

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

Катедра “Стенопис”

Аксиния Александрова Пейчева

МУЗИКАЛНИ АНАЛОГИИ В АБСТРАКТНОТО ИЗКУСТВО

Автореферат

към дисертационния труд за присъждане на
образователната и научна степен “доктор”

Научен ръководител:

Проф. д-р Олег Гочев

София, 2019

Съдържание на автореферата

1. Обем и структура на дисертационния труд
2. Кратко изложение на дисертационния труд
3. Научна новост и приноси
4. Списък с публикациите

Дисертационният труд се състои от увод, изложение в три глави, заключение, приносна част, библиография и приложение с илюстрации. Общият обем от 188 страници, като основният текст е 175 стр., библиографията се състои от 101 източници на български, немски и английски език.

1. Обем и структура на дисертационния труд

Съдържание

Увод	1
Глава 1. Научно основание за аналогията между звук и цвят.....	8
1.1. Понятиен апарат.....	8
1.1.1. (Музикални) аналогии и аналогични научни модели.....	8
1.1.2. Мултидисциплинарен, интердисциплинарен и трансдисциплинарен подход.....	11
1.1.3. Визуален превод.....	14
1.1.4. Gesamtkunstwerk – подходът на тоталното произведение на изкуството.....	19
1.1.4.1. Монументалното изкуство в контекста на “тоталното произведение на изкуството”.....	19
1.2. Исторически преглед на визуалния превод на музика.....	20

1.3. Звукът и цветът като физични прояви на природата.....	25
1.3.1. Фонони и фотони.....	28
1.3.2. Сонолуминисценцията – явлението, при което звукът се превръща в светлина.....	29
1.3.3. Фигурите на Ернст Хладни – как звукът създава изображения.....	30
1.3.4. Иризация.....	32
1.3.5. Синестезия.....	33
Глава 2. Визуалният превод в абстрактното изкуство.....	37
2.1. Визуалният превод на музика в живопис.....	38
2.1.1. Кандински и прехвърлянето на принципи от музиката – в живописта.....	41
2.1.2. Джоузеф Албърс и логиката на цветовете.....	47
2.1.3. Микалоюс Чурльонис и интеграцията на музикални похвати в живописта.....	49
2.1.4. Паул Клее и ритъмът.....	51
2.1.5. Франтишек Купка и орфизмът.....	59
2.1.6. Робер Делоне.....	61
2.1.7. Йоханес Итън.....	64
2.1.8. Лионел Файнингер “Есенцията на Бах се съдържа в моите картини”.....	66
2.1.8.1. Вдъхновението “Бах”.....	67
2.1.8.2. Опит за визуален превод на Ракоходния канон.....	72
2.1.8.3. Проблемът за “темпоралното” в монументалното изкуство.....	76
2.1.9. Хайнрих Нойгеборен и скулптурата на фугата.....	77
2.1.10. Морган Ръсел, Стантъм Макдоналд Райт и синхромизма.....	80
2.1.11. Александър Скрябин.....	83
2.1.12. Александър Римингтън и цветният орган.....	85

2.2. Визуална музика.....	85
2.2.1. Бруно Кора и хроматичната музика.....	86
2.2.2. Викинг Егелинг, Ханс Рихтер и визуалната музика.....	87
2.2.3. Мондриан и джаза.....	90
2.2.4. Марсел Дюшан, Джон Кейдж и музикалният експеримент на случайността.....	92
2.3. Елементи на визуалния превод.....	94
2.3.1. Аналогия.....	95
2.3.2. Общата информация като основание за аналогия.....	97
2.3.3. Имитиращи модели на поведение на музикалната система.....	98
2.3.4. Двойният код.....	100
2.3.5. Визуалният превод на метасъобщението.....	101
Глава 3. Теория на визуалния превод.....	103
3.1. Трансдисциплинарност в съвременното изкуство.....	103
3.1.1. Хибридно изкуство.....	104
3.1.2. Биоарт.....	106
3.1.3. Трансдисциплинарно изкуство в архитектурата.....	110
3.1.4. Саунд арт.....	115
3.1.5. Звукови скулптури и инсталации.....	117
3.1.6. Визуален звук.....	122
3.1.7. Визуалният превод отвъд музиката.....	126
3.2. Визуалният превод от съвременна гледна точка.....	136
3.2.1. Информацията като основна структура в процеса на визуален превод.....	136
3.2.2. Преводът и теория на информацията.....	138
3.2.3. Движение на съобщението във визуалния превод.....	141
3.2.4. Кодиране.....	142
3.2.5. Кодиране в образ или визуализация на информацията.....	145

3.2.6. Движение на съобщенията в абстрактното изкуство.....	147
3.2.7. Визуализацията на данни като основа в съвременните практики.....	149
3.2.8. Съобщението в процеса на визуален превод.....	151
3.2.9. Музиката в съвременното изкуство.....	152
3.3. Визуалният превод.....	157
3.3.1. Първи етап: извличане на съобщението.....	157
3.3.2. Втори етап: разбиране на съобщението.....	159
3.3.3. Трети етап: кодиране на съобщението.....	160
3.3.4. Четвърти етап: анализиране на резултатите.....	161
3.3.5. Пети етап: правило за съвместимост.....	161
3.3.6. Информацията като надезикова концепция в процеса на визуалния превод.....	162
Заключение.....	167
Научна новост и приноси на изследването.....	175
Използвани източници.....	182

1. Кратко изложение на дисертационния труд

Музиката винаги е присъствала в изобразителното изкуство - както като инспирация, така и като обект на изследване от страна на много художници. Проблемът за връзката между двете изкуства съвсем не е нов. Той е част от едно продължително проучване, което често пъти поставя въпроси, свързани с възможността за това границата между двете изкуства да бъде размигана. Много художници намират за интересен въпроса за това как музиката може да бъде пресъздавана, преразказвана, “използвана” - в най-благородния смисъл на думата, като източник на

вдъхновение в процеса им на работа. Този проблем може да бъде както резултат от желанието за едно интимно преживяване на влиянието на музиката върху артистичната психика, но и може да бъде далеч по-сложен, обърнат към необходимост от пресъздаването на тази емоция в живописата. Така се стига до феномен, който е колкото интересен, толкова и спорен в много отношения, свързан с това до каква степен тази цел е осъществима; доколко двете изкуства могат да си взаимодействат и да си обменят информация и още повече - доколко това въобще е нужно на визуалното изкуство. И тъй като осъществяването на тази цел предполага един особено комплексен начин на работа, който има нужда от обработването на прекалено голямо и деликатно количество информация, от дълбоки познания в материята на двете изкуства, в следствие на това двете изкуства си взаимодействат в една противоречива територия, в която човек лесно може да се изгуби- и като зрител, и като автор.

Целта на дисертацията не е да се занимае с темата за многобройните музикални сцени в изобразителното изкуство. Рисунки и живопис, изобразяващи певци, танцуващи хора и музиканти се откриват във всеки период и всяка култура. Това е една огромна информационна бездна, която търсецят човек трудно би могъл да изчерпа до край. Дисертацията се фокусира върху онези моменти от историята на изкуството, в които намеренията на авторите не се ограничават единствено до представяне на музикални събития пред зрителя. Фокусът на труда е един феномен, който е развит в най-голяма степен през 20-ти век – изявеният интерес на много художници, творили по време на

абстрактното изкуство, към музиката и това как тя би могла да бъде използвана с цел обогатяването на тяхното разбиране на живописата. За много от тях музиката се превръща не просто в инструмент за генериране на творческа енергия, а е обект на задълбочено изучаване с изцяло индивидуален подход към нейната структура, начин на влияние върху слушателя и най-вече – желанието за канализиране на наученото в полза на собствено творческо търсене. Това става ясно от множеството теоретични трудове на художниците от този период (Кандински, Паул Клее, Джоузеф Албърс, Хайнрих Нойгеборен и др.). Този процес може да бъде определен като една от най-ярките прояви на стремежа към разгръщане на границите на визуалното изкуство.

Темата за музикалните аналогии във визуалното изкуство и като цяло за връзката между двете изкуства е разглеждана многократно. По-голямата част от важната литература се открива на английски и немски език. Особено важни примери в това отношение са трудовете на водещия експерт по модерно изкуство проф. Питър Върго (*Peter Vergo*). В своята книга „Музиката на живописата“ (*The Music of Painting, 2010*) той изследва творческите подходи на модерните автори от изкуствоведска гледна точка. Друг такъв пример се открива и при д-р Йорг Йевански (*Jörg Jewanski*), който анализира историята на връзките между цветовете и тоновете, особено в периода от 16-ти до 18-ти век. Неговото изследване се фокусира върху историята на цветомузиката, връзката между синестезия и музика (в частност връзката между музиката и визуалните изкуства) („Цвят, светлина, музика: синестезия и цветомузика“, *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*, 2005).

