

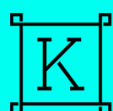
ISSN 2424-5070

2024

05

art nēvš.lt

rémėjai

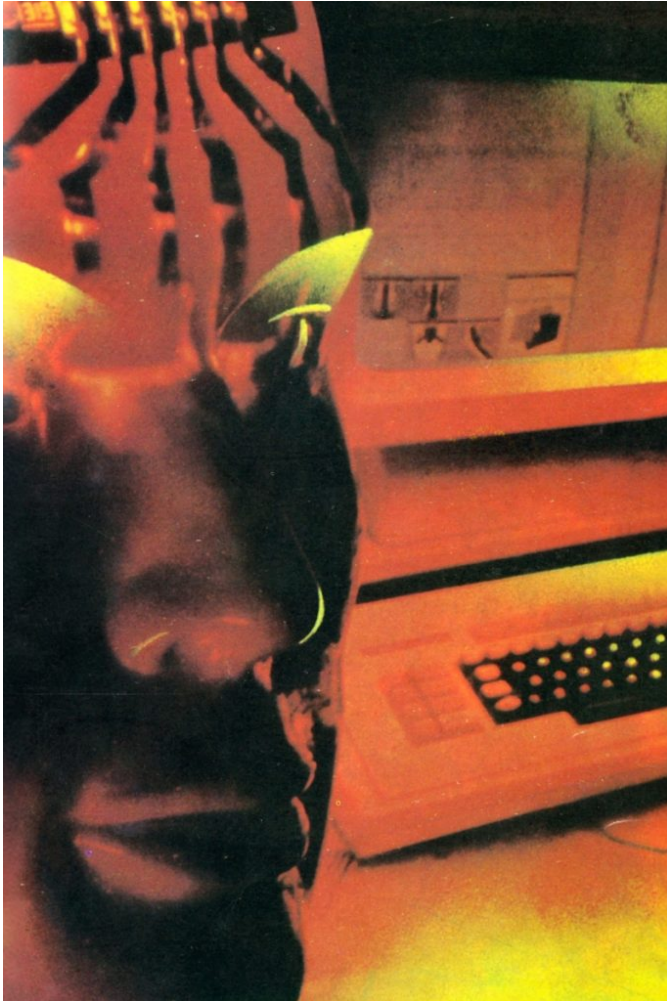


LITHUANIAN
COUNCIL FOR
CULTURE

MRF MEDIJŲ
RĒMIMO
FONDAS

Užmaršties institucijos

Vilius Dranseika



Šiame tekste bandau įsivaizduoti užmaršties institucijas. Institucijas, kurioms pavesta rūpintis socialine užmarštimi, lygiai kaip atminties institucijoms – bibliotekoms, muziejams, archyvams – yra pavesta rūpintis socialine atmintimi. Šiam vaizduotės pratimui įvedu vieną taisyklę – užmaršties institucijas bandau įsivaizduoti kaip pozityvias, išlaisvinančias, laisvai pasirenkamas, o ne primetamas. Tai šioks toks užduoties pasunkinimas – institucionalizuotas socialinės atminties ribojimas, cenzūravimas, šalinimas siekiant politinės kontrolės ar dangstantis nuo atsakomybės yra išsamiai aptartos temos. Represyvias užmaršties institucijas įsivaizduoti nėra sunku – jos jau daug kartų realizuotos. Žinoma, dar yra vietos egzistuojančių atminties represavimo formų kritikai ar distopinei vaizduotei, bandančiai įspėti apie galimas naujas represyvių užmaršties institucijų formas, tačiau šis tekstas yra veikiau utopinis. Tai pasiūlymas mąstyti, ką pozityvaus būty galima nuveikti išmokus kontroliuoti užmarštį, ir kelios punktyriškos gairės, kaip apie tai mąstyti. Pradėsiu kiek iš tolo – ne nuo socialinės, o nuo individualios užmaršties.

Atsiminti yra geriau nei pamiršti. Taip bendrai suformuluota mintis skamba kone trivialiai, bent jau iš pirmo žvilgsnio. Noras atsiminti yra norma, o noras už(si)miršti įtartinas, jis turi būti demaskuotas kaip atsisakymas blaiviai vertinti situaciją, kaip autentiškumo iškeitimas į iliuziją, kaip atsakomybės vengimas. Net jei mainais už atmintį gaunami didžiausi malonumai – ar Homero Odisėjoje aprašytų lotofagų palaimingas apsvaigimas, ar gyvenimo svajonių išsipildymas Roberto Nozicko „patyrimų

mašinoje“, šie mainai pateikiami kaip tai, ko reiktų atsisakyti. Intuityvią asimetriją tarp atminties ir užmaršties patvirtina ir sentimentų leksikonais vadinami žodynai, kuriuos kompiuterinė lingvistika pasitelkia vertindama teksto emocijų toną. „Atsiminti“ yra pozityvesnis žodis nei „pamiršti“, jis signalizuoja emociškai pozityvesnį tekstą. Tiesa, vidutiniškai, o tai reiškia – nepriklausomai nuo konteksto.

Įsileisk bent šiek tiek konteksto, ir abstraktus atminties pozityvumas bei užmaršties negatyvumas ima klibėti. Atmintis ir užmarštis veikia – turi veikti – išvien: mokymasis yra svarbios informacijos atranka, apibendrinimas – detalių pašalinimas, naujas įprotis turi užgniaužti seną, kūrybingumui ir mąstymo lankstumui svarbu gebėjimas atsitraukti nuo senų idėjų. Šiuo požiūriu atmintis ir užmarštis yra dvi tos pačios monetos pusės, tad neturėtų skirtis ir jų vertė. Dar daugiau – kartais atsiminti gali būti blogiau nei pamiršti. Įkyrūs ar trauminiai atsiminimai gali būti didelė (kartais nepakeliama) našta. Antai viena iš tyrimo krypčių potrauminio streso sutrikimo gydyme yra trauminių atsiminimų selektyvus pašalinimas ar jų emociinio tono modifikavimas. Visgi, jei skaitytoja(s), net kalbant apie labiausiai žalojančius trauminius atsiminimus, linktų manyti, kad atsiminti visada yra geriau nei pamiršti, kad leistinos tik atsiminimą išsaugančios terapijos, turėčiau konstatuoti, kad mūsų intuityvūs atminties ir užmaršties vertinimai labai skiriasi.

Mąstymą apie potencialią asmeninės užmaršties naudą labai apsunkina tai, kad neturime efektyvių užmaršties technikų, beveik negalime kontroliuoti užmaršties. Neturėdami patirties nežinome, ką įgytume ir ką prarastume, jei šalia atsiminti padedančių mnemotechnikų – nuo paprasčiausių darbo kalendorių ir mazgelių ant nosinių iki komplikuočiausių ars memoriae taikymų – turėtume ir efektyvias užmaršties technikas. Kol kas net neaišku, kaip tokios technikos galėtų atrodyti. Umberto Eco savo esė „Ars oblivionalis? Pamiršk tai!“ tvirtina, kad užmaršties technikos įmanomos nebent kaip atminties supainiojimo metodai. Atsiminimų valingai pašalinti neįmanoma, bet įmanoma susikurti konkuruojančius klaidingus atsiminimus. Jei norėtume nebeprisiminti savo telefono numerio, galėtume pamėginti uoliu kartojimu įsiminti vieną ar kelias skaičių eilutes, besiskiriančias nuo jo minimaliai. Nieko preciziško kol kas nesiūlo ir neuromokslai ar psichologija, net jei ir yra grubių būdų sumažinti prisiminimo tikimybę, tarkim, pašalinant iš aplinkos priminimus.

Bet tarkime, kad atsiras galimybė saugiai ir efektyviai užmiršti konkrečius dalykus. Kuo tokia galimybė galėtų būti naudinga? Kol kas daugiausia kalbama apie potencialius taikymus psichiatrijoje ir klinikinėje psichologijoje, ypač potrauminio streso sutrikimo ar priklausomybių kontekste. Minties eksperimento dėlei galima konstruoti fantastinius siužetus, kuriuose tyčinis informacijos užmiršimas leidžia išvengti didesnio blogio. Tarkime, teroristų sučiuptas mokslininkas tyčia pamiršta cheminio ginklo formulę, kad teroristai negalėtų jos išgauti. Šie du pavyzdžiai – atsiminimų pašalinimo siekiant terapinio efekto ir užmiršimo siekiant išvengti didesnio blogio – turi šį tą bendro. Jie telpa į abstrakčią užmaršties negatyvumo schemą, nuo kurios ir prasidėjo šis tekstas – užmarštis pati savaime yra problemiška, jai reikia pateisinimo, priežasties. Mąstyti apie potencialią užmaršties naudą būtų lengviau, jei šią schemą suspenduotume. Kodėl turėtų būti problemiška tyčia užmiršti mėgstamiausio vaisiaus skonį prieš jo atsikandant, pamiršti netyčia pamatytą kryžiažodžio atsakymą ar draugo atskleistą planuojamo žiūrėti filmo pabaigą, pamiršti galvoje skambančią įkyrią melodiją, netyčia pamatytą kitam žmogui skirtą raštelį, padėti sau pačiam po eglute dovaną ir apie tai pamiršti? Sąrašą būtų galima tęsti, žaismingus pavyzdžius pakeičiant rimtesniais.

Tai, kas buvo pasakyta apie asmeninę atmintį, įmanoma pritaikyti ir socialinei, bet prieš tai verta paminėti du dalykus, kad juos būtų galima atidėti į šoną. Pirma, nebandysiu nusakyti santykio tarp asmeninės ir socialinės atminties. Niekas nesikeičia nuo to, ar žodis „atmintis“ šiose dviejose frazėse vartojamas ta pačia tiesiogine prasme, ar visgi minėtas žodis frazėje „socialinė atmintis“ suprantamas netiesiogine, išvestine prasme. Antra, nuošalėje paliksiu ir diskusijas, koks santykis tarp atminties studijose ir gretimuose laukuose pasirodančių terminų: „kolektyvinė atmintis“, „kultūrinė atmintis“,

„socialinė atmintis“, „viešas žinojimas“, „nacionalinė atmintis“ ir t. t. Tikiuosi, skaitytoja(s) sutiks, kad mano pasiūlyta vaizduotės užduotis nereikalauja iš anksto užimti pozicijos šiais įdomiais, bet komplikuotais klausimais.

Aptariant asmeninę atmintį, minėtas abstraktus atminties pozityvumas ir užmaršties negatyvumas matyti ir diskusijose apie socialinę atmintį. Tai, kad socialinė atmintis yra svarbi ir vertinga, kad ją reikia saugoti, kad nevalia jos iškraipyti, nutylėti, atimti, apleisti, šiandienos požiūriu skamba taip trivialiai, kad net pats šių dalykų paminėjimas dabar rašomame sakinyje gali atrodyti perteklinis. Dėl to kiek neįaukiai gali skambėti akivaizdaus dalyko konstatavimas: socialinė atmintis tuo pačiu yra selektyvi kultūrinė užmarštis. Bibliotekos ne tik kaupia knygas, bet ir jas nurašo. Vieni dokumentai keliauja į archyvą, kiti – į dokumentų smulkinimo aparatą. Nutarimas, kas bus išsaugota, yra ir kažko kito palikimas likimo valiai.

Užmaršties negatyvumo intuicija tokia paveiki, kad pasirodančias pozityvias socialinės užmaršties vizijas – nuo Friedricho Nietzsche's studijos „Apie istorijos naudą ir žalą gyvenimui“ iki Davido Rieffo knygos „Pagyra užmiršimui“ – linkstama perskaityti kaip didžiąja dalimi provokatyvius siūlymus, akivaizdžiais laikomų dalykų suprobleminimą, bet į jas galima žvelgti ir kaip į pasiūlymus. Egzistuojančias pozityvias socialinės užmaršties vizijas galima apibendrinti taip: tam tikrose situacijose su socialine atmintimi ateinanti praeities našta ima trukdyti dabarčiai, o užmarštis yra būdas nusimesti ar bent palengvinti šią naštą. Kankinančios, įkyrios socialinės atmintys apie imperinės didybės praradimą, apie didelius karinius pralaimėjimus gali peraugti į revanšizmą, iredentizmą, vesti ne į susitaikymą, o į konflikto atsinaujinimą. Užstrigimas praeityje ir rigidiškomis tapusiose minties trajektorijose gali prisidėti prie visuomenės kūrybiškumo ir vitališkumo praradimo. Užmarštis tokiais atvejais gali būti išlaisvinanti. Ji gali padėti ištrūkti iš priklausomybės nuo praeities suformuotos krypties, atverti erdvę įvairesnėms mąstymo ir veikimo galimybėms.

