2018
- Picture 1 Chuck Person - EccoJams vol. 1 (2010) cover, 2010
- Picture 2 The Anatomy of Vaporwave, 2018
- Picture 3 Mapping *vaporwave*, 2018

Apie meno projekto autorių ir viešus meno projekto pristatymus

Vygintas Orlovas (gimęs 1989 m. Kaune) yra menininkas tyrėjas.

Išsilavinimas:

nuo 2014 m. – meno doktorantūros studijos Vilniaus dailės akademijoje.

2012–2014 m. – meno magistrantūros studijos monumentaliosios dailės studijų programoje (diplomas su pažymėjimu), Vilniaus dailės akademijoje.

2008–2012 m. – meno bakalauro studijos monumentaliosios dailės studijų programoje, Vilniaus dailės akademijoje.

Profesinė patirtis:

2017 m. gruodis – stažuotė: garso tyrimai dryžių tėkmės vizualizavimo metodu įmonėje OptoSigma (Sigma Koki), Japonijoje.

nuo 2015 m. – Vilniaus dailės akademijos dėstytojas.

Vieši meno projekto pristatymai (meninė ir tiriamoji veikla 2014–2019 m.)

Rezidencijos:

2018 m. birželis–liepa – menininkas rezidencijoje *Akiyoshidai International Art Village*, Jamagučyje, Japonijoje (su Lietuvos mokslo tarybos parama).

2015 m. birželis – *Atviros studijos* LTMKS projektų erdvėje *Malonioji 6*, Vilniuje.

2014 m. spalio–lapkritis – menininkas rezidencijoje *CreAiR Kristiansand*, Kristiansande, Norvegijoje.

Svarbiausi asmeniniai renginiai:

2018 m. liepa–rugpjūtis – asmeninė paroda *If I was recording Your voice, would you speak in the same fashion You spoke yesterday?*, parodų erdvėje *Akiyoshidai International Art Village*, Jamagučyje, Japonijoje.

2018 m. gegužė – EP įrašas *ref/inter – iwbiactnle* išleistas įrašų kompanijos *Electron Emitter records*.

2017 m. kovas–balandis – asmeninė paroda */inter* galerijoje *Snerk*, Trumsėje, Norvegijoje.

2017 m. vasaris–kovas – asmeninė paroda *Dar prieš ištariant žodį, prasmė jau buvo pakitusi* galerijoje *Artifex*, Vilniuje.

2016 m. rugsėjis – performansas *ref/inter – inter* renginyje *Vilniaus galerijų savaitgalis* renginių erdvėje *Yucatan extension*, Vilniuje.

2014 m. lapkritis – performansas *ref/* galerijoje *Vaktbua-Odderoya*, Kristiansande, Norvegijoje.

Svarbiausi grupiniai renginiai:

2018 m. balandis – grupinė VDA doktorantų paroda *Mokslas ir gyvenimas* VDA parodų erdvėje *Titanikas*, Vilniuje. Kaip parodos dalis organizuotos tarptautinės dirbtuvės *The Anatomy of Vaporwave*.

2017 m. rugsėjis – instaliacija *Sound-image lab* ir dirbtuvės *Garsas kaip elektros srovė* muzikos ir meno festivalyje *AREA Kauno menininkų namuose*, Kaune.

2017 m. balandis–gegužė – grupinė VDA doktorantų paroda *Darbalaukis* VDA parodų erdvėje *Titanikas*, Vilniuje.

2017 m. kovas – performansas *I was born in a country that no longer exists* festivalyje *Duisburger Akzente*, Duisburge, Vokietijoje.

2017 m. sausis – performansas */inter* festivalyje *Emerald splash Vol.2* muzikos erdvėje *Shinjuku Antiknock!*, Tokijuje, Japonijoje.

2016 m. gegužė – performansas */inter* muzikos ir meno festivalyje *Postcosmos V* Molėtų *dangaus šviesulių stebykloje*, Molėtuose.

2016 m. balandis–gegužė – grupinė VDA doktorantų *Atviros studijos 2016* VDA parodų erdvėje *Titanikas*, Vilniuje.

2015 m. spalio – performansas *react_slice* renginyje *Griežtas srautas* festivalyje *Centras X* galerijoje *Meno forma*, Kaune.

2015 m. spalio–lapkritis – grupinė paroda *Art Future/Future Signs Latvijos dailės akademijoje*, Rygoje, Latvijoje.

2015 m. rugsėjis – instaliacija *react_cable* renginys *Tyrėjų naktis Nacionalinėje dailės galerijoje*, Vilniuje.

2014 m. lapkritis – grupinė paroda *Temporary Threads* galerijoje *X-house*, Kristiansande, Norvegijoje.

Svarbiausios konferencijos ir publikacijos:

2019 m. rugsėjis – Tarptautinė spalvos konferencija *XV Color Conference Mačeratos dailės akademijoje*, Mačeratoje, Italijoje. Pranešimas *Sound as color. A comparative analysis of sound-image in early 20th c. Europe.*

2019 m. – straipsnis *The Influence of Internet Culture on the Shifts in Aesthetics. A Practice-based Approach to Vaporwave* recenzuojamame leidinyje *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai. T. 7 - Nr. 1 (ISSN 2351-4728).*

2018 m. gegužė – Nacionalinė estetikos ir meno filosofijos konferencija *Komparatyvizmas, globalizacija ir dabartinių estetikos bei meno filosofijos diskursų kaita Lietuvos kultūros tyrimų institute*, Vilniuje. Pranešimas *Estetikos diskurso kaita skaitmeninių technologijų amžiuje. Vaporwave atvejo analizė.*

2017 m. spalio – tarptautinė konferencija *Virtualities and Realities Latvijos dailės akademijoje ir Nacionaliniame meno muziejuje*, Rygoje, Latvijoje. Pranešimas *Anti-ecology of digital sounds: a case analysis of Vaporwave.*

2016 m. – straipsnis *Meninio tyrimo aspektai garsovaizdžio studijose: lyginamoji atvejų analizė* recenzuojamame leidinyje *Ars et Praxis IV.*

2016 m. lapkritis – tarptautinė konferencija *Art Future and Future State Latvijos dailės akademijoje*, Rygoje, Latvijoje. Pranešimas *Aspects of Artistic Research within Sound-image Studies.*

2016 m. gegužė – tarptautinė konferencija *3rd International Congress of Humanities Kauno technologijos universitete*, Kaune. Pranešimas *Aspects of artistic research within sound-image studies.*

2016 m. balandis – *40th annual conference of the Lithuanian Academy of Music and Theater.* Pranešimas *Garso ir vaizdo ryšiai pasitelkiant meninio tyrimo priegas: ištakų ir atvejų analizė.*

2015 m. balandis – VDA doktorantų skaitymai *Mnemosinės ledkalnis* VDA parodų erdvėje *Titanikas*, Vilniuje. Pranešimas *Vertimas kaip jungtis tarp vaizdo ir garso.*