Въпреки подробните изследвания до момента липсва терминологичен апарат, който може да послужи при разбирането и вникването в тази така комплексна тематика на връзката между музиката и визуалното изкуство. Основната цел, която трудът си поставя, е свързана с въвеждането на термин, който би могъл да опише и обясни тези явления; термин, който да е достатъчно всеобхватен, колкото самия процес. За тези цели трудът предлага термина *визуален превод*, което освен обогатяването на терминологичния апарат, използван до момента, предполага и излизането от контекста на изобразителното изкуство и поставянето на проблема в по-широк смисъл, имайки допир до други полета на знанието (като тези на лингвистиката, от където той е заимстван). Друг основен аспект на тази цел включва неговото дефиниране, разбиране и проследяване на развитието му в днешно време и изследването на възможностите за неговото приложение в съвременното изкуство.

Задачите, които трудът си поставя, са систематизирането и изучаването на отделните подходи на художниците, както от абстрактното изкуство, така и от съвременното, занимаващи се с връзката между музиката и живописата и под една или друга форма с темата за визуалния превод. Основен фокус на проучването стават техните крайно индивидуални подходи и методологии на работа, които стават част от един сравнителен анализ, който помага за по-доброто разбиране на тези процеси. Обект на изследването се превръщат както художествени творби, свързани с ясно заявената цел на авторите да направят връзка между двете изкуства, или често пъти заявеното желание “за превеждане”

на музика в живопис (вж. Кандински, Клее, Нойгеборен), така и множеството теоретични трудове, които те разработват на тази тема.

В началото на труда се открива понятиен апарат, който включва подробно изследване на термините, заложиени в дисертационния труд. Той е необходим, тъй като много от тях са застъпени твърде бегло в теорията на визуалното изкуство (напр. “музикални аналогии”) или се обособяват и предлагат за първи път (напр. “визуален превод”). Трудът продължава с кратък исторически преглед на развитието на темата от Древността до модерното изкуство на XX век и с разглеждане на темата от научната ѝ гледна точка, който има за цел да потърси източниците на интереса към темата и на базата на първите посоки на разсъждение, които не са единствено непременно свързани с изкуство, но и с науката. Тъй като този интерес датира от време, в което дефинирането на границите на различните полета на знание не са напълно изяснени, размиването им се получава особено лесно. Разбира се, това не е непременно правилно решение. Но развитието на темата във времето доказва нейната важност както за изкуството, така и за науката. В този смисъл става необходимо и откриването на подобна връзка между музиката и визуалното изкуство в научен контекст. Основен фокус в първата част на изследването се превръща връзката между *звука* и *светлината* от гледна точка на физиката, биологията и психологията, което помага за по-доброто разбиране на причините и основанията за аналогията помежду им. По този начин е възможно разбирането на феномена на връзката между музиката и живописиста по-добре, анализирайки го от чистата му научна

страна.

Изследването по-нататък се съсредоточава върху практиката на различни художници в търсене не само на основните им подбуди за интереса, който имат към музиката, но и изучаването на техните основни теоретични трудове, които изясняват как те се опитват да преведат на визуален език понякога съвсем конкретни музикални произведения (Паул Клее – Соната № 6 от Бах, *Sonate 6 für Violine und Klavier, Adagio*). Някои от техните трудове са с особена важност в доктрината на абстрактното изкуство – “За духовното в изкуството на Кандински”, дневниците на Клее, а други са свързани с педагогическата практика на преподаване в Баухаус и са публикувани в периодичното емблематично издание на школата – списанието “Баухаус” (Итгън, Албърс). Всеки от тях подхожда към проблема по изцяло индивидуален начин, но в своята същност се оказва, че техните творчески стремежи до голяма степен си приличат. Според Кандински „цветът е клавиатурата, очите са хармонии, а душата е пиано с много струни. Художникът е ръката, която свири, докосвайки един или друг ключ, за да предизвика вибрации в душата.“ Често пъти във водеща сила при тях се превръща емоцията, която сякаш се опитва да компенсира невъзможността на науката да достигне до категорични заключения. Защото зрителят е приканен да „отдаде ушите си на музиката, да отвори очите си към живописата, и ... да спре да мисли!“. Интересът към музиката е особено голям и се разпространява между представителите на абстрактното изкуство, за които темата за „духовното“ има особено важно място. Това позволява проследяването и дефинирането на отделни *алгоритми* на работа на всеки един от тях. Така

темата за визуалния превод приема практически параметри. Частта завършва с обобщаване на общите тенденции и сравнителен анализ на подходите на художниците, като по този начин се хвърля повече светлина върху същността на процеса.

До голямата степен изкуствоведските въпроси, свързани с това какви са предпоставките да се обърне внимание на музикалната аналогия точно през времето на абстрактното изкуство, ще се ограничат с „нарастващото убеждение, че нито кохерентността на една картина, нито значението ѝ зависят от изобразяването на предметност, това е убеждението, което е довело първите пионери на абстракцията до сравненията на визуалното изкуство с „абстрактния“ език на музиката“¹. Ето защо, фокусът на изследването са единствено отделните подходи на авторите към темата, а не толкова историческите събития, които са го породили. Кандински - един от най-ярките примери, които е необходимо да бъдат споменати, когато се говори по темата за аналогията между музика и визуално изкуство, твърди, че "художникът (...) в копнежа си да изрази своя вътрешен живот, не може да не завиди на лекотата, с която музика, най-нематериалното изкуство до днес, постига тази цел.“ Той се стреми да прилага методите на музиката в своето изкуство. И от това произлиза съвременното желание за „ритъм в живописата, за математическа, абстрактна конструкция, за повтарящи се ноти на цвят, за цвета в движение.“ Така, разглеждайки работата на всеки един автор по темата, заявил ясното намерение да достигне до подобен превод, или работещ в тази посока, без да го назовава като такъв, и сравнявайки ги, е възможно да се състави ясна представа за съответното явление.

Най-накрая трудът се съсредоточава върху процесите на визуален превод в съвременното изкуство. Анализът продължава с разглеждане на различни направления в хибридно изкуство – биоарт, саундарт, звукови скулптури – процеси, които са естествено следствие от отварянето на границите на визуалното изкуство след абстракционизма. Разглеждат се практиките на различни художници, които работят върху темата за връзката между звука и визуалното изкуство, изследва се темата за визуалния превод извън музикалния контекст. В края на главата проблемът е погледнат от гледна точка на информационните науки, които представят идеята за движение на информацията от едно място на друго. По този начин, променяйки контекста на термина, може да се потърсят аналогични методи за неговото разбиране.

В съвременното изкуство темата за включването не само на нови медии и технологии, които подпомагат техническата реализация на самото произведение, но и на нови *идеи* понякога представят все по-нарастващ интерес към прехвърлянето на теми и задачи, които иначе принадлежат към други категории, различни от изкуството. Или поне не и до днешно време. Навлизайки в самия процес на съвременните подходи, е възможно изследването на имплементиране на темата за визуалния превод в контекста на съвременното изкуство и в частност онези направления в него, които позволяват подобен подход. Така става ясно как визуалният превод се развива в съвременното изкуство. Защото според Кандински: „така вдълбочаването в себе си отграничава едно изкуство от другите, но също така взаимното им сравняване ги обединява във вътрешните им стремления. И тогава виждаме, че всяко изкуство има

свои сили и възможности, които не могат да бъдат подменени със силите и възможностите на друго. Така стигаме накрая до обединяването на собствените сили на различни изкуства. От това обединение след време ще възникне онова изкуство, което днес вече предусещаме – истинското монументално изкуство.”

Темата за визуалния превод в съвременното изкуство излиза от контекста на желанието за превод на музика и се разширява до степен на интегриране на различни видове научни дисциплини. По този начин желанието за визуален превод се превръща в основен инструмент в хибридните изкуства, които се опитват да превърнат визуалното изкуство в отворено пространство на взаимодействие. И тъй като съществува особено осезаема необходимост от изясняването на тези хибридни съвременни форми поради липсата на достатъчно актуални проучвания в тази посока, изследването на проблема за визуален превод и в съвременното изкуство може да даде повече яснота относно същността и функцията на хибридните форми. По този начин може би е възможно да се отговори на въпроси, които касаят възможността за превръщането на визуалното изкуство в една отворена система, която позволява и на други сфери да навлязат в нея, но дали това е възможно или още повече – дали това е необходимо, е един спорен, но важен въпрос.