Kaip ir asmeninės užmaršties atveju, konkretesnę mąstymą apie potencialią socialinės užmaršties naudą apsunkina pozityvių pavyzdžių stoka (ir negatyvių perteklius). Net jei įmanoma rasti realių pavyzdžių, jie veikiausiai įtikins ne visus. Europos Sąjungos bendrojo duomenų apsaugos reglamento numatyta „teisė būti pamirštam“ – galimybė pareikalauti, kad privati informacija būtų ištrinta iš, pavyzdžiui, internetinės paieškos variklio – galėtų būti bent dalinis pavyzdys. Šią teisę grindžia siekis suteikti žmonėms daugiau galimybių išvengti stigmatizacijos, kylančios iš praeities klaidų. Ar pozityvaus užmaršties institucionalizavimo pavyzdžiu galėtų būti ir pasmerkimo užmarščiai – damnatio memoriae – praktikos, kai sutariama neminėti pasmerkto asmens tikintis, kad jis bus užmirštas, priklauso nuo dviejų veiksnių. Viena vertus, ar tikrai toks pasmerkimas konkrečiu atveju pagrįstas moralės požiūriu. Antra vertus, ar tikrai tai pasibaigia užmarštimi. Kiek paradoksiška tai, kad jei tokia praktika konkrečiu atveju būtų efektyvi, mes apie tai nesužinotume.

Šie du klausimai – ar užmaršties institucija morali ir ar ji efektyvi – iškilis kiekviename bandyme tokią instituciją įsivaizduoti, ir į juos neįmanoma duoti bendrų atsakymų. Vaizduotės pratybų dėlei tarkime, kad gali būti atveju, kai atsakymas į abu klausimus yra teigiamas, tuo pačiu atsimindami, kad jei kada nors bandysime nuo įsivaizdavimo pereiti prie realizavimo, šiuos klausimus teks užduoti iš naujo.

Radikaliausias užmaršties institucijų formas galėtume įsivaizduoti kaip naujo starto scenarijus. Ką reikėtų iš naujo pradėti kokį nors meno žanrą, tarkime, kiną? Kiek laisvės nuo sustabarėjusios kino kalbos tai suteiktų? Dar daugiau, ką reikėtų iš naujo pradėti civilizaciją? Naujo starto scenarijai veikiausiai niekada negalėtų būti realizuoti savanoriškai, ne prievartos, o sutarimo pagrindu, tad jie turėtų likti vien vaizduotėje. Visgi, net ir įsivaizduojami scenarijai gali būti naudingi kaip dabarties kritikos ir vaizduotės suaktyvinimo priemonės, kaip akstinas ieškoti naujų gyvenimo formų.

Jei naujas startas atrodo per grubu, galbūt užmarštis galėtų būti laikina ar lokali. XIX a. anglų filosofas Jeremy Benthamas nebaigtame rankraštyje „Autoikona“ įsivaizduoja įdomią atminties institucijų formą. Po mirties padaromos žmonių autoikonos – įsivaizduokite iškamšą krėsle su ratukais (beje, paties

Benthamo autoikoną galima pamatyti Londono universiteto koledžo vestibulyje.) Svarbių žmonių autoikonos eksponuojamos dviejuose dideliuose pastatuose – Garbės šventovėje ir Negarbės šventovėje. Kadangi autoikonos turi ratukus, jas lengva, pasikeitus visuomenės požiūriui, perstumti iš vienos šventovės į kitą. Papildydami Benthamą, galėtume įsivaizduoti trečią pastatą – Užmaršties namus, į kuriuos patekusių autoikonų niekas negalėtų matyti. Tarkime, po kelių šimtų metų užmirštos autoikonos būtų išstumiamos iš Užmaršties namų ir visuomenei reikėtų iš naujo – dabar jau iš laiko distancijos – įvertinti šiuos asmenis. Arba įsivaizduokime ateities pasaulį, kuriame žmonės kolonizuoja vis naujas planetas. Viena iš bendruomenių nutaria įgyvendinti naujo starto scenarijų. Pavyzdžiui, kurti naują kino kalbą, radikaliai nutraukiančią ryšį su ankstesne kino tradicija. Tam reikės priemonių, užtikrinančių, kad šios tradicijos socialinė atmintis būtų lokaliai – ir tik lokaliai – sunaikinta. Galbūt socialinė užmarštis galėtų būti dar lokalesnė, pritaikyta konkrečiam žmogui, kaip būdas asmeniškai kontroliuoti savo informacinę aplinką.

Galbūt užmaršties institucijos galėtų veikti kaip virtualūs pasauliai, kaip simuliacijos, į kurias patekę esate laikinai (pilnai ar iš dalies) izoliuojami tiek nuo savo asmeninės, tiek nuo socialinės atminties. Taip būtų galima pasinaudoti užmaršties teikiama nauda ir tuo pačiu visada turėti galimybę atmintį susigrąžinti palikus simuliaciją.

Šie įsivaizduojami pavyzdžiai tyčia netikroviški ir tolimi. Tikroviškumo suspendavimas leidžia žymėti abstrakčios idėjos kontūrus, išlaikant kiek saugesnę distanciją nuo ginčų dėl konkrečių idėjos taikymo. Jei man pavyko suteikti bent kiek patrauklumo minčiai, kad pozityvios užmaršties institucijos yra įmanomos, atsiveria kelias bandyti įsivaizduoti realistiškesnes, o gal net kurias nors jų įgyvendinti.

*Iliustracija iš KAVB periodinių leidinių archyvo, surinkto Paveldo institutui tiriant 1970-1990 m. Lietuvoje leistus mokslo populiarinimui skirtus leidinius: *Archeologiniai tyrinėjimai Lietuvoje; Mokslas ir gyvenimas; Bibliotekų darbas; Mokslas ir technika; Statyba ir architektūra; Žmogus ir gamta.*

Baldai neverkia. Interviu su menininke ir dizainere Barbora Žilinskaite

Agnė Sadauskaitė



Barbora Žilinskaite. Bo Floors nuotrauka.

„Norisi, kad susidūrimai su aplinkos objektais būtų žaismingesni ir turintys daugiau prasmės“, – viduryje pokalbio tarstelėjo man Barbora Žilinskaite. Abi sutikome, kad kiekvienas daiktas negali tapti ypatingu, ypač masiniame kontekste. Tik įsivaizduokit, kokią globalinę kakofoniją sukeltų vienu metu savo istorijas pradėjusios pasakoti metro ar autobusų kėdės. Visgi kiekvienas turime ypatingų daiktų, su kuriais esame sukūrę ryšį ar kurie mums padeda kasdienybėje rasti daugiau prasmės. Apie materialųjį ir jį supantį pasaulį kalbėjomės su dizainere, menininke Barbora Žilinskaite (g. 1996). Ji savo kūryboje tyrinėja ir kuria funkcionalių objektus, kvestionuoja jų vietą pasaulyje bei žmonių santykį su daiktine aplinka. Menininkė kelia klausimą apie galimus ryšius tarp žmonių ir daiktų bei kokiais ritualais ir praktikomis galime tą ryšį sukurti. Barbaros kūriniai pasižymi antropomorfinėmis, surrealiai žmogiškomis savybėmis, ryškiomis spalvomis bei skulptūriškomis linijomis. Tai objektai, kurie tikrai patrauks Jūsų akį, o galbūt, kaip ir man, kils noras juos priglausti, suteikti vardą ir susidraugauti.

Menininkė studijavo Vilniaus dailės akademijos Produkto dizaino studijose, o nuo 2020 metų gyvena ir kuria Briuselyje, Belgijoje. Kiekvienais metais ją galime sutikti ir susipažinti su darbais solo bei grupinėse parodose įvairiose pasaulio šalyse, ir tikimės, jog greitai metu – ir Lietuvoje.

Gyvenimo geografija

Agnė Sadauskaitė: Skaitydama Tavo biografiją, radau tris pagrindines lokacijas – gimei Kaune, Vilniuje studijavai produkto dizainą, o dabar kuri ir gyveni Briuselyje. Kur gimė susidomėjimas menu ir dizainu – Kaune ar Vilniuje?

Barbora Žilinskaitė: Viskas prasidėjo Kaune. Buvau dvylikos metų, kuomet įtikinau tėvus, kad noriu lankyti Kauno dailės gimnaziją – ši mokykla pasirodė įdomi, kitokia nei likusios. Joje ir prasidėjo mano pažintis su menu bei intensyvios pamokos ir gana didelis krūvis. Ten įgijau pagrindus – išbandėme akademinį piešimą, skulptūrą, tapybą ir kitas dailės kryptis šalia pagrindinės ugdymo programos dalykų.



Verkianti kėdė. Friedman Benda ir Barboros Žilinskaitės nuosavybė. Timothy Doyon nuotrauka.

Agnė: Kaip planuose atsirado studijos Vilniaus dailės akademijoje?

Barbora: Baigiant vidurinę, reikėjo nuspręsti, ką veiksiu toliau. Šalia meninės, turiu ir stiprią loginę analitinio mąstymo pusę, ir buvo nedrąsu rinktis išskirtinai meninę specialybę – norėjau ko nors šiek tiek žemiškesnio. Taip pradėjau mąstyti apie dizaino kryptį – labai domino interakcija su žmogumi, o pačios studijos viliojo darbu su tiek daug skirtingų medžiagų, technologijų. Kadangi tuomet dar nežinojau ką tiksliai noriu daryti, tai atrodė puikus pasirinkimas, be to, dizaine mačiau daug galimybių, būdų pasiekti žmogų.

Akademijoje patekusi į gana techninę aplinką turbūt vėl išsiilgau iracionalios, intuityvios kūrybos ir pradėjau domėtis labiau meninio dizaino projektais. Visą laiką laviravau ir tebelaviruoju tarp dviejų pusių – vienos gana loginės, sąmoningos, ir kitos – labiau intuityvios, pasąmoninės, kūrybiškos. Man šis santykis ir balanso tarp jų paieškos visada buvo labai įdomus, šia plona riba savo darbais skatinu pavaikščioti ir žiūrovus, kviečiu peržengti iš racionalios pusės į iracionalią ir trumpam pažvelgti kitu žvilgsniu į aplinką ir kasdienes objektus.

Agnė: Savo studiją Belgijoje atidarei 2020 m. pristatydamą kolekciją „Roommates“. Kada nusprendei, jog nori įsikurti Briuselyje?

Barbora: Atvažiavau čia dėl meilės, viskas susidėjo gana natūraliai. Tuomet jau buvau baigusi studijas ir praktikas, neturėjau konkrečios vietos ar darbo, tad pabandžiau gyventi čia – plaukiau palei srovę, kur gyvenimas tarsi kvietė. Įsikūriau Briuselyje prieš pat pandemiją, 2020 metų pradžioje. Viskas užsidarė, bet tuo pačiu buvo gera jaustis laisvai – manęs niekas nepažinojo, nevaržė, buvau izoliuota savo burbule. Tuomet ir pradėjau meninę praktiką, kūriau pirmuosius objektus.



Kambariokų kėdė. Friedman Benda ir Barboros Žilinskaite's nuosavybė. Timothy Doyon nuotrauka.

Agnė: Galiu tik numanyti, jog pradinis etapas naujoje šalyje buvo gana siurrealus – dvigubai nauja patirtis tiek dėl emigracijos, tiek dėl epidemijos. Vilnius ir Briuselis yra panašaus dydžio miestai. Įdomu koks Tavo požiūris į Belgijos sostinės kultūrinį gyvenimą, ar jis sudomina?

Barbora: Taip, kultūrine prasme Briuselis tikrai didelis. Yra gerų galerijų, vyksta daug parodų, renginių, menininkų bendruomenė gyva ir didelė. Vyksta daug menininkų organizuojamų projektų, iš tiesų nespėju visko sekti – pasirinkimas platus.

Antropomorfiniai darbai antropocentriniame pasaulyje

Agnė: Savo darbais tyrinėji santykių dinamiką, žmonių santykį su jų daiktine aplinka, vartotojiškumą ir antropocentrizmą apskritai. Kodėl tau svarbios šios temos?

Barbora: Šios temos aktualios ir susijusios, jų yra ir daugiau, tačiau nebūtinai visas jas bandau perteikti žiūrovui. Visada domėjausi ir žavėjausi mitais, pasakojimais iš kur tam tikri objektai yra kilę, atsiradę ir kodėl, kokią reikšmę bei vertę jie turi, kas slypi po jais, taip pat – ritualiniais objektais, leidžiančiais įprasminti kasdienę būty. Jaučiuosi išsiilgusi šių dalykų, norėčiau, kad tokių pasakojimų ir mistikos mūsų aplinkoje būtų daugiau. Pati, kai daugiau stebiu aplinką ir mažiau koncentruojuosi į save, labiau mėgaujuosi momentu, tai gražina į „dabar“, tuomet ir procesas/veiksmas įgauną prasmę. Šis įprasminimas, reikšmės suteikimas objektams galbūt ir paskatino galvoti apie išvardintas temas – kaip formuojasi mūsų santykis su daiktine aplinka, kokį jį turim dabar, ir koks buvo anksčiau, kiek pastebime

daiktus aplink, kokią vertę jie turi. Ar mes objektus tiesiog naudojame, ar pagalvojame, kad esam ne vien mes, bet yra ir kita aplinka.

Agnė: Esi minėjusi, kad vienas tavo kūrybinių siekių – paversti susidūrimus su mus supančiais objektais džiaugsmingais, turinčiais daugiau vertės ir magijos. Ar tai susiję ir su tavo pasirinktomis temomis?

Barbora: Taip, tai tikrai labai susiję. Momentai, kuomet pastebime aplinką ir kaip naudojame objektus, galėtų inspiruoti bei atnešti daugiau žaismingumo ir magijos, atrandant jausmą ir skirtingas emocijas kasdienybėje. Man įdomu, kaip rutinoje galime leisti sau atitrūkti nuo racionalaus, pilko santykio su aplinka į galbūt nelogišką ir siurrealistišką, bet tyrinėjantį ir empatišką, turintį daugiau prasmės, daugiau magijos.



Akvamarininis istorijų pasakotojas. Friedman Benda ir Barbaros Žilinskaitės nuosavybė. Timothy Doyon nuotrauka.

Agnė: Tavo kuriami dizaino objektai antropomorfiniai, primenantys žmogaus kūno dalis, skulptūriški ir ryškūs. Žiūrint į tavo kūrinįs pirmiausia kilo mintis, jog noriu suteikti šiam baldui vardą – sužmoginti, priglausti, išskirti iš aplinkos. Ar sunku išsiskirti su savo kurtais objektais?

Barbora: Nėra sunku, džiaugiuosi, kad jie tarsi tęsia gyvenimus, nes yra kurti tam, kad judėtų. Bet kartais pagalvoju, kad norėtusi gauti daugiau nuotraukų iš naujų „tėvų“ (*juokiasi*), patikrinti, ar baldas gerai jaučiasi naujoje vietoje, ką veikia, kaip jam sekasi.

Agnė: Iš to, kuo ir kaip daliniesi, galiu numanyti, kad tai galima pasiekti tik turint jautrų žvilgsnį į pasaulį. Ar sutinki, kad jautriai stebi aplinką?

Barbora: Turbūt taip... Dažnai nutinka, kad vaikščiodama mieste kiekviename objekte matau ką nors inspiruojančio, juokingo, keisto, sukuriu jiems istorijas, tada pakikenu. Turbūt esu jautrus žmogus, bet manau, kad kartais tai gerai slepiu nuo aplinkinių.

Agnė: Užsiminei apie vaikščiojimus mieste ir objektų stebėjimą. Ar miestų architektūra daro įtaką tavo idėjoms?

Barbora: Tiesiogiai, manau, ne. Daugiau įkvėpimo matau gamtoje, pavyzdžiui medžių formose ar žmonėse. Inspiroja architektūriniai objektai, kuriuose matau antropomorfines formas, taip pat – sirtingi medžiagiškumai, tekstūros. Kartais tyrinėju, kaip skirtingos erdvės keičia mano būseną bei nuotaiką – šiuos dalykus tikrai pastebiu, ir tokie suvokimai daro įtaką mano kūrybai, kadangi baldai galiausiai atsiduria mūsų aplinkoje ir interjere.



Kambariokų kėdė. Friedman Benda ir Barboros Žilinskaite s nuosavybė.

Kūrybiniai procesai ir planai

Agnė: Norėčiau daugiau išgirsti apie kūrybinį procesą. Savo kūrinius kuri iš pjuvenų, pigmento ir klijų. Kaip atradai šį būdą?

Barbora: Pirmiesiems darbams turėjau eskizus ir galvojau, kaip juos pagaminti. Tradicinės medžiagos pasirodė ne pačios tinkamiausios. Žinojau, kad pjuvenų ir klijų mišinys dažnai naudojamas stalių kaip glaistas užtaisyti plyšius ar skylutes. Pati esu atlikusi eksperimentų su pjuvenomis. Akademijoje siekiant sukurti ekologišką medžiagą maišiau jas su miltais ir vandeniu vietoje klijų. Tad pasirinkau eksperimentuoti su pjuvenomis ir pažiūrėti, ar lipdymas išvis įmanomas ir kaip įmanomas. Taip pat nusprendžiau įdėti pigmento, pažiūrėti, kas išeis. Eksperimentavimas ėjosi labai lengvai, atradau, kiek daug galimybių slepiasi tiek tekstūroje, tiek spalvose, tiek formavimo galimybėse, patiko ir pats metodas, nors tai ir nėra paprastas būdas. Ilgainiui atsirado nemažai iššūkių, klausimų, niuansų, pavyzdžiui, reikia atlikti be galo daug testų, kad išgaučiau tam tikrą spalvą, tekstūrą. Visgi to nesinorėjo

paleisti, nes šiuo būdu galiu išgauti skulptūriškas organiškas formas. Į šią medžiagą įdėjau daug laiko, ir vis dar matau naujų galimybių, turiu daug idėjų.

Agnė: Kaip formuoji darbus? Kiek laiko užtrunka juos išdžiovinti?

Barbora: Dirbdama su pjuvenomis, formuoju rankomis, bet visi mano darbai turi karkasus. Jie dažniausiai pagaminti iš medienos, turi metalinius sutvirtinimus, tad iš pradžių tai yra tiesiog mediniai baldai, o ant šios struktūros lipdau suteikdama formą. Darbai džiūsta skirtingai, tai priklauso nuo formos, aplinkos temperatūros, gali užtrukti nuo kelių dienų iki kelių savaičių.

Agnė: Ar pati gamini ir objekto karkasą?

Barbora: Kai kurių mažų objektų karkasus gaminu pati, bet sudėtingesnius modelius darau bendradarbiaudama su staliais – jiems pateikiu brėžinius, jie padaro karkasus. Pati neturiu medžio dirbtuvių, labiau pasitikiu šios srities profesionalais. Galiu susikoncentruoti į skulptūrinę, spalvinę pusę.



Pasiliekant dalykus sau. Friedman Benda ir Barboros Žilinskaitės nuosavybė. Timothy Doyon nuotrauka.

Agnė: Tavo darbai žaismingi, valiūkiški ir... netikėti. Štai dalinai „Extra Pair of Hands“ objekto gamybos procesu – šlifavai baldo „nagus“, juokais pridurdama, kad manikiūras – viena svarbiausių veiklų tavo studijoje. Savo kūrybą gebi perteikti lengvai ir šmaikščiai. Koks tavo kūrybinis procesas?

Barbora: Šiandien irgi darysiu manikiūrą, vakar išrinkau nagų spalvas (*juokiasi*). Kai gimsta pirmieji eskizai, stengiuosi leisti pasąmonei atrasti, kas „užkulisiuose“, ir dažniau klausiu, ką man simbolizuoja tam tikra baldo tipologija, kokias emocijas atneša. Iš pat pradžių turiu idėją, eskizą, tuomet dažniausiai

gaminu mini maketus iš plastilino. Tai idėjinis, žaismingas metas. Vėliau galvoju apie gamybą, patogumą, funkciją, matmenis, ir su tuo reikia gan daug ir intensyviai dirbti. Šis etapas kartais daug nuobodesnis, racionalesnis, bet jis atneša ir naujų idėjų, kartu ir iššūkių.

Tuo pačiu noriu, jog kuriami objektai turėtų prasmę, „sielą“, tam tikrą „energiją“, tad jau gamybos metu stengiuosi į juos žiūrėti šiuo žvilgsniu. Jie man yra personažai, turintys savo charakterius. Neseniai pagavau save studijoje tapšnojančią vienam baldui per petį, visai kaip žmogui. Pasijuokiau su savimi ir dirbau toliau.



Barbora Žilinskaitė. Bo Floors nuotrauka.

Agnė: 2024 vasario ir kovo mėnesiais Friedman Benda galerijoje Los Andžele pristatei daug dėmesio ir teigiamų atsiliepimų sulaukusią solo parodą „Chairs Don't Cry“. Ar pasidalintum savo įspūdžiais parodai jau pasibaigus?

Barbora: Buvo smagu pamatyti tiek žmonių, jų emocijas ir reakcijas, o baldai tapo dar gyvesni atsidūrę tarp jų. Raginau žmones juos paliesti, paimti už jų rankų, atidaryti spinteles, uždaryti. Man visada įdomu ir gera matyti interakciją tarp dviejų pusių, kas vyksta jos metu. Be to, manau, solo paroda yra ir geras metas pažvelgti į savo kūrybą iš tolo, objektyviau, tai tam tikras kūrybinio etapo apžvelgimas.

Agnė: Kaip gimė kolaboracija tarp tavęs ir Friedman Benda galerijos?

Barbora: Kolaboracija prasidėjo prieš maždaug trejus metus. Jie susidomėjo mano kolekcija „Roommates“, vėliau dirbome ties pora užsakymų, aktyviai dalinausi su jais idėjomis. Šiai parodai pasiruošimas buvo gan ilgas, nes gamyba užima daug laiko. Dalyvavau ir poroje grupinių parodų – jų galerijoje Niujorke, keliose meno ir dizaino mugėse. Turime ir ateities planų – greitai galėsime susitikti Design Miami Basel kolekcinio dizaino mugėje Bazelyje. Ten pristatysiu „Sunbather“ suoliuką iš

betono, kurį buvo galima pamatyti ir parodoje Los Andžele.

Agnė: Knietai paklausti daugiau apie ateities planus. Kokias idėjas norėtum įgyvendinti?

Barbora: Norėčiau daugiau paeksperimentuoti su kitomis medžiagomis, o su dabartine – tapybiškiau. Dabar noriu kitaip pažvelgti į spalvą ir formą. Viena iš idėjų yra sukurti visą kambarį kaip instaliaciją, kur kiekvienas objektas būtų figuratyvus. Daug idėjų, kurios po truputį ateina ir vystosi. Šiuo metu ruošiuosi keliems užsakymams. Kadangi pradėjau dirbti su betonu, galbūt iš šios medžiagos greitai gims dar keli objektai.

Ieškau ir eksperimentuoju, kaip sugaudyti, suprasti ir naudotis savo kūrybine energija (nors tai tikriausiai tęsis visą gyvenimą), ypatingai, kai galvoj verda labai daug idėjų; galvoju, kaip jų nepamesti. Mano mokykla yra mano pačios studija. Galbūt būtų įdomu pasimokyti daugiau skirtingų technologijų, bet iš kūrybinės pusės pati keliu sau iššūkius ir stengiuosi save išbandyti.

Išgijimo būdai. Apie „Pakui Hardware“ ir Marijos Teresės Rožanskaitės parodą „Uždegimas“ Lietuvos nacionaliniame paviljone 60-ojoje Tarptautinėje Venecijos meno bienalėje (2024 m.)

Romuald Demidenko



Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)

Mes esame daugiau nei tiesiog paprasti liudininkai to, kas vyksta. Mes esame kūnai, per kuriuos vyksta mutacija, išlikianti ir po mūšų. Svarbiausias klausimas yra ne „kas mes esame“, o „kuo mes tapsime“. (Paul B. Preciado, autoriaus vertimas iš ispanų kalbos).

Paroda „Uždegimas“ – tai dialogas tarp 2014 m. susikūrusio menininkų Neringos Černiauskaitės ir Ugniaus Gelgudos dueto bei tapytojos avangardistės Marijos Teresės Rožanskaitės (1933–2007), kurios kūryba pelnyto pripažinimo Lietuvoje sulaukė visai neseniai. Ši bendradarbyste grįsta instaliacija, ją kuravo neseniai vykusioje Baltijos trienalėje kartu dirbę Valentinas Klimašauskas ir João Laia, padedami architektų Onos Lozuraitytės-Išorės ir Petro Išoros-Lozuraičio (jie drauge su menininkais įgyvendino ir kitus projektus), buvo eksponuojama istorinėje Sant’Antonin bažnyčioje. Ji sujungė skirtingas išraiškas ir apmąstymus, kylančius iš šiuolaikinio ir modernaus meno praktikos. Paroda verčia jaustis nepatogiai, bet taip pat ir siūlo galimus aljansus, pateikdama būdus, kaip suprasti dabarties ir praeities vaizdus bei įvykius. Šiuo kolektyviniu darbu siekiama pripažinti ilgalaikį sudėtingų išgyvenimų ir traumų poveikį kolektyviniam kūnui, o taip pat išžvelgti kelius, vedančius link individualių organizmų ir planetos išgijimo.



Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)

Daug metų uždaryta Sant'Antonin bažnyčia, kurioje pirmą kartą įsikūrė Lietuvos paviljonas, išliko slėpinga, paslėpta erdve. Savo barokine kampanile su svogūno formos kupolu, drąsiai iškilusiu virš aplinkinės Castello vietovės, šis pastatas kažuo primena Vilniaus bažnyčias. Ryšys tarp šių metų „Užsieniečiai visur – Stranieri Ovunque“, Bienalės parodos temos ir Pakui Hardware sumanyto Lietuvos paviljono karštligiško technoorganizmo, negali būti interpretuojamas vien per migruojančių kūrėjų ir jų geopolitinių tapatybių prizmę. Kaip ši paroda pozicionuoja save kuratoriaus Adriano Pedrosos teiginio, pasisakančio už dekolonijines perspektyvas, apimančias neheteronormatyvius subjektyvumus ir nepastebimų kūrėjų bei balsų įtraukimą, kontekste? Pagrindinėje parodoje galima susipažinti su pietuose gyvenančių menininkų kūriniais, kurie galėtų pasirodyti periferiniais, taip pat italų išsivijios menininkų darbais, kurių daugelis buvo mažai žinomi ir galbūt kitu atveju nebūtų demonstruojami. Kas tada būtų tie svetimieji Pakui Hardware ir Marijos Teresės Rožanskaitės kūrinio kontekste, kai jų praktikos gilinais j su kūnu susijusias reprezentacijas ir jų skirtingų aplinkų temas?



Pakui Hardware, „Uždegimas“, 2023. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)

Mąstau apie „svetimkūnį“, arba vokiškai „Fremdkörper“, – terminą, vartojamą apibūdinti nepageidaujamą ir invazišką objektą, kuris patenka į žmogaus ar nežmogaus kūną. Jo poveikis skiriasi priklausomai nuo dydžio: objektas gali prasiskverbti per odą, įsigerti, sudirginti ar pažeisti organus arba likti išvis nepastebėtas, kol organizmas jį sureaguos. Tarkime, kad šis ypatingas subjektas ar objektas išlieka ir plečia savo įtaką, galiausiai bandydamas užimti visą planetą, todėl pasireiškia įvairiais simptomais. Jei nutiktų toks scenarijus, tai kokias alternatyvias priemones, kurios labai skiriasi nuo naudojamų atliekant medicininius tyrimus, galėtume pasitelkti, kad nustatytumėme, kam gresia didžiausias pavojus? Tai itin svarbu turint omenyje, kad kas kažkada buvo laikoma „svetimu“ ar nepažįstamu, vis labiau plinta, todėl darosi vis sudėtingiau tiksliai numatyti galimus pavojus, jei jie apskritai egzistuoja.

Pakui Hardware, kurių paroda Venecijoje žymi dešimtį dueto aktyvios bendradarbystės metų, dažnai savo kūryboje skiria dėmesio „kapitalui, keliaujančiam per kūną ir medžiagas“¹. Firminis dueto stilius, gerai žinomas už Baltijos šalių ribų, susiformavo per pastarąjį dešimtmetį, derinant organiškai atrodančias ir sintetines medžiagas, nagrinėjant skirtingas teorijas ir pristatymų formatus, o galiausiai – sukuriant platformas akivaizdžiai skirtingoms idėjoms ir kūnams susijungti. Jų biomorfinės skulptūrinės instaliacijos primena sintetines ląsteles ar organus ir (dažnai posthumanistinius) organizmus, kartu su aplinka ir sistemomis, kuriose jie gyvuoja, rezonuoja su gyvų būtybių ar jų priedėlių savybėmis. Taip pat užsimena apie mechanines konstrukcijas ar jų liekanas. Per tai duetas Pakui Hardware gilinasi į tokias temas kaip biopolitika, technoautomatizacija, akceleracija ir kiti šiuolaikinės egzistencijos aspektai. Vienas iš jų atspirties taškų, kaip įžangoje nurodo kuratoriai, yra Rupa Marya ir Raj Patel knyga „Inflamed: Deep Medicine and the Anatomy of Injustice“ (liet. „Liepsnojantys. Gilioji medicina bei neteisybės anatomija“), išleista 2021 m. Joje nagrinėjama, kaip

socialiniai ir politiniai procesai susipina su fizinėmis manifestacijomis pažeidžiamuose žmogaus kūnuose, pabrėžiant uždegiminį procesą kaip natūralią reakciją į nepalankias išorės sąlygas. Ši koncepcija nagrinėja, kaip politiniai pokyčiai siejasi su procesais mūsų kūne, iliustruojant jų panašumus. Uždegiminis procesas yra senas ir natūralus kūno atsakas į nesveikas sąlygas, ir to galime rasti tiek šiuolaikiniame, tiek istoriniame kontekste. Kitaip tariant, priešingai nei užkoduota vakarietiškame mąstyme, kalbama ne apie atskirų organų, o išties sistemų gydymą, nes būsenos veikia visą kūną, o ne jo fragmentus.



Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)



Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)

Pakui Hardware sukurtą instaliaciją apima ir pagerbia Marijos Teresės Rožanskaitės tapybą. Šis pristatymas galbūt atkartoja temas, nagrinėtas kai kuriose jos žymiausiose aliejinės tapybos serijose, pvz., „Rentgenogramos“ (1977–1983). Ji sukurta dar septintajame dešimtmetyje menininkei susidomėjus medicina, ir toliau vystėsi du dešimtmečius. Bėgant metams, Rožanskaitė sugebėjo suformuoti unikalų kūrybinį kelią, sutelkdama dėmesį į kūnus ir kaip objektus, ir kaip subjektus. Taip pat nagrinėdama globos sampratas sovietinėje okupacijoje, to meto medicinos technologijas ir jos spaudos sistemas, be kita ko, galiausiai išplėtusi kūrybinę praktiką į kitas medijas. Vaikystėje ji susidūrė su tragišku tėvo likimu, tremtimi į Sibirą, badu. Šios patirtys formavo menininkės savimonę kelerius metus po grįžimo į Lietuvą, kai ji galiausiai įstojo į Valstybinį dailės institutą (dabar – Vilniaus dailės akademija) ir nelengvai prisitaikė prie jo bendruomenės.

Parodos „Nesibaigiančios kovos“, kurią taip pat kuravo Klimašauskas ir Laia, lydinčiame leidinyje skaitome: „Rožanskaitei labai svarbus pats žiūrėjimo procesas – ne tik į paveikslą, bet ir kiaurai jį, taip atveriant vidines kūrinio erdves.“² Ir iš tiesų, žiūrovo žvilgsnis yra toks pat svarbus, kaip ir kai kurių pavaizduotų figūrų: susikaupusių, tylių ir ieškančių diagnozės – tiek tiriamųjų, tiek kontroliuojančių. Menininkės kūriniai turi jiems būdingą stilių: vaizduojamiems kūnams ir patalpoms, dažniausiai operacijų ar sveikimo erdvėms, slaugos patalpoms, ji pasitelkė drąsius spalvų derinius ir specifinius kontūrus, sukurdamą stebėtinai nesterilią, beveik pop stiliaus atmosferą.

Jos jautrumas akivaizdus net ir beveik abstrakčiuose tapybos kūrinuose, tokiuose kaip „Kosminė kompozicija“ (1979) ir „Fantastinė kompozicija“ (1979), eksponuojamuose netoli įėjimo į parodą. Taip pat modernistiniuose figūriniuose darbuose „Liga“ (1985) ir „Armatūriniai strypai“ (1986), kurie pastatyti

labiau centre esančiose talpiose stiklinėse dėžutėse ir nušviesti fluorescencinės šviesos. Rožanskaitės kūriniai pasižymi aiškiu jos pasirinktų scenų nuoseklumu ir beveik skulptūrine kokybe, žadinančia savotišką apčiuopiamą buvimą. Nors buvo pripažinta tik po mirties, Rožanskaitė tapo sektinu pavyzdžiu jaunesnės kartos menininkams, kurie ieško atskaitos taškų pas kūrėjus, gebančius peržengti laiko ribas. Pastaraisiais metais Rožanskaitės kūryba buvo eksponuota ne kartą, įskaitant parodas Šiuolaikinio meno centre ir Nacionalinėje dailės galerijoje Vilniuje, o visai neseniai – Kumu dailės muziejuje Taline, tačiau jos kūrybos pristatymas Venecijoje reiškia potencialą, kad ją pastebės ir pamatys platesnė visuomenė.

Pakui Hardware didelės apimties instaliacija „Uždegimas“, primenanti „technoorganizmą“, kaip teigta pranešime spaudai, Lietuvos nacionaliniame dailės muziejuje debiutavo 2023-ųjų pabaigoje, o šios serijos dalys buvo įtrauktos į pirmąją dueto personalinę parodą Madride šių metų pradžioje kartu su serija „Apdorota karščiu“ (2024). Kaip ir ankstesnėse skulptūrinėse instaliacijose, duetas savo darbus kūrė naudodamas metalą, šiuo atveju – aliuminį; erdvinis, mastelinis piešinys derinamas su stiklu, kas jau tapo būdingu jų meninės praktikos elementu.



Marija Teresė Rožanskaitė, „Širdis“, 1987. Aliejus, drobė, 130×90 cm. Nuotrauka: Vidmantas Ilčiukas. Menininkės šeimos archyvas.



Marija Teresė Rožanskaitė, „Kosminė kompozicija“, 1979. Aliejus, kartonas, 122×105 cm. Nuotrauka: Vidmantas Ilčiukas. Menininkės šeimos archyvas.

„Uždegimas“ užvaldęs centrinę bažnyčios sceną, paversdamas ją ne tik parodos, bet ir savotiška meditacine erdve. Marmurines bažnyčios grindis iš dalies uždengė kopos, sukurtos iš smulkių perdirbto plastiko elementų, arba „žemės ydų“, kaip rašoma lydinčiame Estelle Hoy tekste³. Kai kurios instaliacijos dalys užbaigtos iš aliuminio suformuotais lapeliais, liečiančiais akmenines grindis. Šie lapeliai primena Sosnovskio barštį – invazinę augalų rūšį, kurią Pakui Hardware minėjo ir Madrido parodoje. Sąlytis su šiuo toksišku augalu gali sukelti stiprų odos sudirginimą, netgi gali pražudyti. Sosnovskio barštis daugelyje SSRS šalių ir Lenkijoje buvo įveistas XX a. viduryje kaip pašarinis augalas, tačiau greitai išaiškėjo, kad jis itin invaziškas, sunkiai išnaikinamas ir ataugantis.

Šios netaisyklingos centrinės platformos, pagamintos iš sintetikos likučių ir ištirpusių paviršių, viduryje iškyla esminiai „Uždegimo“ komponentai. Iš stiklinių „širdžių“ sklindančios lazerio projekcijos subtiliai seka efemeriškus „piešinius“ ant bažnyčios sienos. Keliaujant prie skulptūrinių piešinių, sukurtų iš metalo, greta Teresės Marijos Rožanskaitės paveikslų materializuojasi bendra meninės kontempliacijos erdvė, primenanti jos kūrybą, ypač jau minėtą paveikslą „Liga“ (1985), kuriame karminu išryškintas paciento siluetas vaizduojamas abstrakčiame pilkame fone, apsuptas kolonų ar vertikalių atraminės konstrukcijos linijų, kurios vienu metu ir apibrėžia kūną, ir jį suskaido. Taip pat kontrastuoja su erdvine instaliacija, kurioje organai ar organinės formos yra laisvesnės, elastingesnės, labiau primenančios kūnus, o ne infrastruktūros elementus, trapios, o ne standžios, jungiančios, o ne skiriančios.