Използваните методи на изследване в труда са *емпиричният* и в частност този на сравнението. Изучаването и съпоставянето на подходите на всеки автор е необходимо за изясняването на визуалния превод – и като същност, и като времево развитие. Подобен сравнителен анализ по никакъв начин не се ангажира с даването на оценки, касаещи

създадените произведения, тяхното място в историята на изкуството или успеха им като „визуална музика“. Целта на това сравнение е откриването на закономерности, на повтарящи се елементи в подходите на всеки от авторите, което би позволило по-добро разбиране на явлението. Другият използван метод е *аналогичният научен метод*. Настоящият труд е свързан с поставянето на проблема за същността на явлението, като го наблюдава от различни гледни точки, като тези на различните видове науки, които под една или друга форма се занимават с темата за връзката между музика и визуално изкуство и/или с темата за връзката между звук и светлина. В развиващото се информационно общество[♦], темата за разискването на един проблем от *различна* гледна точка позволява на зрителя да го наблюдава в нова среда, като по този начин го разбира *по-добре*. *А проблем, който е подчертано всеобхватен, изисква също толкова всеобхватен подход. Методологията на изследването предполага използването на съответни понятия и подходи, характерни за определена научна сфера за изясняването на определен проблем, който принадлежи към друга такава. Това е възможно, тъй като между тях се откриват прилики – в случая тази прилика се състои в термини и понятия, които са характерни за няколко направления. Така например понятието превод е общо за доста научни дисциплини – лингвистика, теория на информацията, а в конкретния случай този термин бива разглеждан от гледна точка на изобразителното*

[♦] В своята основа информационното общество се фокусира върху производството, разпространението и използването на информация. На някои места това общество се смята за такава, което извършва нематериален труд (Джингрих, Негри).

изкуство. Но неговото по-добро разбиране е възможно единствено когато той не е изолиран в определения контекст, а е погледнат от повече гледни точки, които кореспондират с неговата същност.

Глава 1. Научно основание за аналогията между звук и цвят

Въпросът за отношението между музиката и цвета в западната култура за първи път е поставен от Аристотел². В Древна Гърция аналогията между звука и цвета има по-скоро космологичен характер и е част от обяснението относно хармонията във Вселената, като е породена по-скоро от необходимостта от търсенето на обяснение относно функционирането на заобикалящия ни свят. Теорията на Аристотел дълго време остава в основата на редица трудове в тази насока. Такива се появяват при ренесансовия математик и философ Джироламо Кардано[♦], Исак Нютон и Луис Берtrand Кастел, който представя своя нов музикален инструмент, наречен *clavecin oculaire* (фиг. 1). Той поставя досегашните теории, имащи ту космологична, ту научна, ту философска основа, в контекста на изкуството. Така тя успява да достигне своята върхова точка няколко века по-късно, като през XX век, като става първопричина за създаването на много значими произведения на изобразителното изкуство. Много научни дисциплини правят връзка

[♦] Вж. *De subtilitate*, 1550

между явленията *звук* и *цвет*, които от своя страна са две основни понятия съответно в музиката и изобразителното изкуство:

- звукът като механична, цветът като ЕМ вълна имат общи свойства, които могат да бъдат съпоставяни, както от гледна точка на тяхната вълнова структура, така и на базата на фононите и фотоните;

Съществуват и явление, които създават явна връзка между звука и светлината:

- сонолуминисценцията представлява явление, при което звукът се превръща в светлина ;

- фигурите на Ернст Хладни представят явление, при което звукът създава изображения чрез трептене;

- иризацията, при която при промяна на зрителния ъгъл, цветът на дадена повърхност се променя в резултат на интерференция и дифракция на светлината при многократни отражения в тънки полупрозрачни слоеве на съответната повърхност³;

- синестезията (от гръцки *syn*, *заедно* и *aisthesis*- *усещане*) означава смесено възприятие - определено сетивно възприятие предизвиква в съзнанието друго такова⁴. Така например един синестет би могъл да вижда в съзнанието си музиката в цветове или форми, или пък представите му за числата и буквите да са оцветени в различни цветове.

Обясняването на аналогията между звука и светлината чрез различните научни подходи е предмет на дългогодишни опити, а в процеса на тяхното сравняване, се получава постоянно преоткриване на истинската им природа. Поради своите специфични качества и тяхната

подобност на микро и макро ниво, науките превръщат взаимовръзката между цвета и звука във важен дискурс, който понякога доста успешно, преобръща представите за тяхната същност. Няма начин, по който разбирането на тези “явления” (от научна гледна точка), и в същото време възприемайки ги като елементи на изкуството (от артистична такава) да не преминава ту в научната, ту в артистичната сфера в процеса на търсенето на истината за връзката помежду им.

Глава 2. Визулният превод в абстрактното изкуство

Транслацията на термина *превод* се превръща в част от живота на изобразителното изкуство на ХХ век, като логично следствие на сравнението между двете изкуства, като тази проява би могла несъмнено да бъде определена като интердисциплинарна. Въпреки че не е използван еднозначно за определянето на феномена, касаещ желанието на много абстракционисти да направят връзка между музиката и изобразителното изкуство (най-често се използва терминът на Р. Фрай *визуална музика - visual music*), неговата употреба може да се открие в много бележки и трудове. Този процес е двустранен – засяга както желанието за превод на музиката в изображение, така и на картини – в музика.

Този процес е от части свързан с необходимостта от изобразяването на *нематериалност* - абстрактното изкуство отказва да изобразява предметност, „то може да не се основава на никакъв източник от външния свят“⁴⁵. От друга страна, то е свързано с идеите на Вагнер за

“тотално произведение на изкуството” (Gesamtkunstwerk), които вече са навлезли с голяма сила в света на изкуството и са започнали “да живеят свой собствен живот”.⁶ Въпреки че концепцията за пълен синтез между изкуствата според Вагнер е мислена в контекста на жанра на драмата, в нея има фундаментални идеи, които резонират във всички направления на изкуствата. Според Вагнер това тотално произведение трябва да комбинира всички или колкото може повече форми на изкуството на сцената, за да достигне определена цел – да изрази общественото съзнание. Една от по-смелите теории, които се опитват да изяснят основите на абстрактното изкуство дори изразява идеята, че основната му цел, е да се опитва да бъде *като музиката* – че подобно на музиката, която е пъзел от звуци, то следва да бъде пъзел от форми, цветове и линии. Идеята на Платон, че най-висшата форма на красота не се крие във формите на реалния свят, а в геометрията, в дискурса на абстрактното изкуство се развива до степен, че то отказва да изобразява материалния свят в целта си да пресъздаде духовния.⁷ През 1913 г. Казимир Малевич пише, че Микеланджело съсипва напълно съвършено парче мрамор, като го превръща в „Давид“. „Човек трябва да извлече от мрамора онази форма, която може да *произлезе* от неговото тяло; и издялан куб или всяка една друга форма би била далеч по-ценна от един Давид“⁸. Така се стига до идеята за едно ново вглеждане в живописата и нейната функция.

Другата основна причина за интереса към „нематериалната тема“ в изобразителното изкуство може да се открие във факта, че зараждащата се по това време феноменология (или философия на

преживяването) обръща сериозно внимание на същността на преживяването като процес; а експерименталната психо-физиология на Вилхелм Вунд, Чарлс Хенри и много други обяснява „усещането“ като това, което физическото тяло изпитва чрез сетивата. Сетивата от своя страна активират „чувства“, които създават „идеята“ за обекта, а всички тези „идеи“ създават „творческия опит“.⁹ Тези научни търсения и нови идеи в психологията резонират и в изкуството. Науката развива тезата, че цветовете и звуците имат пряко въздействие върху човешкото съзнание, а художниците като Кандински, Малевич, Пол Клее и др. обръщат специално внимание на това как цветовете директно влияят върху съзнанието на човек и създават *чиста емоция*. Те докосват душата като „музикален инструмент“¹⁰. Често пъти намерението за „превод на музика“¹¹ бива ясно заявено, а терминът „визуална музика“ бива въведен от критикът и художник Роджър Фрай*, който се опитва да обясни творчеството на Василий Кандински и късни работи на Пикасо. През 1913 г. след изложба в Албърт Хол в Лондон, където вижда Пикасо и Кандински на едно място, той казва: „...човек открива, че след време импровизациите стават все по-категорични, по-логични, тясно свързани в структури, изненадващо красиви в своите цветови опозиции, по-точно в своето равновесие. Те са чиста визуална музика...“¹². След изложбата през 1914 г. в Кьол Кандински обаче твърди: „не желая да рисувам музика“. По-скоро става ясно, че „чувствата са тези, върху които тоновете и цветовете свирят своята песен.“ Намерението както на

* Роджър Фрай (1866-1934) е английски критик и художник, дал името на пост-импресионизма.

Кандински, така и на други абстракционисти, не е било *рисуването на музика*. Основната цел и функция на тоновете и цветовете изпълняват *аналогично въздействие върху човешката душа- единствено медията, към която те принадлежат, се различават*¹³. Той *представява едно специфично вглеждане в света на другото изкуство, едно желание за обогатяване и разширяване на границите на това, което се знае и може в изобразителното изкуство.*

Кандински никога не е заявявал намерение за “изобразяване” на музика. Дори обратното – отказвал е всякаква подобна интерпретация на творчеството му. По-точно неговото търсене се състои в откриването на *общата информация* между двете среди; това би позволило създаването на такова произведение, което успява да влияе върху чувствата на зрителя, така, както го прави музиката – по възможно най-чистият начин. Този паралелизъм е различен от простото изобразяване на *нещо* чрез визуален знак (или кодиране на музиката във визуален език). Той се основава на задълбочен *аналогичен подход*, който има за цел да използва основните подходи в музиката в сферата на живописата. Опитвайки се да обясни тази практика, Кандински описва подхода като *асоциация*. Асоциативният принцип, основен за психологията, описва процеси, в които между няколко концепции или идеи, се появява връзка в съзнанието на човек. Когато Кандински се опитва да даде логично обяснение във връзка със своите синестезивни аналогии между тоновете и цветовете, той използва точно този термин “...ако асоциацията не ни се вижда достатъчна като обяснение, то ние няма да можем да се задоволим с такова обяснение и при въздействието на цвета върху

психиката. Изобщо цветът е средство да се упражнява пряко влияние върху душата.” В този контекст начинът, по който Кандински мисли за изкуството много прилича на една *отворена информационна (комуникационна) система*, която може да заимства една от друга – както *моделите на поведение*, така и отношения между елементите им, тъй като те функционират по еднакъв начин. Обмяната на подобна *информация между тях*, би позволило истинското обединяване на изкуствата. Това унифициране на функцията на различните видове изкуства може лесно да бъде обяснено – външната форма не е равностойна на вътрешното съдържание. „Докосването“ на „човешката душа“, за която Кандински говори не се случва случайно, тя е „целесъобразна“¹⁴. „Самата форма, дори и да е свършено абстрактна и да прилича на геометрична, има свое вътрешно звучене, тя е едно духовно същество със свои качества, които са тъждествени с тази форма“¹⁵. Кандински прави *принципен визуален превод*, като основен фокус за него е онази част от информацията, която касае начина на поведение на музикалната система, а основната му цел е да я прехвърли във визуалното изкуство, за да може то да се превърне в още по-достъпно за човешките сетива и по този начин да постигне един особен вид обогатяване на изкуството – изкуство, което не е затворено в себе си, а има желание да „общува“ с другите видове изкуства. Въпреки всичко, тази аналогия се появява предимно на интуитивно ниво и не може да придобие по-ясно обяснение, освен това на синестезията.

Идеите, които се развиват по това време в света на изкуството, свързани с отношението между музика и визуалните изкуства, получават

особено плодородна почва в Баухаус. Освен Кандински, занимаващ се с темата за връзката между музиката и живописата и прехвърлянето на похвати от едното- в другото изкуство, за други такива художници, преподаващи в Баухаус, съградили модерното изкуство, това също се оказва интересна тема. Такива са Джоузеф Албърс и Пол Клее. Джоузеф Албърс изследва темата по-скоро от интерес към нейното педагогическо приложение.

Най-често Микалоюс Чурльонис свързва няколко картини в цикъл - в своята "Соната на морето" той озаглавява трите картини "Allegro" (4), "Andante"(5) и "Finale"(6) – наименования на различни видове музикално темпо. Подходът на Чурльонис се състои в опит за аналогия между музикалната структура и тази на картините му, като той се опитва да адаптира похвати, свързани с темпото, към които причислява определена емоция в зависимост от бързината на мелодията. Така например динамиката на *allegro* става композиционна основа за живопис, която е също толкова динамична или поне има намерение да бъде. Това структурно смесване, макар и образно и буквално, е напълно естествена проява на неговото музикално образование. Въпреки това, подходът, към който се насочва, не е особено задълбочен и е твърде дословен, но в своята основа е напълно принципен, тъй като се опитва да прехвърли отново принципното поведение на музикалната система в сферата на живописата. Обръщайки се към темпото като основополагащ елемент в музиката и към музикалните жанрове, които представляват стабилна структурирана система – като сонатата и фугата, той очертава основна линия в теорията на музикалния превод.

Подходът на Пол Клее до голяма степен се различава от разгледаните автори до момента. Освен в прецизното вглеждане в музикалната структура, която не липсва при другите художници, но тук е изведена до степен на дълбоко осъзната структура, музиката в неговия случай се осмисля на едно по-дълбоко ниво, тъй като той не просто адаптира някаква позната форма на изразяване като фугата или сонатата например, той преосмисля цялостно концепцията за музикалната структура. Ритъмът не е просто темпорален елемент, който се повтаря по определени правила, както едно изображение е способно също да направи, а е разделен на отделни елементи, които се различават не само по тяхното времетраене, а по степен на *важност*. И най-вече, те са разгледани като елементи със свой собствен индивидуален характер и функция, които превръщат музикалното произведение в това, което всъщност е – произведение на изкуството. Този подход се доближава до най-точна степен до визуален превод, тъй като това не е просто аналогично мимикриране на някаква структура (която в случая на сонатата и фугата има много конкретна и непреодолима форма на случване, която може да бъде дори симплицирана с математическа точност до числови стойности на повтаряемост), а е резултат от едно задълбочено аналитично преосмисляне на музиката в нейните най-дълбоки аспекти.

Франтишек Купка (1871-1957) е един от пионерите на абстрактното изкуство, чиято работа лежи върху солидни теоретични основи, довеждайки и до участието му в създаването на течението *орфизъм*. През 1912 г. Купка, заедно с Робер Делоне и Соня Делоне

поставят основите на ново движение, наречено *орфизъм*. Откъсвайки се от кубизма, за да върне отново живописата темата за силата на цвета, орфизмът е стъпка към пълната абстракция. “От самото начало орфизмът е интердисциплинарен, интегрирайки философските теории на Анри Бергсон^{*} за времето и опита с поетични експерименти със символизъм и абстракция. Орфистите подреждат цветните хармонии според модела на музикалните тоналности и акорди”¹⁶. Според орфистите цветните хармонии представляват универсални енергии; те се стремят към абсолютна картина, която би била независима от природата като музика, чийто предмет е спонтанният живот на цвета. Тяхната широка дефиниция на артистичното производство спомага за култивирането на идеята за изкуството като цялостна среда и за по-нататъшно популяризиране на сътрудничеството между художниците и индустрията. Робер Делоне (1885-1941) вярва, подобно на други абстракционисти, че живописата трябва да е чисто визуално изкуство. Концепцията на Делоне за превода на музиката в изображение е преосмислена по-скоро в посока на превод на музиката в цвят, като се разчита на това, че цветът може да изпълнява автономни функции, които да отвеждат зрителя до нива на абстракция, каквито само музиката може да достигне. Йоханес Итън (1888-1967) отново попада в категорията на изявените преподаватели от Баухаус, които допринасят за развитието на школата със своята работа – в случая с Итън това е свързано преди

^{*} Анри Бергсон е мислител и важна фигура във философията през първата половина на 20 век, който развива тезата, че непосредственият опит и интуицията е по-важна от рационалността в науката.