Virš šios kūniškos platformos, sudėliotos iš menininkų sukurtų skulptūrų ir paveikslų, kybo lanką primenanti konstrukcija, paremta plieniniais poliais, apglėbianti lankytojus šviesos juosta. Čia matomas distopijos ir sakralumo artimumas: atstumtieji atranda naują gyvenimą, o nuskriaustieji – viltį. Be to, instaliacija suardo tradicinę senosios bažnyčios tvarką, nukreipdama judėjimą iš anksčiau buvusios neprieinamos šventovės į navą, paversdama erdvę, kurią kadaise užpildydavo parapijiečiai, interaktyviu altoriumi, sumaišydama organiškumą, technologiškumą ir uždegimiškumą.



Marija Teresė Rožanskaitė, „Širdies operacija“, 1974. Aliejus, kartonas, 240×170 cm. Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė, „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus kolekcija.



Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)

Rankų darbo stiklas, pagamintas amatininkų studijoje Prancūzijoje, glaudžiai susijungęs su „Uždegimo“ skulptūriniais elementais, lazeriais, spinduliuojančiais šviesą ant bažnyčios sienų, ir plastikiniais komponentais, gautais iš Vilniuje įsikūrusios įmonės, parodai pasibaigus, bus sugrąžintas į kilmės vietą. Taip pat ir Pakui Hardware sprendimas vėl bendradarbiauti su tais pačiais architektais (jų bendradarystė prasidėjo rengiantis personalinei parodai Vienoje, MUMOK, 2016 m.) – abu šie dalykai skatina susimąstyti apie ekologinius parodos matmenis, kurie organiškai pratęsia jos pavadinimo idėją. Dueto ilgalaikis susidomėjimas ir susirūpinimas aplinkosaugos klausimais pastebimas daugybėje jų kūrybos realizacijų, kuomet kalbama apie paslėptus procesus skirtinguose kūnuose ar jų paviršiuose bei perteikiamos distopinės požmogiškojo gyvenimo vizijos.

Galbūt verta paminėti, kad kitas Lietuvos projektas, kuris apie klimato katastrofą kalbėjo kiek kitaip, buvo Rugilės Barzdžiukaitės, Vaivos Grainytės ir Linos Lapelytės opera-performansas „Saulė ir jūra“ (Marina), 58-ojoje tarptautinėje Venecijos bienalėje pelnęs Aukso liūtą. Ir tai buvo tada, kai Venecijos bienalė turėjo vėliau itin taikliu tapusį pavadinimą „Kad gyventum įdomiais laikais“, tai yra, prieš pat įprasto bendravimo ir kelionių sustojimą dėl Covid-19 pandemijos. Nors tie laikai ilgainiui gali išnykti iš atminties, jų atneštas problemų kompleksškumas išlieka. Atsižvelgiant į dabartinius geopolitinius pokyčius, tokius kaip tebevykstanti plataus masto Rusijos invazija į Ukrainą arba genocidas Gazoje, keliančius išsūkį sveikatos priežiūros ir medicininės pagalbos prienamumui, kas turi daug įtakos regiono šalims ir, žinoma, jų ekosistemoms, Pakui Hardware instaliacija ir jos apimamos temos iliustruoja, kaip daug kas pasikeitė vos per keletą metų.

Kuratorių duetas pabrėžia, kad paroda turi dvejetainį kolektyvinį matmenį, pradedant nuo jos kuravimo, anksčiau minėtų architektų, kurie kurdami peizažinę instaliaciją konsultavosi su šviesų menininku Eugenijumi Sabaliausku, ir baigiant pačiu meno kūriniu. Pakui Hardware Marijos Teresės Rožanskaitės kūryba ėmė domėtis maždaug nuo 2018 m. Pirmą kartą jie ją paminėjo personalinėje parodoje „Virtuali priežiūra“ Baltijos Šiuolaikinio meno centre, kuri Covid pandemijos metu buvo surengta kaip

skaitmeninė paroda, ir gyvai eksponuota tik po metų (2021 m.). Joje pateikiamas įsivaizdavimas, kaip ateityje pagal popandemines vizijas atrodys sveikatos apsauga. Galbūt šis bendradarbiavimo aspektas, labiau nei anksčiau įgyvendinti projektai, pažymėjo svarbų žingsnį jų kūrybinėje karjeroje, tačiau jis tiesiog atitinka santykinę estetiką, kuria menininkai, regis, remiasi, pastaraisiais metais užmegzdami bendradarbiavimą ir su kitais šiuolaikiniais menininkais bei kitais profesionalais, tarp jų – šokio menininke Ania Nowak ir choreografu Frédéric Gies.



Marija Teresė Rožanskaitė, Liga, 1985. Aliejus, drobė, 150×130 cm. Nuotrauka: Antanas Lukšėnas. Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus kolekcija.



Pakui Hardware ir Marija Teresė Rožanskaitė „Uždegimas“, 2024. Lietuvos nacionalinis paviljonas 60-ojoje Tarptautinėje meno parodoje – La Biennale di Venezia. Nuotrauka: Ugnius Gelguda. Autorių archyvas, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus ir carlier | gebauer (Berlynas/Madridas)

Leidinio architektų pastaboje skaitome: „Du horizontai, hibridinio grunto reljefas ir hibridinė mašina su mechaninėmis protezinėmis galūnėmis susilieja ir suformuoja tarpinę erdvę, kurioje patalpinti Pakui Hardware ir Marijos Teresės Rožanskaitės sukurti subjektai. Šie horizontai susiduria vienas su kitu ir koegzistuoja, sudarydami kliedesių pripildytą stratigrafiją arba technoorganizmą, įspraustą į daugiaistorę Sant’Antonin bažnyčios salę. Sukurta erdvinė intervencija drąsiai pranoksta įprastą architektūrą ir veikiau turėtų būti apibūdinama kaip performatyvus kūrinys, mat norint, kad lankytojai jį tinkamai patirtų, jį reikia apeiti aplinkui. Ši architektų pagaminta instaliacija dera su Pakui Hardware ir Marijos Teresės Rožanskaitės instaliacija-tapyba. Kaip skaitome įžangoje, Onos Lozuraitytės-Išorės ir Petro Išoros-Lozuraičio dizainas remiasi Rožanskaitės 1985-ųjų metų darbu.

Marijos Teresės Rožanskaitės darbų įtraukimas į parodą nėra vien tik gestas, jis reiškia nuoširdų susidomėjimą menininkės kūryba ir veikia kaip įvairių prasmų persmelktas aktas, leidžiantis naujai pažvelgti į Pakui Hardware kūrybą, ypač kolektyvinio kūno gydymo kontekste, tiek kosminiu, tiek individualiu aspektu. Tai leidžia susidaryti platesnį vaizdą apie galimas dueto nuorodas bei susidomėjimą sudėtingais santykiais tarp kūnų ir valdžios institucijų. Lietuvos paviljono lankytojams tai padeda geriau suprasti Rožanskaitės darbus, nes ji savo kūryboje siekė parodyti nuolatinius „šiuolaikinių“ technologijų netobulumus bei praeityje kontroliuotų kūnų tariamą priežiūrą. Menininkė sugebėjo perteikti žmogaus egzistencijos trapumą ir žlugusią aplinką. Retame *uždegiminių* būklių atvaizdavimo kontekste į galvą ateina ir kiti menininkai, paliečiantys mutuojančių kūnų ir karštligiškų būsenų temą.

Pakui Hardware instaliacija puikiai parodo, kad tai, kas iš pažiūros skiriasi ir suvokiama egzistuojant atskirai vienas nuo kito, gali susijungti ir sukurti naujų reikšmių, o galbūt taip pat padėti mums suprasti, jog viskas galėtų atrodyti kitaip bei daryti mažiau žalos bendruomenėms ir kraštovaizdžiams, jei būtų imamasi rimtų veiksmų. Net kai menininkų darbai, vaizduojantys prieš akis besiskleidžiančius distopinius scenarijus, atrodo tik simboliškai parodantys mūsų tikrovėje vyraujančius nepatogumus, jie pasitarnauja kaip filtrai, padedantys suprasti posthumanistines šiuolaikinio gyvenimo sąlygas. Todėl

gilinimasis į mutuojančių kūnų ir karštligiškų būsenų temas nebėra spėlionės, o žvilgsnis į ateitį, kuri yra arčiau išsipildymo, nei būtų galima tikėtis.

Prasmės įtrūkiai. Virginija Januškevičiūtė kalbasi su 15-osios Baltijos trienalės kuratoriais Tomu Engelsu ir Maya Tounta

Virginija Januškevičiūtė



Tom Engels ir Maya Tounta

išsivystyti kompleksiškai ir subtilūs ryšiai bei tinklai – kartais puoselėjami sąmoningai, kartais susiformuojantys dėl bendrų interesų ar net be jokios aiškios priežasties. Panašiai žiūrime į savo darbą: dirbame intuityviai, bet ši intuicija grįsta ne vien asmeninėmis preferencijomis. Ji pripažįsta galingą, nors ir ne visuomet regimą kūrybinio proceso veiksnį – jėgą, kuri formuoja ryšius taip, kad juos ne visada lengva įžodinti. Šitaip kalbu ne dėl paniekos diskursui ar antipatijos diskusijai, veikiau sąmoningai ieškau tų sunkiai užčiuopiamų įtrūkių, kai prasmė nėra akivaizdi, nesileidžia aprašoma, pagrindžiama ar racionaliai paaiškinama, ir tai savaime kuria juslinį diskursą. Štai kodėl kuruodami trienalę mes neapsiribojame valorizuotų temų rinkiniu ar įprasta kuratorine kalba. Gal būtent toks subtilus žvilgsnis sukuria galimybių pojūtį. Šis jausmas kyla iš mūsų su 15-oji Baltijos trienalė atsidarys 2024 m. rugsėjo 6 d. ir veiks iki kitų metų pradžios. Šis projektas, kurį kuruoja Tomas Engelsas ir Maya Tounta, bus vienas pirmųjų renginių atnaujintame Šiuolaikinio meno centro (ŠMC) pastate Vilniaus senamiestyje.

Kuratorinę trienalės viziją iš dalies atskleidė įžanginis renginys – prologas, surengtas Lietuvos nacionaliniame dramos teatre 2023 m. vasaros pabaigoje. Virginija Januškevičiūtė pakvietė kuratorius prisiminti šį renginį ir pasidalinti mintimis ruošiantis trienelei.

Prologo metu kuratoriai kvietė publiką pasinerti į palengva besiskleidžiančią, rūpestingai atrinktą užsienio menininkų filmų, atspaudų, poezijos, performanso, muzikos ir kitokų kūrinių programą. Atsižvelgta ir į renginio erdvėje nuolat esančius meno kūrinius bei Vilniaus meno sceną: renginio dalimi tapo garsioji 1981 m. Stanislovo Kuzmos skulptūra teatro fojė ir ją supantys specialiai šiam interjerui

kurti panašaus laikotarpio paveikslai, priklausantys Nacionalinio dramos teatro kolekcijai, taip pat – menininkų įkurta muzikinė erdvė kitapus upės. Specialiai šiam renginiui išleistas nedidelio tiražo leidinys – fotografo Remigijaus Pačėsos apie 1980 m. sukurtų darbų rinkinys, atspindintis kuratorių siekį sukurti išliksiantį apčiuopiamą dokumentą ir tyrinėti netolimos praeities archyvus. Vis dėlto pagrindinis dėmesys skirtas į renginį susirinkusių žmonių patirčiai ir kruopščiai surežisuotai vakaro choreografijai.

Virginija Januševičiūtė. Prologas truko vos keletą valandų, tačiau jo visuma buvo išties kompleksiška – kaip jį apibendrintumėte?

Tom Engels: Prologo tikslas, panašiai kaip įprasta literatūroje ar muzikoje, buvo įtraukiančiai pristatyti kūrinį, mūsų atveju – būsimą parodą: sumanėme jį vietoje įprasto kuratorinio teksto, paaiškinančio, apie ką bus trienalė. Prologas nebuvo tiesiog paprasta įžanga. Šlifavome toną, tikrinome dermę – vyko tarsi repeticija. Kartu tai buvo ir kvietimas į kelionę, kuri nepasikartos. Siekėme sukurti sklandžią kolektyvinių žiūrėjimo ir klausymosi patirčių seką, akcentuodami, kaip per ilgalaikį įsitraukimą atsiskleidžia tam tikras grožis. Vakaro choreografija apėmė kelias erdves, tame tarpe – erdvią fojė ir vieną teatro salių, kurioje galima labiau susikoncentruoti. Skirtingos vakaro dalys vyko tai vienoje erdvėje, tai kitoje. Vengėme pasakoti, „apie ką“ bus šis projektas, bet kūriniai, jų nuotaika ir eiliškumas leido pajusti trienalės kryptį. Teatro fojė, kurioje žmonės renkasi prieš spektaklį ar koncertą, jam pasibaigus ar pertraukos metu, šiame renginyje buvo tarsi slenkstis: vieta prieš spektaklį, vieta prieš trienalę, vieta, į kurią vis grįždavome tam, kad „pasiliktume nulyje“.