всичко с работата му по темата за цветознанието. Итън не стига до особено подробни нагледни форми на желанието си за адаптиране на модела на Бах в творчеството си. Това може да се наблюдава по-скоро в геометричната организация на произведенията му, за желанието за ритъм, подчинен на музикалните интервали. Въпреки това неговите постижения са предимно ориентирани към цветознанието повече, отколкото към темата за имплементирането на музикални похвати в живописата. Лионел Файнингер (1871 - 1956) – друг художник, част от Баухаус, който споделя отново характерното за това време увлечение по музиката, вероятно породено от музикалната семейна среда. В живописата на Файнингер липсват конкретни препратки към музикални похвати или заглавия, които са характерни по това време за художниците, опитващи се да преведат музика в живопис. Въпреки това, музиката присъства в нея по друг начин. В едно писмо до втората си жена Джулия Берг, той пише: “Есенцията на Бах се съдържа в моите картини.” Факт е, че Бах вдъхновява доста художници – Купка, който изявява желание да пресъздаде в творчеството си това, което Бах прави във фугата, Клее, който достига до сериозна графична репрезентация на соната № 6 от Бах, Йоханес Итън. Чурльонис също изразява неведнъж възхитата си неговите произведения. Това съвсем не е случайно и се дължи на уникалния подход на композитора. Вероятно причината е свързана с логичната обосновааност (дори с математическа точност) на похватите, които Бах използва. Желанието на Хайнрих Нойгеборен за превод на конкретното произведение е вероятно най-категорично заявеното желание сред художниците до момента – и от гледна точка на

намерение за превод, но и като следване на определен обоснован подход и създаване на визуален език, който да го подкрепи. “Трансмисията в една друга система”, за която Нойгеборен говори за първи път е свързана с разпознаването на живописата и музиката като “системи” в контекста на визуалния превод, която има свое собствено поведение, а не просто като два вида взаимодействащи си изкуства. Според него това изобразяване произлиза от желанието пространствените и времеви характеристики на музиката не само да бъдат “чути”, но и да бъдат видени и осмислени по-разбираемо, тъй като обичайното представяне на музиката чрез ноти не може да представи категорично визуално “нито продължителността, нито височината на нотата”. Това обяснение може да бъде конкретизирано с още един аспект – причината защо изобщо е необходимо достигането на визуален превод – вероятно тя се корени не само в желанието за “кражба” на някои предимства от другото изкуство, а в необходимостта от тяхното преосмисляне, вглеждане в същността им.

Идеите на Вагнер за тотално произведение, в което се съчетават възможно най-много изкуства, посяват семена из цяла Европа и започват постепенно да се надграждат и да получават свое ново тълкуване във времето. “Изкуството на бъдещето” (*Artwork of the future*), за което Вагнер говори, става и част от възгледите на *футуризма*. Футуризмът се ражда в Италия с първия „Манифест на футуризма“ от Филипо Томазо Маринети, публикуван във френския вестник Фигаро на 20 февруари 1909 г. Скоро текстът е препечатан в миланското списание „Поезия“ под заглавие „Основание и манифест на футуризма“. В него отгласът на

Вагнер се разпознава в два основни аспекта – “обединението на изкуството и живота и взаимовръзката между всички изкуства”¹⁷. Темата за визуалния превод на музика в изображение, придобива други мащаби – на превода ѝ не само в изображение, а във визуалното изкуство, което съдържа повече аспекти и се ориентира към експерименталното кино. Такива примери са творчеството на Бруно Кора и създадената от него хроматичната музика Викинг Егелинг, Ханс Рихтер. Абстрактният филм решава отчасти проблема с визуалния превод на ритъма като компонент. Темата за времето в двете изкуства е особено проблематична поради спецификата на възприемане на самото произведение – от една страна музикалното произведение се разкрива постепенно, а картината се представя в целостта си пред зрителя. Тази генерална разлика занимава художниците от абстрактното изкуство. Те решават проблема понякога като започват композицията от единия край на картината и я завършват в другия (Чурльонис). Излизайки от сферата на живописата и навлизайки в тази на киното обаче този проблем автоматично отпада, тъй като подобно на музикалното произведение, кинолентата се развива отново поетапно пред зрителя. Въпреки всичко това прави темата за абстрактните образи още по-проблематична, тъй като вече има точно съответствие между конкретни образи и конкретни звуци и части от музикалното произведение. Визуалният превод по време на абстрактното изкуство е проява на тенденцията за необходимостта от един задълбочен анализ на живописата и нейната функция. Анализ, чиято цел е да превърне живописата в една отворена комуникационна система, която да преразгледа принципите си, да реорганизира живописното

пространство и да изясни от друга страна идеята за абстракцията, която избягвайки от реалността и всяка илюзионистична проява, всъщност има за цел нейното духовно изучаване. Когато се анализират различните примери в творчеството на абстракционистите, се оказва, че темата за абстрактното има своя много логична и обоснована теоретична страна, без която то няма начин да съществува. Тази теоретична страна в голяма степен е свързана по един или друг начин с музиката. По този начин темата за визуалния превод на музиката в живопис придобива своя собствена ниша, в която могат се обобщят общи тенденции. Обобщаването на това какви са различните подходи към темата в абстрактното изкуство, може да помогне за нейното по-нататъшно изучаване в днешно време, тъй като тези общи тенденции заживяват и в съвременното изкуство, където отключването на границите на изкуствата и тяхната интеракция съвсем не е непознато явление. Ето защо е необходимо обобщаването на елементите, които могат да бъдат определени и като *подстъпки* в процеса на визуален превод и могат да бъдат прилагани като подходи във всяко едно друго отношение на търсене на интердисциплинарност между различните видове изкуства.

Похватите, използвани от художниците по време на абстрактното изкуство, са следните: процес на аналогия, прехвърлянето на модели на поведение от едната – в другата система, създаване на процес на кодиране във визуален образ.

Визуалният превод се превръща по този начин в един сложен процес, в който две различни, сложни по същност, системи си взаимодействат. Темата за визуалния превод не е еднозначна,

означавайки, че не може да бъде открит един единствен метод за аналогия между елементите на двете среди. Но вероятно това не е необходимо. По-скоро интерес представляват подходите на художниците, които откриват общи свойства между изкуствата и се опитват да разследват в дълбочина как може предимствата на музиката да “помогнат” на живописца. Съзнателно или не, тези интереси обогатяват и една друга тема в изкуството— тази на интердисциплинарното изкуство, което десетилетия по-късно започва да става част от съвременното изкуство.

Глава 3. Теория на визуалния превод

3.1. Трансдисциплинарност в съвременното изкуство

Процесите, които се наблюдават по време на абстрактното изкуство, свързани с “общуването” на визуалното изкуство и музиката и степента на задълбоченост на това явление само по себе си довежда до нов вид начин на мислене. Неговата най-основна характеристика е откриването на нови начини за възприемане на лимитите, в които се намира определен вид изкуство и това води след себе си естественото преосмисляне на това до каква степен те помагат в процеса на работа и какво би се случило, ако тези лимити биват премахнати. Това е основен елемент от идеите, застъпени в интердисциплинарния подход и той е силно изразен и развива своя потенциал в сегашно време.

Съвременното изкуство в последните десетилетия изисква

особен вид прецизност от страна на художествената публика. Някои негови прояви все по-трудно биха могли изцяло да бъдат причислени към определени познати академични категории. Тази трудност идва не само от невъзможността за канализирането им в позната система от художествени дисциплини, но понякога от опитите изкуството да се свърже с полета на знанието, които изглеждат като пълни негови противоположности, каквито са тези на науките; полета, които често пъти се възприемат като негов антипод.

Причините за това “отваряне” на границите на визуалното изкуство могат да се открият в голям диапазон от социални, политически и технологични процеси, като тези на глобализацията, в която проблемът за трансляцията на информация е основна парадигма. Както твърди *Eduardo Kac*^{*}, „това е най-подходящият момент полето на цифровото и биологично изкуство, потомството на технологията, да оформи мястото си сред изкуствата“¹⁸. Но независимо от тяхната първопричина за появяване, за визуалното изкуство подобен начин на мислене съвсем не е толкова чужд – в абстрактното изкуство интересът към музиката и нейните възможности представят всъщност един задълбочен начин на интердисциплинарно мислене и при някои художници се превръща в основна тема на размисъл. Този подход бива разработен до крайни прояви в съвременното изкуство. *Трансдисциплинарното изкуство* е изкуство, което използва трансдисциплинарна методология в процеса на

* **Eduardo Kac** (р. 1962) е американски художник и професор, известен с творбите си, които интегрират биотехнологиите, политиката и естетиката във визуалното изкуство.

работа. В този смисъл е важно да се разграничат три типа подход, които са подобни помежду си – *мултидисциплинарен*, *интердисциплинарен* и *трансдисциплинарен*. И в трите случая основополагаща е необходимостта от връзка с други области на знанието, а от своя страна степента на тази връзка е основополагаща причисляването на определено явление към една от тези три категории.

Най-развитото направление в изкуството, което се обособява, използвайки активно трансдисциплинарния подход и неговото развитие, е т.нар. *биоарт*. Това направление в трансдисциплинарното изкуство също така най-често през годините бива отличаващо в наградите в категория *Хибридно изкуство* в конкурса на *Ars Electronica*. Основната му характеристика е това, че изкуството се свързва с биологичните науки, като манипулира биологични компоненти, за да създаде особен вид продукт с художествена стойност¹⁹. Често пъти то е критикувано поради проявата на афект към фрапиращите ефекти (*Stelarc*). Друг път, работата на тези автори повдига обществено важни въпроси като например темата за достъпа до нашето ДНК (*Heather Dewey-Hagborg*), темата за човека като “висш биологичен вид” (*Eduardo Kac*) и за създаването на нов такъв – ролята на художника като демиург. Такива са работите *Stranger Vision* (2012-2014) на Heather Dewey-Hagborg (р. 1982 г.) (фиг. 28), която изследва темата за биологичните отпадъци и как хората оставят своето ДНК на различни обществени места и колко лесно човек може да има достъп до него, творчеството на Eduardo Kac (р. 1962), който интегрира биотехнологии, политика и естетика и е може би най-известен със своите “трансгенни произведения

на изкуството” (както той сам ги определя), които използват биотехнологиите, за да се намесят в естествената генетична структура на растенията и животните.

Проблематиката на трансдисциплинарните прояви в изкуството се оказва особено деликатна тема, тъй не само работи със съвсем нова научна материя, която все още е чувствителна към общественото мнение, но и поради новия тип отговорност, който този подход изисква. *Eduardo Kac* твърди, че трансгенното изкуство трябва да бъде създавано с голяма грижа и задължение да уважава природата и да обича живота, който създава²⁰. Тази отговорност е особено важен фактор и е обвързана с преосмислянето на целите, задачите и най-вече рисковете, които всяка нова територия крие. Границите ѝ могат лесно да бъдат прекрачени, както се случва при *Stelarc* (р. 1946), който култивира ухо, което е хирургично прикрепено за ръката му.

Някои прояви на трансдисциплинарното изкуство неминуемо намират своя най-категоричен израз единствено във връзката си с архитектурата – идеите на *Кандински* за истинското монументално изкуство, което трябва да започне да се мисли в посока на обединението на всички изкуства, които съществуват, неделими от архитектурната среда, са изведени до доста сериозен процес на преосмисляне. „Днес, изкуствата съществуват в изолация, от която те могат да бъдат спасени само чрез съзнателните съвместни усилия на всички. Архитекти, художници и скулптори трябва да бъдат наново признати и да се научат да се вглеждат в композитния характер на една сграда, както в цялото, така и в отделните му части“²¹. Тези думи, макар и изречени преди

повече от цял век, е твърде възможно да придобият смисъл единствено в днешно време. Такива автори са Suzanne Anker (р. 1946), която изследва пресечната точка на изкуството и биологичните науки, корейската художничка Kimsooja (р. 1957), в чието творчество присъстват инсталации, чиито живот трудно би могъл успешно да бъде разграничен от архитектурната среда, намесвайки се особено деликатно в нейната структура. Tomás Saraceno, р. 1973 г. - най-известен със своите мащабни, интерактивни инсталации и плаващи скулптури. Неговата работа изследва нови, устойчиви начини за усещане и обитаване на околната среда, резултат от изследване на арахнологията* и потенциалното бъдеще на въздушно жилище.

В трансдисциплинарното изкуство се откриват и такива прояви, които продължават идеята за връзката между звука (и музиката) и визуалното изкуство. Такава е например саунд арт дисциплината, в която звукът не само бива изследван, а се използва като основна среда и медия на изразяване. Безспорно саунд арт течението може да бъде причислено към хибридните форми на съвременното изкуство, защото се намира в пространството между музиката и визуалното изкуство.

Към саунд арт течението в съвременното изкуство се добавя освен чистото любопитство към околните шумове и необходимостта от новаторски поглед към музиката, напълно социален елемент. Такива са работите на Samson Young (р. 1979), Carsten Nicolai (р. 1965), Christine Sun Kim, Janet Cardiff.

* Арахнологията е биологична наука, изучаваща паякообразните.

Саунд арт направлението в хибридно изкуство може да се твърди, че поне отчасти решава проблема на интеграцията на изкуството на музиката във визуалното такова. Този процес се определя от една страна от преосмислянето на функцията на музикалните елементи във визуалната сфера, от друга страна в използването на звуков материал, който е подплатен със сериозен смисъл и превръща темата за звука във визуалното изкуство в средство за критика към определени социални явления.

Звуковата скулптура (част от саунд арт направлението) е друга форма на изкуство, която използва звука като основно изразно средство, но остава в контекста на скулптурата. Най-често художници, които работят в тази сфера, са предимно визуални артисти или композитори, които не са започнали от класическо скулптурно образование. Звуковата скулптура понякога е специфична за конкретния обект, а понякога тези намеси, позиционирайки се в определена архитектурна среда, се превръщат и в инсталации. Такава е работата на Maryanne Amacher, братята François Baschet, Bernard Baschet, Lukas Kühne, Liz Phillips, Derek Shiel, Zimoun, Laetitia Sonami, Jeff Talman, David Letellier.

Звуковата скулптура и инсталация преосмислят адаптирането на звука като медия и изследват неговата структура като независим от музикалната система елемент. Освен в контекста на жанровото обогатяване на визуалното изкуство, това се изразява и в преосмислянето на концепцията за звуците, които вече не се използват единствено като инструмент, а са смислово натоварени носители на лични, а понякога и социални, политически и културни процеси.

Понякога в съвременното изкуство се наблюдават такива прояви, които интегрират различни методологии за визуализацията на звуци и ги използват като основен елемент. Такива са инсталациите на Daniel Palacios, Pascal Broccolichi, Ryoichi Kurokawa, Andy Huntington, Paul Prudence комбинира кодиране и алгоритми, за да превърне звуковите данни в изображения в реално време, Lawrence Abu Hamdan използва методите за артилерийското звуково разузнаване, за да привлече вниманието към по-големи политически проблеми. Подобен тип проекти отвеждат отново към темата за визуализацията на определено музикално произведение и желанието за интеграция на звуците във визуална композиция и връща към идеите на визуалната музика, в която се наблюдава комбинация между звук и картина, но надграждат идеята чрез интегриране на нови изразни и концептуални средства. Това до голяма степен става възможно поради големите технологични възможности, които предоставят постоянно нови възможности за използването им в определено произведение.

Отваряйки границите на съвременното изкуство за интеракция с нови полета на знанието, освен че го превръща в трансдисциплинарно, категорично позволява на темата за визуалния превод да придобие нови измерения и да позволи не само на музиката да навлезе във визуалното изкуство. Визуалният превод в съвременното изкуство може да бъде разпознат като един от способите на постигане на трансдисциплинарност. Понякога темата за превода е разчетена съвсем буквално в лингвистичен контекст, но друг път това понятие се обогатява и преминава границите на обикновената визуализация.

Подобни трансдисциплинарни практики в съвременното изкуство могат да открият нови хоризонти не само в самата практика на художниците, но и в търсене на нов подход относно чисто теоретичната страна на проблема.

3.2. Използването на трансдисциплинарна методология и аналогичния научен подход за дефиниране на процеса на визуален превод

Следващата част от изследването ще се фокусира върху имплементирането на трансдисциплинарна методология и в частност *аналогичния научен метод*, като част от изясняването на процеса на визуален превод. По този начин комплексният процес, започнал по време на абстрактното изкуства, не само ще бъде поставен в съвременен контекст, но ще позволи изследването на проблема от повече гледни точки.

Основният проблем, с който *теория на информацията* (ТИ) се занимава, е и фундаменталният проблем на всяка една комуникационна система (и в частност на всеки език), а именно - проблемът за преноса на *информация*. Според Шанън „Фундаменталният проблем на комуникацията е репродуцирането на същото или приблизително същото *съобщение* от едно място – на друго“. ТИ предоставя нова перспектива за това как *се мисли* за самото понятие информация в *практическо* отношение. Основен фокус става възможността тя да бъде *премествана* от едно – на друго място. Тя вече не е просто философска концепция, а с нея започва да се *борави*. За да се случи това, е

необходимо. Изучаването на езиковите системи неминуемо минава през изучаване на информацията и нейното *поведение*, а *новите* науки преосмислят термина по нов начин. С помощта на ТИ явлението информация за първи път придобива и количествена оценка, и качествена оценка. Количествената се измерва в *битове*, а качеството се състои в три категории: смисъл, структура и сложност, т.е. освен да бъде отчетено „колко“ е дадена информация, вече може да се определи и колко тя е *ценна*. Преносът на информация като основна цел в процеса на комуникация и нейното трансформиране в сигнал, който определената система да разпознае и „разбере“ е основната предпоставка съобщението, което тя пренася, да достигне своята дестинация. За термина превод не може да се мисли единствено в контекста на лингвистиката, той е крайно зависим от няколко концепции – една от тях е *информацията*, тъй като неговата основна функция е нейния пренос.