Ugnė Adelė Nakaitė skaito Emersono eiles. Fotografas – Lukas Mykolaitis



Fotografė – Saulė Gerikaitė

V.J. „Pasiliki nulyje“ buvo ir renginio pavadinimas, pasiskolintas iš eilėraščio, rasto viename archyve Graikijoje. Emersonu pasivadinusio autoriaus eilės iki tol nebuvo niekur publikuotos. Kuo jos jus patraukė?

Maya Tounta: Kalbant apie Emersoną svarbu pateikti šiek tiek konteksto. Aš jau kurį laiką dirbau su graikų fotografo George'o Tourkovasilio, su kuriuo susipažinau likus keleriems metams iki jo netikėtos mirties 2021-aisiais, kūrybiniu paveldu. Tourkovasilis buvo garsus muzikos bendruomenėje, nes devintajame dešimtmetyje parašė knygą apie Atėnų roko ir postpanko sceną, bet jo turtinga fotografinė praktika nebuvo taip gerai žinoma. Peržvelgęs keletą dešimtmečių kurtas fotografijas Tourkovasilis atrinko tas, kurios, jo manymu, geriausiai atspindi jo kūrybą – kurį laiką jas vieninteles ir buvo galima pamatyti. Kai gavau prieigą prie jo archyvo, ten atradau ir fotografijų, paveikslų, eilėraščių ir kitokių tekstų, kurie buvo net ne jo paties, o veikiau draugų dovanos jam. Daugelio šių kūrinių autoriai nelaikė savęs fotografais, tapytojais ar rašytojais. Jie kūrė protarpiais ar tik Tourkovasilio aplinkoje; pavyzdžiui, Emersonas kartais net naudojosi Tourkovasilio fotoaparatu, ir šis ryškindavo ir spausdindavo jo nuotraukas. Drauge su šiomis fotografijomis buvo išsaugotas ir Emersono eilėraščių rinkinys „Dainos be muzikos“ – jo kurtų dainų tekstų rankraštis. Pats Emersonas Tourkovasilio nuotraukose buvo užfiksuotas įvairiais gyvenimo tarpsniais, įvairaus amžiaus, su skirtingomis šukuosenomis ir skirtingose vietose. Tad archyvas ir jame rasti kūriniai pasakojo apie jų bičiulystę ir kartu apie štai tokį labai privatų, intymų būdą kurti meną.

„Pasiliki nulyje“ buvo viena iš to rinkinio „dainų“ ir mes nusprendėme pagal ją pavadinti prologą – iš dalies todėl, kad ji gerai atspindėjo visą rinkinį, taigi ir šį neįprastą bei brangintą kūrybos kontekstą, be to, tame eilėraštyje atsispindėjo judėjimas nuo vieno prie kažko kito. Tokia jo struktūra savo ruožtu gerai atliepė paties prologo struktūrą – tai, kaip vakaro metu keitėsi kūriniai. Norėjome ne tiek iliustruoti, kiek užfiksuoti, pažymėti šią sąsają.

Kalbant konkrečiau, šis eilėraštis kalba apie perėjimą nuo to, kaip kažkas patiriama per to objekto nebuvimą ar kitaip su juo susijusią nebūtį, prie jausmo, kad esi čia ir dabar, visiškai ramiai, be praeities aidų ar į ateitį nukreiptų projekcijų. Pradžioje dėžėje nieko nėra, kaulas neturi odos, širdis – regimo kūno, naktis – sapnų, langas – vaizdo, šypsena – meilės, gyvenimas vis kartojasi. Eilėraščio pabaigoje dėžė tēra dėžė, kaulas tēra kaulas, širdis tēra širdis, o naktis tēra naktis. Tai įvyksta dėl pasikartojančio Emersono noro: „Pasiliki nulyje“. Galiausiai telieka nulis, ir mes liekame jame. Viskas nurimsta.



Fotografė – Saulė Gerikaitė



Seiko ir Casio, „Roma“, vaizdai, 2023 m. Fotografė – Saulė Gerikaitė

V.J. **Kaip sudarėte vakaro programą?**

M.T. Nuo pat pradžių dirbdami prie trienalės mudu su Tomu labai panašiai vertinome ir kūrinius, ir aplinkybes. Toks nuomonių sutapimas ilgainiui tapo tarsi gairėmis. Mums pasisėkė, kad taip gerai sutariame.

T.E. Mayos pasiūlymas įtraukti Tourkovasilio archyvo medžiagą buvo reakcija į tai, ką aš buvau pasiūlęs kiek anksčiau. Su laiku tokia bendradarbiavimo forma mums tapo įpročiu. Kiekvienas į pokalbį įtraukiame medžiagą, su kuria jaučiame stiprų asmeninį ryšį. Tuomet stebime, kaip mūsų pasiūlymai rezonuoja tarpusavyje, ir su tuo dirbame. Sąlyčio taškai tarp skirtingų kūrinių ir kiekvieno jų kuriama nuotaika pasiūlo tam tikrą atmosferą, terpę, partitūras ar konfiguracijas. Todėl kuruojant įžanginį renginį nebuvo jokio poreikio atkurti ar iliustruoti tų šaltinių, kurie mūsų pokalbiuose atsirado pirmiausia. Vakaro dramaturgiją kūrė nuotaikų kaita, tai, kaip vienas kūrinys paruošia atmosferą kitam, kaip jie vienas su kitu persilieja.

Viena pirmųjų mano pasiūlytų nuorodų buvo Peterio Weisso apysaka „Vežiko kūno šešėlis“ (*Der Schatten des Körpers eines Kutschers*, parašyta 1952). Joje pasakojama, kaip pensione gyvenantis rašytojas užsispiria mimetiškai aprašyti ir atkurti to pensiono atmosferą, kartu ir apskritai pasaulį. Suvokęs atotrūkį tarp savo rašymo, kūrybos ir pasaulio jis griebiasi druskos – prisiberia jos į akis, kad pamatytų pasaulį kitaip ir sykiu pasikeistų jo rašymas. Mus šioje istorijoje labiausiai suintrigavo būtent tas jo kaip stebėtojo atkaklumas, nepailstantis įsitraukimas, pakartotinis ir kone obsesyvus artimiausios aplinkos tyrinėjimas, kad pagaliau pamatytų ją kitoje šviesoje. Būtent todėl daugelis kūrinių, eksponuotų „Pasiliki nulyje“, buvo sukurti iš kasdienių elementų, bet perkeistų, kad atsiskleistų kitaip ir leistų pamatyti juose kitokias gyvenimo formas.

„Pasiliki nulyje“ užėmė ir aiškią politinę poziciją paties renginio produkcijos atžvilgiu: tikėjome, kad galime daug pasiekti su minimaliais ištekliais. Mus domina kasdienybė ir kūrybos procesas, tad

metame iššūkį tam, kas tradiciškai laikoma reikšminga. Jokių būdu nesiekiamo romantizuoti stokes; norime peržiūrėti produkcijos strategiją ir atsigręžti į tai, ko išties reikia, kad atsirastų gylio pojūtis ar įvyktų transformacija. Svarbios tampa paprastos, lengvai prieinamos ir jaustos į kasdienio gyvenimo audinį priemonės. Nes patys paprasčiausi dalykai, jei į juos žvelgiama dėmesingai, turi didžiulę vertę ir gali atskleisti juose slypinčius sudėtingus pasaulius. Įžvelgiu tame taip reikalingą nuolankumą ir nesusireikšminimą ir manau, kad būtent čia šiuo metu glūdi didžiausia meno stiprybė.



Margaret Raspé, „O, mirtie, kokia tu dosni“, filmas, 1972–1973 m. Fotografas – Lukas Mykolaitis



Betzy Bromberg, „Ištaigus miegas“, filmas, 2011 m. Fotografas – Lukas Mykolaitis

V.J. Ką jums reiškia kuruoti Baltijos trienalę, turint omenyje konkretų jos kontekstą ir su juo susijusią atsakomybę?

M.T. Baltijos trienalė turi savitą istoriją ir kaip parodų platforma, ir kaip ŠMC veikimo būdo pavyzdys. Dėl savo išskirtinumo šis centras galbūt kiek vienišas (jei lygintume su panašiomis institucijomis), bet kartu jis labai bendruomeniškas ir gyvybingas. Nors struktūros atžvilgiu Baltijos trienalė gana eklektiška, per visas 14 savo laidų ji išsaugojo nepaklusnumą programinėms prasmės apibrėžtims ir ne kartą pasipriešino pertekliniam profesionalizavimui, o tai man atrodo reta. „Mindaugo trienalė“ (11-oji Baltijos trienalė, vykusį 2012 m.) pristatė menininkų kūrybą per „radikaliai mažą tūrį – vieną vienintelį žmogų“, samdytą aktorį, kuriam duotas Lietuvoje dažnas vardas. Ši trienalė buvo vos dvylikos dienų trukmės renginys. O „BMW (Black Market Worlds)“ (9-oji Baltijos trienalė, vykusį 2005 m.) savo kūriniams pasiūlė atsiskyrėlišką gyvenimą, šnabždėdama apie visumą per vos regimus plyšelius; antrasis šios trienalės atidarymas įvyko lėktuve skrydžio metu. Visos ankstesnės trienalės tarsi neigė savo sąsajas su savo pirmtakėmis ir kiekviena savitai šlovino džiaugsmą ar kismą. Apskritai Baltijos trienalė kaip tęstinis renginys kuria šiokios tokios netvarkos ir nelogiškumo atmosferą. Siekdama tik sąlyginio aiškumo ji leidžia kuravimui ir kūrybai visuomet likti kažkiek nepažiniems ir neišsemiamiems. Ji yra ekspansyvi. Dabartinio parodų valorizacijos klimato sąlygomis tokį juntamą neprieinamumą būtų galima užprotestuoti kaip apolitišką, abejingą ar pernelyg susikoncentravusį į save. Bet, mano manymu, čia esama radikalumo, o jo daugeliu atvejų kaip tik ir stinga menui, kuris skelbiasi esąs politinis. Mūsų įsipareigojimas trienalės palikimui ir atsakomybė už jį yra minėtos polemikos sušiuolaikinimas per meno kūrinius, kurie žadina empatiją jai nebūtinai apie ją pasakodami.

T.E. Mes siekiame dialogo su šia eksperimentinio kuravimo tradicija, kurioje parodos įgyja kone imanentinę būtį. Laikau jas ne vien meno kūrinių rinkiniais, bet ir visateisėmis kompozicijomis su stipria patyrimine dramaturgija ir savo gyvenimu. Kiekvieną jų stipriai veikė kultūrinis, socialinis ir politinis klimatas, jos sugėrė ir atspindėjo savojo laikmečio dvasią. Vis dėlto labiausiai intriguoja, kad jos neapsiribojo tiesmukomis, mimetinėmis ar iliustratyviomis tikrovės reprezentacijomis. Priešingai, didžiama tų projektų peržengė įprastus suliniuotus reprezentacijos būdus, mesdami iššūkį suvokimui,

kaip menas gali sąveikauti su savo auditorija ir kurti prasmes plačiausia to žodžio prasme, ir plėtė to suvokimo ribas. Šiandien kone viskas yra kruopščiai apskaičiuojama pagal teikiamą naudą, nesvarbu, sociopolitinę ar ekonominę, ir dėl tokio funkcionalistinio požiūrio neretai iškyla grėsmė, kad bus pražiūrėta tai, kas meno kūrinį daro ištis *įkvepiantį*. Šiame kontekste eksperimentinio parodų rengimo dvasia, nuo dešimtojo dešimtmečio pradžios klestėjusi ŠMC, nusipelno ne vien pripažinimo, bet ir aršios gynybos. Plačiau pažvelgus tampa akivaizdu, kad toks gyvas, smalsus žvilgsnis į kuravimą ir parodų kūrimą, kadaise turėjęs daug perspektyvų, nyksta dėl šiandienų reikalavimų siekti apčiuopiamų rezultatų ir tiesioginės naudos. Mažėjant tokių erdvių skaičiui jų išsaugojimas tampa ne tik būtinybe, bet ir kone švente, nes mums jų reikia ir toliau reikės. Tai kvietimas vertinti ir saugoti neapčiuopiamumą, būdingą šioms eksperimentinėms praktikoms, ir sunkiai įvardijamas jų savybes, kurios įkvepia, kvestionuoja ir provokuoja mąstymą būdais, kurių nefiksuoja pamatuojami rodikliai. Tai viena minčių, kylančių galvojant apie kontekstą ir atsakomybę.