Дефиницията, която лингвистите Нида и Табер дават на понятието „превод“: *репродуциране в целевия език на най-близкия еквивалент на изходящото съобщение, първо в смисъла на неговото значение, после в стилистическо отношение, като приоритетно се прехвърля съобщението и схемата на Шанън, която разглежда фундаменталния проблем на комуникацията - репродуцирането на същото или приблизително същото съобщение от едно място – на друго-* безспорно си приличат. Приликата им се състои в това, че те имат една и съща цел – пренасянето на определено съобщение от т. А до т. Б, като това съобщение запазва своето значение и смисъл максимално

цялостно.

Освен в използването на самия език като форма за кодиране на информация, този принцип е валиден съответно и за процеса на превод. Използвайки метода на сравнение на двете определения, много повече неща, касаещи превода като процес, стават ясни. Едно от тях са подстъпките - например етапите на *кодиране* и *декодиране* на съобщението. Семиотиците класифицират знаците и знаковите системи в зависимост от начина им на предаване. Този процес на пренасяне на смисъл зависи от използването на *семиотичен код*, който може да бъде отделни звуци, изображения или букви.

3.3. Кодирание и визуализация на информация

С развитието на дигиталните технологии, проблематиката за кодирането, също е съвсем приложима в контекста на визуалния превод. Пътят на едно съобщение от началната до крайната точка е изпълнен с различни състояния. Едно от най-интересните е процесът на *кодиране*. Понякога, дори присъствието на самото съобщение едва ли може да бъде разпознато, ако човек не е предварително запознат с кодиращия сигнал.

Кодът е *правило за преобразуване на информация*, представена с един знак – чрез друг. *Кодиране* представлява представянето на количество информация чрез система от думи, букви, (най-общо – знаци)²² с цел тя да достигне до определено място, където отново да бъде „декодирана“. Нотите са най-разпространеният начин за кодиране на музика. Всеки един език представлява система за кодиране. Характерно

за кодирането на съобщенията е, че съществуват предварително уговорени правила на съответствие. Целта на всеки код е да пренесе възможно най-голямо количество информация за възможно най-кратко време. Спектрограмите се използват, за да кодират звукова информация. За всяка музика може да се мисли, като за време-честотна графика, наречена *спектрограма*. Едната от осите е времето, втората – честотата, а третата – интензитет на съответния звуков сигнал. Всяка точка в графиката представя определена честота в определен момент. Спектрограмите са прекрасен пример за кодиране на информацията и спадат към т.нар. *визуализация на данни*. Визуализацията на данни е цяло направление в социологията и информационните науки, което има за цел да превърне (често) скучната статистическа информация в красиво изображение, което граничи с произведение на визуалното изкуство, тя дава възможност на вземащите решения да видят визуално представени анализи, така че да могат да схванат трудни концепции, касаещи актуалното състояние на даден проблем или дефинирането на нов такъв. Така всъщност, освен обичайните изводи относно някакъв проблем, може да се търсят модели в цялостното *поведение на информацията*. По този начин определена информация бива представена по „разбираем“ начин – като прекосява дългия път от една позиция на просто количество данни – към среда, в която тя е организирана по правилен начин и така проявява свои нови качества – или по-скоро – едва тогава те стават видими. Може да се каже още, че тя е *кодирана във визуален сигнал*. Всяко количество информация може да бъде визуализирано. Визуализацията в своята същност се базира на избор на произволно

съответствие между определени данни и визуални символи, които да ги репрезентират. Това съответствие може да се разглежда като произволно, тъй като няма доказано научно основание за него. Процесът на превод, обаче, е съвсем различен. Неговата същност изисква освен да бъде кодиран в друг език, съобщението да *постигне определена цел. Там се крие истинската трудност.*

В съвременното изкуство често пъти визуализацията на данни може да бъде разглеждана като *процес на кодиране на звукова информация.* Такава практика бива използвана като основа за създаването на произведения, които надвишават темата за простото представяне на определена информация и имат отношение към проблемите на кодирането на информация и преносът на съобщение от една – в друга среда на разпространение. Такива са *Melting Memories* (фиг. 74) на Рефик Анадол (р. 1985), *Eunoia* и *Eunoia II* на Лиса Парк.

3.4. Дефиниция на визуалния превод

Процесите на визуален превод могат да се причислят към онези сложни процеси в изкуството, които не могат лесно да бъдат дефинирани. Следвайки отново аналогичния научен метод, разгледан по-горе, в най-общи линии може да се изведе следната дефиниция на визуалния превод.

Визуалният превод е *процес, който се състои от транслация на определено количество информация (съобщение) от една среда на*

разпространение – в друга. Тази трансляция следва да бъде изпълнена по определени правила, като крайната цел е съобщението да бъде успешно прехвърлено от една информационна система – в друга, без тази трансляция да промени неговата същност.

Визуалният превод може да бъде причислен към онези сложни процеси, които произлизат от процесите на глобализация и на концепции като информационното общество, в което потокът на информация е основна парадигма. Понятието за информация в изкуството също бива преосмислено. Художниците в днешно време боравят с голямо и често пъти специфично количество данни. Това важи и за процеса на визуален превод. Кодирането се преосмисля не само от гледна точка на програмирането на информационните технологии, а в много по-широк план, включващ разнородни действия, които позволяват на определено съобщение да премине в нова среда на разпространение. Преосмислянето на изкуството като информационна система и осъзнаването на процеса на визуален превод се превръща в една от важните стъпки по пътя към трансдисциплинарността, а тя от своя страна обогатява и превръща визуалното изкуство в още по-комплексна система, която да отговаря на нуждите на социума и да използва технологичните, научните и културни постижения по най-правилния начин.

Заклучение

Научните обосновки за връзката между явленията звук и цвят, макар и дълговековни и продукт на сериозен аналитичен труд не могат да изчерпат темата за отношенията между двете явления поради тяхната особена комплексност. В научния дискурс аналогията между звука и цвета може да се обоснове по-скоро с логичното сравнение между характеристиките на двете явления, най-вече дължащо се на тяхната вълнова природа. Тези процеси до някъде обясняват чисто теоретично продължаващото с векове търсене на тази връзка, като темата постепенно се измества съвсем логично към полето на изкуството и остава там дълго време, докато в съвременното изкуство тя отново открива възможност за излизане от оковите на конкретни академични категории и обръщането отново към научните среди, този път през призмата на съвременните трансдисциплинарни практики.

Изучаването на похватите и посоките на работа, които художниците от абстрактното изкуство, избират би могъл да доведе до едно обобщено и задълбочено разбиране не само на темата за връзката между музиката и живописата, но и от гледна точка на разбирането на идеята за абстракцията и нейната функция. Фокусът на художниците, които поставят пред себе си осъществяването на визуален превод, обаче, в повечето случаи се осланя на други намерения, а именно – прехвърлянето на определени методологии от музикалната – във

визуалната среда. Тези методологии са най-често свързани с правилата, чрез които се създава определено музикално произведение – т.е. имат отношение към вътрешната структура на определен вид музикално произведение. По този начин те смятат, че е възможно да постигнат същия мигновен ефект върху зрителя, както музиката го прави.

Когато се направи сравнителен анализ на изучаваните похвати, могат да бъдат открити общи тенденции между работата и подходите на различните художници. Един от основните похвати във визуалния превод, най-често срещан при тях, е прилагането на метода на *аналогия*. Както вече стана ясно, множество художници регистрират подобно сходство между музиката и изобразителното изкуство и се фокусират върху конкретизирането на това сходство в работата си. Понякога това се случва на базата на аналогията между звук и цвят (т.е. на елементите от дадената система). Такъв е случаят при Кандински и Джоузеф Албърс. Интересно е, когато аналогията се качва в една по-висока информационна степен – когато се осъществява на ниво *аналогия между отделните системи – живопис и музика* и се състои в сравнението между това как те функционират (сравнението на темата за ритъм и йерархия на елементите).

Темата за визуалния превод може да бъде разглеждана в съвременното изкуство като един от похватите на трансдисциплинарността. Причините за това “отваряне” на границите на визуалното изкуство могат да се открият в голям диапазон от социални, политически и технологични процеси, като тези на глобализацията, в която проблемът за транслацията на информация е

основна парадигма. Трансдисциплинарните подходи и създаването на направлението хибридно изкуство позволява отново на науката и на онези явления, които създават връзка между звук и цвят, да навлязат в изкуството и да продължат вековните изследвания в тази посока, като темата остава все пак в сферата на визуалното изкуство. Визуалното изкуство се превръща в независима изследователска територия, в която трансдисциплинарността се развива в толкова сериозна степен, че изисква колаборация с учен, който да създава понякога съвсем нов продукт в полза на проекта.

От една страна това се случва чрез създаването на такива хибридни форми, които съвсем естествено включват звуците и музика във визуалното изкуство. Това са звуковите инсталации и саунд арт направлението, които интегрират по особен начин темата за звуците, създавайки ново пространство, в което звукът е често най-важният компонент.

Проявите на съвременното изкуство, които използват научни методологии, включващи в себе си процеси на визуализация на определен звук, могат да бъдат причислени към онези хибридни форми, които успешно интегрират науката в изкуството. Тогава изходната позиция на художниците, е обвързана с отчитането на някакви обикновени количествени данни, които се откриват в околната среда и всеки има достъп до тях, но в повечето случаи те се превръщат в регистратори на някакви други, по-важни събития – от социален или философски характер, които обръщат вниманието на зрителя към функционалността на пространството и в същото време помагат за

разбирането му по нов начин, който се позовава на конкретика и задоволява чувството на логическа обоснованост. Тези намеси не могат да бъдат определени като визуален превод, тъй като проблематиката в тях е съвсем различна, но успешно превръщат науката в способ за визуално изследване на определени проблеми. Все пак, съществува опасност от такъв тип подход той да остане в сферата на чистото визуализиране на някакви данни и предоставянето на предимно естетическите резултати от тази симбиоза между научно извлечената информация и нейния резултат, а не поставянето на произведението в културен или художествен контекст, което е основен фактор в причисляването му към света на изкуството.

Темата за визуалния превод по този начин добива нови измерения и се нагърбва с нови цели – имплементирането не просто на различни аспекти от друг вид изкуство, а и със съвсем различни, на пръв поглед чужди територии, като тази на науката. Визуалният превод може да бъде причислен към онези сложни процеси, които произлизат от процесите на глобализация и на концепции като информационното общество, в което потокът на информация е основна парадигма. Понятието за информация в изкуството също бива преосмислено. Художниците в днешно време боравят с голямо и често пъти специфично количество данни. Това важи и за процеса на визуален превод. Кодирането се преосмисля не само от гледна точка на програмирането на информационните технологии, а в много по-широк план, включващ разнородни действия, които позволяват на определено съобщение да премине в нова среда на разпространение. Преосмислянето на

изкуството като информационна система и осъзнаването на процеса на визуален превод се превръща в една от важните стъпки по пътя към трансдисциплинарността, а тя от своя страна обогатява и превръща визуалното изкуство в още по-комплексна система, която да отговаря на нуждите на социума и да използва технологичните, научните и културни постижения по най-правилния начин.

Процесите на визуализация на информация, както и по-сложният и комплексен процес на визуален превод могат да бъдат припознати като основни компоненти на трансдисциплинарния метод на мислене. Тези явления са проекция на информационното общество и процеса на глобализация. В този смисъл науката (като теоретичен), технологията (като материален) и изкуството (като концептуален) елемент започват да стават част от един нов начин на мислене и се впитват в един постоянен информационен обмен, който е колкото и проблематичен поради своя трансдисциплинарен характер, толкова и интригуващ, вдъхновяващ и изпитващ творческата мисъл и възможности.

Научна новост и приноси на изследването

- Систематизирани и анализирани са практиките на художниците – абстракционисти от гледна точка на изследванията им върху темата за визуалния превод на музика в живопис, като проява на един от първите категорични интердисциплинарни процеси във визуалното изкуство;

- Направен е сравнителен анализ на различните подходи на художниците;
- Систематизирани и анализирани са художествените практики, занимаващи се с проблема на визуалния превод след абстрактното изкуство и в съвременното изкуство, като следствие от “отварянето на границите” на визуалното изкуство по време на абстракционизма;
- За първи път в България е направен анализ и описание на трансдисциплинарните практики в съвременното изкуство;
- Приложен е аналогичния научен метод за анализиране на процеса на визуален превод;
- Изследвани са възможностите за прилагане на визуалния превод като основен способ в трансдисциплинарното изкуство;
- Направен е опит за извеждането на определение за визуален превод като основна част от съвременното изкуство и като начин за откриване на един от възможните пътища за неговото развитие;

3. Списък с публикации:

Пейчева, А. Трансдисциплинарно изкуство в архитектурата. Сборник от конференция “75 години специалност “Стенопис” (под печат)

Пейчева, А. Визулният превод на музика в живопис в творчеството на В. Кандински. Сборник от конференция “Визуални изследвания”, ВТУ (под печат)

¹ Vergo, Peter. *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon Press, 2005, p. 10

² Vergo, Peter. *That Divine Order*. London : Phaidon Press, 2010.

³ Петканчин, Боян. Физико-математическа и техническа енциклопедия, Т. 1. А-Й. София : БАН, 1989. с. 1056

⁴ Oxford living dictionaries Synaesthesia. [онлайн]. [Видяно на 15.11.2017]. Достъпен от: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/synaesthesia>

⁵ Tate on Abstract Art. [онлайн]. [Видяно на 15.06.2016]. Достъпен от: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-art#introduction>

⁶ Vergo, Peter. *Music of Painting*. London : Phaidon Press, 2005, p. 109

⁷ Tate on Abstract Art <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-art#introduction>

⁸ Malevich, Kazimir S. , Patricia Railing. *Malevich on suprematism: six essays 1915 to 1926* . Iowa : University of Iowa, Museum of Art, 1999, p. 24

⁹ Railing, Patricia. *Art as Sensation: Four Painters*. *Philosophy Now*, 2006, No. 57. [онлайн]. [Видяно на 15.11.2017]. Достъпен от :

https://philosophynow.org/issues/57/Art_As_Sensation_Four_Painters_As_Philosophers_Of_Art

¹⁰ Railing, Patricia. *Why Abstract Painting Isn't Music*. *Philosophy Now*, 2005, No. 50. [онлайн]. [Видяно на 15.11.2017]. Достъпен

от: https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music

¹¹ Dichtung, Hajo. *Paul Klee: Painting Music*. New York : Prestel Publishing, 2012

¹² Rekveld , Joost. *Light matters*. [онлайн]. [Видяно на 05.10.2016]. Достъпен от: <http://www.joostrekveld.net/?p=1105>

¹³ Railing, Patricia. *Why Abstract Painting Isn't Music*. *Philosophy Now*, 2005, No. 50. [онлайн]. [Видяно на 15.11.2017]. Достъпен от :

https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music

¹⁴ Кандински, Василий. *За духовното в изкуството*. София: Изток-Запад, 2016, с. 68

¹⁵ Пак там, с. 73

¹⁶ Orphism. In : *The Art Story : Modern Art Insight* . [онлайн]. [Видяно на 15.11.2016]. Достъпен от: <https://www.theartstory.org/movement-orphism.htm>

¹⁷ Vergo, Peter. *The Music of Painting : Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London : Phaidon Press, 2012, p. 255

¹⁸ Kalenberg, Ángel. *Eduardo Кас: The Artist as Demiurge*. *Art nexus*, 2008, Jun – Aug. [онлайн]. [Видяно на 10.12.2017]. Достъпен от:

http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=19376

¹⁹ Stanford on Bioart, [онлайн]. [Видяно на 10.12.2017]. Достъпен от: <https://stanfordbiome.org/tag/bioart/>

²⁰ Кас, Eduardo, *Bioart*. [онлайн]. [Видяно на 10.12.2017]. Достъпен от: <http://www.ekac.org/transgenicindex.html>

²¹ **Gropius**, Walter. Bauhaus Manifesto and Program (1919). [онлайн]. [Прегледан на 15.01.2017]. Достъпен от:

<http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf>

²² **Oxford Dictionary on Code** [онлайн]. [Прегледан на 15.11.2018]. Достъпен от:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/code>