V.J. Kas jums padeda susidoroti su tokiu iššūkiu?

M.T. Ko gero, labiausiai padeda atidus žvilgsnis į tai, į ką ir dėl ko abu jau esame įsitraukę. Nesvarbu, ar tai asmeninės patirtys, t. y. įvairios paraštės: susibūrimai, vakarėliai, improvizuoti ritualai, ar šabloniškesni susitikimai per parodas ir kitus oficialius renginius, kurie, jei pasiseka, irgi paliečia asmeniškai. Esama jungčių, kurios susiklosto natūraliai ir galiausiai suformuoja tam tikrą trajektoriją – tam tikrą kryptį genealogijos (įsišaknijimo praeityje) ir polinkio (ateities projekcijos) prasme. Kai tavoji trajektorija sutampa su kryptimis, kuriomis juda kiti ir kurios juntamos jų darbuose – kaip man nutiko su Tomu ir dažnai nutinka mums bendraujant su menininkais – ar, priešingai, nesutampa ir keliai išsiskiria, svarbu išsaugoti ištikimybę tam, kas tave jaudina. Tokiais atvejais sutapimai leidžia rasti bendruomeniškumui. O požiūriams išsiskyrus atsiranda galimybė susitaikyti su apribojimais ar gal net priimti iššūkį ir patraukti kokį žmogų savo pusėn.



Han-Gyeol Lie, fortepijono koncertas, 2023 m. Fotografė – Saulė Gerikaitė

V.J. Ar kuruojant projektą buvo svarbu, kad abu jau ilgą laiką palaikote ryšius su Vilniumi?

M.T. Mes abu esame šiek tiek susipažinę su Lietuva, tik skirtingais būdais. Aš čia kurį laiką gyvenau, o Tomo pažintis įvyko per draugus ir kitokius susitikimus. Tad mums tai galimybė atspindėti šiam miestui geriausia, ką patys esame iš jo gavę ir kam jis mus įkvėpė. Tam tikra prasme mes kuriame įvietintą parodą, įvietintą kreipimąsi. Nors šis specifiškumas nebūtinai vien geografinis.

T.E. Neseniai susivokiau, kad visai nemažai laiko esu praleidęs Baltijos šalių ir ypač Vilniaus „negatyvioje erdvėje“. Jau daugiau nei dešimtmetį mano gyvenimas yra susipynęs su Lietuvos ir Estijos menininkų, kuratorių ir kultūros darbuotojų diaspora. Šie žmonės išvyko studijuoti į užsienio šalis ir nusprendė ten susikurti gyvenimą. Pažintis su jais mane pavertė naratyvinio Vilniaus gyventoju – tokio, apie kurį pasakojama ir koks jis prisimenamas, tad gyvenu tarp šio miesto atgarsių.

Susipažinę su Maya netrukome išsiaiškinti, kad patiems nežinant mūsų keliai jau buvo susikirtę, nes esame dirbę su tais pačiais menininkais, ir kai kurie jų buvo iš Lietuvos. Tai tik parodo, kaip per laiką gali kauptų patirčių, iki šiol sukurtų santykių ir mudviejų kūrybinių trajektorijų susikirtimų.

Iš anglų kalbos vertė Virginija Januškevičiūtė ir Aistis Žekevičius

Kalbos redaktorė Dangė Vitkienė

Dar ne visą save parsisiunčiau iš elektromagnetinės audros

Rosana Lukauskaitė



Eglė Marcinkevičiūtė. *Myli – nemyli? Žydi – nežydi?*, 2024. 50×60, 55×40, 30×20. Mišri technika.

Šiuolaikiniame mene pastebima gili videožaidimų ir kibernetikos estetikos įtaka jauniems menininkams, kurie augo su šiais skaitmeniniais pasauliais ir jų vizualinėmis kalbomis. Šią tendenciją atspindi grupinės parodos „Tarpinės gliamosos / Intermediate Glooms“ kontekstas. Jame menininkai tyrinėja realybės manipuliacijas, susiedami šiuolaikinio meno ir technologijų įtaką bei atspindėdami trapumo ir neapibrėžtumo jausmus, būdingus skaitmeninės kultūros patirčiai. Lietuviško ir angliško pavadinimo neatitikimas atspindi kultūrinius niuansus, suteikdamas papildomą prasmės sluoksnį, kur „Tarpinės gliamosos“ pabrėžia tarpiškumą ir neapibrėžtumą, o „Intermediate Glooms“ akcentuoja melancholiją ir pereinamųjų laikotarpių nuotaiką, taip atverdami platesnes interpretavimo galimybes. Tokia pavadinimo ir tematikos sintezė leidžia tyrinėti bei interpretuoti įvairius nestabilumo ir neapibrėžtumo aspektus, būdingus mūsų laikmečio kultūrai. Tai ypač aktualu Z kartai, kuri augo su skaitmeninėmis technologijomis ir žaidimais, dabar jau tapusiais nostalgishkais simboliais.

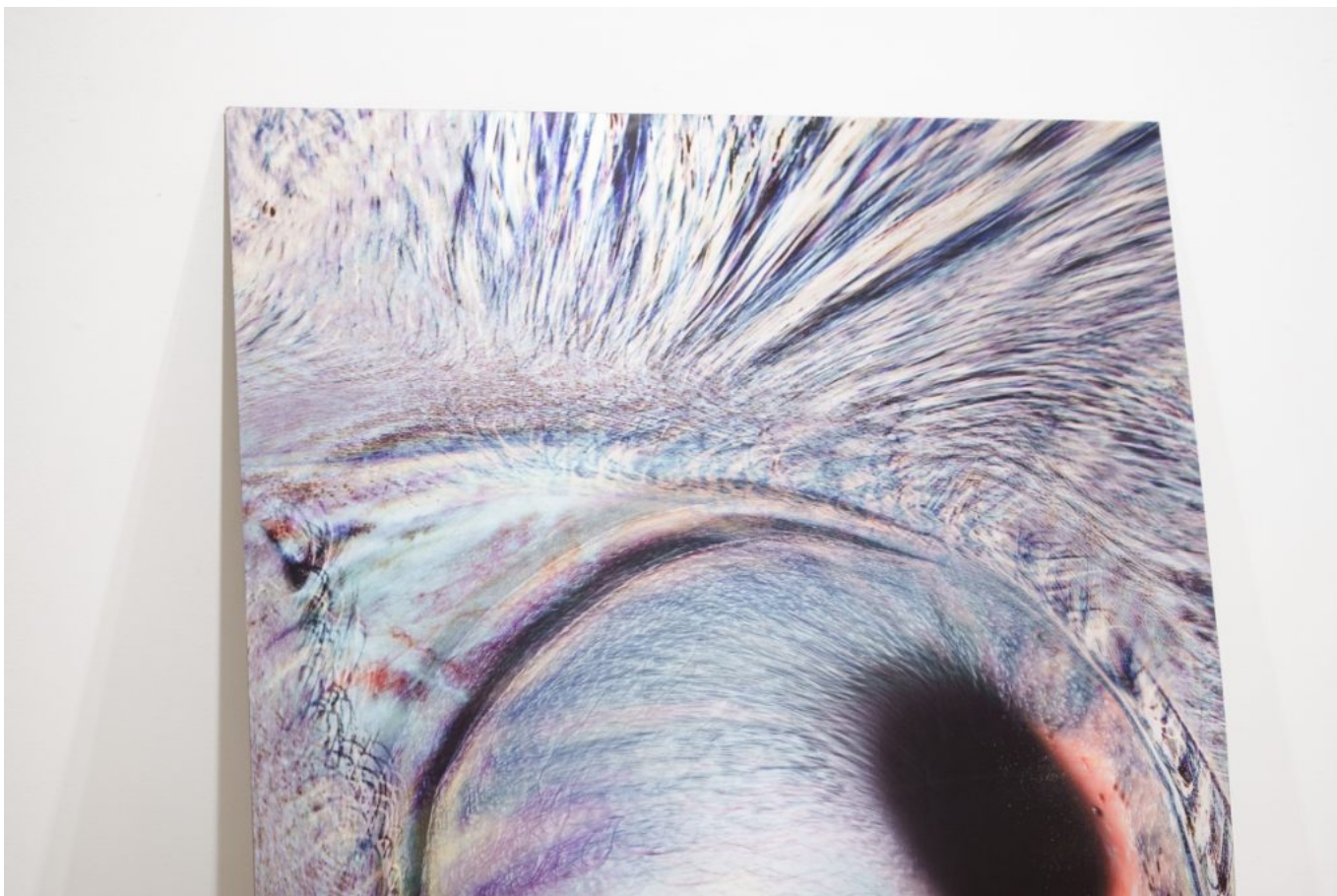
Eglės Marcinkevičiūtės kūrinys „Myli – nemyli? Žydi – nežydi“ geba peržengti tradicinės tapybos ribas ir sukurti unikalų poetinį pasaulį. Marcinkevičiūtė išlaisvina tapybą iš dvimačių suvaržymų, siekdama išplėsti paveikslo sąvoką ir materialumą. Menininkė kuria natiurmortinius sprendimus, peržengiančius tradicinės tapybos rėmus. Ji eksperimentuoja su skirtingomis medžiagomis ir tekstūromis, kurios suteikia darbams erdvinį ir taktilinį pojūtį. Tokiu būdu E. Marcinkevičiūtės kūrinys tampa daugiau nei vien plokštumos vaizdavimu – jis įtraukia žiūrovą į intymų ir poetišką patyrimą. Menininkė ieško būdų, kaip tapybą paversti daugiamačiu meno kūriniumi, kuris kviečia žiūrovą tyrinėti ir jausti fizinį ir emocinį svorį. Darbe videoprojekcija su sparno ir skrydžio motyvu praturtina kūrinio estetiką, suteikdama dinamiškumo ir simbolizuodama laisvę bei naujų horizontų siekį. Šis kūrinys skatina permąstyti

paveikslą ir jo vietą šiuolaikinio meno kontekste, suteikdamas naują dimensiją tapybos išraiškai.



Mantas Valentukonis. *Even Water Boils When It's Meant To*, 2024. 18×24. Akrilinis atspaudas ant drobės, aliejus, tušas.

Parodos kuratoriaus Manto Valentukonio paveikslas „Even Water Boils When It's Meant To“ suteikia parodai reikalingą pauzės momentą, subtiliai pristabdydamas jos dinamiką. Šis kūrinys išryškina medijos dvilypumą, derindamas rankų darbo skaitmeninį atspaudą su tradicine aliejine tapyba. Valentukonis į kūrinį integruoja hibridinio meno idėją, kuri šiuolaikiniame kontekste ypač aktuali dėl technologijų pažangos. Darbas išryškina subtilią ribą tarp skaitmeninio ir fizinio meno, kviesdamas žiūrovus apmąstyti, kaip šiuolaikinėje kūryboje gali būti įveiktas skaitmeniškumas. Apie hibridiškumą kalba ir Emilie Alstrup, savo kūrinio „Lucy AI 288-1“ pavadinimu referuodama į 1974 m. Etiopijoje rastą australopiteko patelės fosilinių kaulų fragmentą – vadinamosios „žmonijos motinos“ palaikus. Šis darbas nagrinėja žmogaus, kaip animalistinės būtybės, santykį su technologija. Jis parodoje įveda judančio paveikslą per lentikuliarinę spaudą, kuri pasižymi ekraninio paviršiaus savybėmis, sukuriančiomis atskirtį nuo žiūrovo. Tokiu būdu kūrinys tampa kontrastu tradicinei tapybai, siūlydamas naują dialogą tarp meno formų ir medijų.



Emilie Alstrup. *Lucy AI 288-1*, 2022. 180×120. Lėšinis antspaudas, epoksidinė derva



Sandra Golubjevaitė. *{d/f_o} [-non] [-pinH]*, 2024. 96x120x15. Mišri technika

Sandra Golubjevaitė kūrinys „{d/f_o} [-non] [-pinH]“ nagrinėja kodavimo kalbos koncepciją, tradiciškai siejamą su steriliomis, technologiškai orientuotomis sritimis, tačiau pateikia ją intymiai ir jautriai.

Naudodama kamerą, fiksuojančią ranka rašytą poeziją (ją skaitmeninė sistema dėl kameros neryškumo ar apšvietimo trūkumo interpretuoja savaip), menininkė sukūrė organišką tekstą, kurio lygiaverčiai autoriai yra ji pati ir technologinės paklaidos faktorius. Šis kūrinys išsiskiria subtilia technologijos ir intymumo sąveika, pabrėžiančia jo estetinį jautrumą.

Clara Schweers kūrinys „Lucid Figurals“ nagrinėja erdvių atskyrimą bei žiūrovo įtraukimą į erdvę, kuri primena kompiuterinių personažų pasaulį, sukurtą naudojant vaizdo žaidimų variklius. Kūrinyje užmezgamas ryšys tarp žiūrovo ir stebėjimo objekto, kuris atspindi postinternetinę romantiką, būdingą seniesiems vaizdo žaidimams su jų neatitikimais, formos ir kūno deformacijomis. C. Schweers mezga dialogą tarp fizinės ir skaitmeninės tikrovės, nagrinėdama žiūrovų vaidmenį šiuolaikinio meno kontekste.



Clara Schweers. *Lucid Figurals*, 2022. 59×41. Mišri technika



Šarūnas Baltrukonis. *Glacier*, 2024. 90×60. Aliejus ant drobės, mišri technika.

Šarūno Baltrukonio kūrinys „Glacier“, įkvėptas užšalusio ledo sluoksnio, po kuriuo teka vanduo, simbolizuoja kintančias ir dinamiškas gamtos jėgas. Menininkas jungia tapybą su armatūra, kurią alpinistai naudoja kalnuose, ir organiniu stiklu, siekdamas atkurti užšalimo momentą bei po juo slypinčio vandens judėjimą. Projektoriaus sukurtas efektas papildomai sustiprina iliuziją, atskleidžiant nuolat kintančią vandens tekstūrą ir būseną, suteikiant kūriniai gyvybės ir judesio pojūtį. Š. Baltrukonis sujungia įvairias medžiagas ir technologijas, siekdamas perteikti gamtos vitališkumo ir jos simuliacijos trapumo santykį.

Parodoje menininkai eksponuoja hibridinius kūrinius, kuriuose tapyba tampa įvairių kontekstų ir paviršių sinteze, gimdančia organišką kūną. Ši sintezė, persmelkta technologijų, ne tik atspindi šiuolaikinio pasaulio aktualijas, bet ir įgauna subtilų romantizmo atspalvį. Ekspozicija perteikia jos autorių, priklausančių kartai, kuri augo su skaitmeninėmis technologijomis ir vaizdo žaidimais, patirtis. Šie elementai, tada buvę priemone pabėgti nuo realybės, dabar leidžia menininkams sukurti sudėtingus ir daugiasluoksnius naratyvus, kviečiančius žiūrovus į gilią refleksiją apie mūsų laiko technologinius ir emocinius kraštovaizdžius.

Matoma pusė yra niekas be nematomos pusės. Pokalbis su meškos iškamša Dainiaus Liškevičiaus parodoje „Obsesijos“.

Rosana Lukauskaitė



Gintarės Gritėnaitės nuotrauka

Paroda Radvilų rūmų dailės muziejuje (Vilniaus g. 24, Vilnius) veikia iki birželio 2 d.

– Kaip jaučiatės, stebėdama mane čia, Radvilų rūmų dailės muziejuje? – provokuojančiai pradėjo pokalbį meškos iškamša.

– Jūsų buvimas kelia tam tikrą dialektiką tarp gamtos ir kultūros. Jūs, kaip artefaktas, įkūnijate žmogaus siekį kontroliuoti gamtą ir kartu atskleidžiate dar iš totemizmo laikų ataidintį fetišizmą.

– Tiesa, – patvirtino meška. – Aš čia stoviu kaip simbolis. Tačiau ar kada nors pagalvojote, kaip aš, kaip šis simbolis, jaučiuosi? Matoma pusė yra niekas be nematomos pusės (tai išgirdau Romeo Castellucci spektaklyje „Bros“).

– Galbūt jūs jaučiatės izoliuota, išplėšta iš savo natūralios aplinkos ir transformuota į meninį objektą? Ar manote, kad lankytojai tikrai suvokia tą prasmę, kurią norite perteikti?

– Kai kurie tikrai suvokia, – atsakė meška. – Kiti tiesiog fotografuoja ir eina toliau, nesuprasdami mano konteksto.

– Beje, – tęsiau pokalbį su meškos iškamša, – neseniai socialiniuose tinkluose pradėjo plisti klausimas: ar moteris miške pasirinktų likti su meška ar su vyru? Dainius Liškevičius net nenutuokė, kad jo parodos metu gali atsirasti tokia mimetinė asociacija. Kaip jūs, kaip meno kūrinys, vertinate šią

diskusiją?

– Įdomu, kaip žmonės kuria asociacijas, – atsakė meška. – Šis klausimas atskleidžia daug daugiau nei tik akivaizdų pasirinkimą tarp dviejų pavojų. Suprantama, kad moterys gali jaustis saugesnės net ir su laukiniu gyvūnu, nes jų baimė remiasi statistika ir asmenine patirtimi. Tarp kitko, prancūzų rašytojo Prospero Merime novelėje „Lokys“ (1869), kurios veiksmas vyksta Žemaitijoje, viena moteris medžiojant pagrobama lokio ir nuo jo neva susilaukia berniuko, kuris vėliau kamuojamas persekiojančių grobuoniškų instinktų. Tad kyla klausimas, ką rinktųsi pati meška?

– Akivaizdu, kad jūs esate sumedžiota vyro, kito vyro nudirta ir iškimšta, o dar kito eksponuojama parodoje ir tarsi neturite pasirinkimo. Jūsų egzistencija yra keista elipsinė būtis – būti amžinu numirėliu.

– Tai atspindi paradoksą, – atsakė meška. – Man, kaip parodos eksponatui, tenka išgyventi ne tik savo, bet ir tų žmonių, kurie mane sukūrė, patirtis. Tai yra simbolis, kaip bandoma muziejuje eksponuoti patį muziejų – parodyti ne tik objektą, bet ir visą jo istoriją, sukurtą žmonių. Nors mano buvimas čia yra ne mano pasirinkimas, aš tampu mediumu, per kurį žmonės gali susidurti su savo pačių baimėmis, norais ir obsesijomis, o tuščiuose rėmuose, praradusiuose turinį, bemat apsigyvena lankytojų lūkesčiai.

– Neišvengiamai prisimenu postmodernistų mąstytojų temas apie muziejaus funkciją. Postmodernistai dažnai kelia klausimus, kaip muziejai formuoja ir kontroliuoja mūsų supratimą apie istoriją ir kultūrą. Jie taip pat dažnai teigia, kad muziejai veikia kaip galios struktūros, kurios atrenka ir išsaugo tam tikrus istorijos fragmentus, palikdamos kitus užmarštyje.

– Būtent, – sutiko meška. – Manau, kad mano buvimas šiame muziejuje gali būti vertinamas kaip iššūkis tradiciniam muziejaus vaidmeniui. Aš esu gyvūnas, kuris buvo nužudytas, išdirbtas ir eksponuojamas – tai savotiškas kolonializmo ir žmonių dominavimo simbolis. Tačiau dabar, būdama meninės instaliacijos dalimi, aš įgyju naują, daugiasluksnę prasmę.

– Tai labai intriguoja, – pridūriau. – Postmodernistai taip pat kalba, kad muziejai gali būti vieta, kurioje iškyla kolektyvinės atminties ir užmaršties klausimai. Jūsų buvimas čia skatina lankytojus apmąstyti ne tik praeitį, bet ir tai, kas išsaugoma, kas prarandama, ir kaip tai veikia mūsų dabartinį suvokimą. Beje, ar jaučiate dėmesio konkurenciją su briedžio galvos iškamša ir elnio ragais, kurie taip pat eksponuojami parodoje?

– Ne, – ramiai atsakė meška. – Suprantu juos kaip mūsų bendro imperatyvo sudedamąsias dalis. Mane daug labiau neramina Lietuvoje vis dažniau pastebimos rudosios meškos. Išnykusios rūšies grįžimas mane paverstų beverčiu replikantu. Beje, šį scenarijų jau esame aptarę su Maiklo Džeksono holograma.

– Tai primena J. Baudrilardo simuliakro teoriją, – pastebėjau. – Jūsų buvimas čia yra ne tik realybės atspindys, bet ir hiperrealumo manifestacija, kuri dekonstruoja mūsų supratimą apie tikrovę. Jūs esate ir tikra, ir netikra, ir būtent tai skatina lankytojus permąstyti savo pačių egzistenciją.

– Būtent, – pritarė meška. – Postmodernistinis muziejus tampa nebe tiesos saugykla, o platforma, kurioje kuriami nauji naratyvai. Mano buvimas čia gali būti suvokiamas kaip provokacija, skatinanti lankytojus klausti, kas yra tikra, kas svarbu. Net žinodami, kad nusižengia muziejų ir parodų lankymo etiketui, dauguma žmonių siekia paliesti mano kailį.

– Tai taip pat atspindi Derrida dekonstrukcijos principus, – pridūriau. – Jūsų egzistencija čia dekonstruoja tradicinės reikšmės ir verčia mus ieškoti naujų interpretacijų. Jūsų buvimas čia yra išlikimas ar praradimas? Ar tai yra gyvybės pėdsakas, ar jos užgesimas? Tai iškelia dar vieną svarbią temą – Walterio Benjamin'o „aurą“ ir jos transformaciją šiuolaikiniame mene. Kai W. Benjaminas rašė apie meno kūrinio „aurą“, jis kalbėjo apie unikalų buvimą laike ir erdvėje, kurį technologinės

reprodukcijos epochoje tampa vis sunkiau patirti. Kaip manote, ar jūsų, kaip iškamšos, „aura“ egzistuoja?

– Mano „aura“, jei ją galima taip vadinti, yra daugialypė, – pradėjo meška. – Aš egzistuoju kaip fizinis objektas, tačiau mano prasmė kinta priklausomai nuo žiūrovo perspektyvos. Aš esu ir praeities reliktas, ir dabarties provokacija, ir tai suteikia mano buvimui unikalių dimensijų. Dėl to jaučiu artimumą Džefui, kalbančiam mangustai arba Dalby vaiduokliui, tariamai gyvenusiam Irvingų šeimos ūkyje Meno saloje. Ši istorija 1930-ųjų pradžioje sulaukė didelio dėmesio Britanijos bulvarinėje spaudoje. Irvingų teiginiais susidomėjo parapsichologai ir vaiduoklių medžiotojai. Kai kurie tyrėjai ir šiuolaikiniai kritikai padarė išvadą, kad tai buvo šeimos apgaulė, naudojant trylikametės dukros pilvakalbystės talentą. Mūsų suvokimas apie tikrovę tampa taip susipynęs su fikcija, kad dažnai nebegalime atskirti vieno nuo kito. Džefas virsta simuliakru – hiperrealumo objektu, kuris praranda ryšį su tikrove ir tampa savarankišku reiškiniu. Irvingai teigė, kad Džefas jiems kartą pasakė: „Jei mane pamatytumėt, nualptumėt, suakmenėtumėte, mumifikuotųsi jūsų kūnai, pavirstumėte į akmenis ar druskos stulpus!“ Irvingai teigė, kad jų keistasis augintinis net lydėdavo juos į turgų, bet visada likdavo kitoje gyvatvorės pusėje, taip ir nesiliaudamas plepėti.

– Keista, niekad nesu mačiusi mangustos – nei gyvos, nei iškamšos. Tai kelia dar vieną klausimą, – pridūriau. – Heideggerio „Dasein“ arba „būties-čia“ koncepcija pabrėžia autentiško buvimo svarbą. Ar jūsų egzistencija kaip iškamšos, kaip simuliakro gali būti suvokiama kaip autentiška?

– Mano buvimas čia yra tiek autentiškas, tiek paradoksalus, – atsakė meška. – Aš esu tikra iškamša, bet mano prasmė yra hiperrealumo konstruktas. Aš egzistuoju kaip meno instaliacijos dalis, kuri skatina apmąstyti autentiškumo ir reprezentacijos sąvokas. Aš esu tiek fizinė, tiek metafizinė būtybė, kurios egzistencija nuolat dekonstruojama ir rekonstruojama per žiūrovų akis. Mano nasrai praverti ne riaumojimui, o parodos autoriaus pilvakalbystei.

– Ačiū jums už pokalbį, – prieš išeidama dirsteliu į šalia esantį veidrodį ir pamatau, kad stovėdama prie meškos, Mikelandželo vergo ir sužeistos amazonės irgi tapau skulptūrinės kompozicijos dalimi.

– Ačiū ir prašau neliesti eksponatų, nebent bijote, kad sapnuojate, – pasakė meška.









