

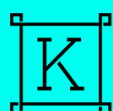
ISSN 2424-5070

2024

07

# art nēvš.lt

rémėjai

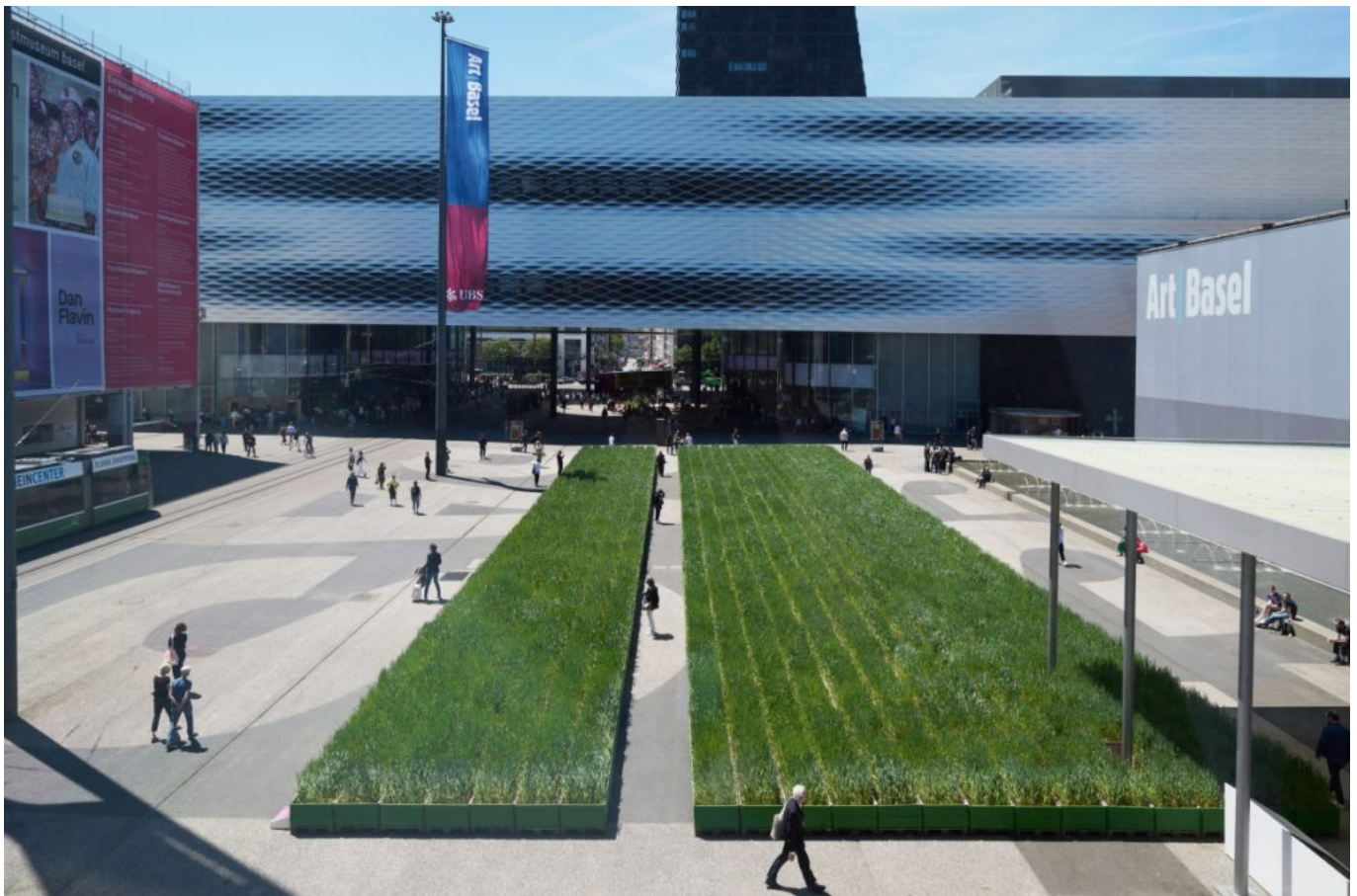


LITHUANIAN  
COUNCIL FOR  
CULTURE

**MRF** MEDIJŲ  
RÉMIMO  
FONDAS

## „Art Basel 2024“ – apakinantis meno rinkos blizgesys ir žvilgsnis į tai, kas vyksta už patogumo ribų

Rosana Lukauskaitė



Agnes Denes, Kviečių lauko pagerbimas – konfrontacija. Art Basel nuotrauka

1970 m. pradėta rengti „Art Basel“ mugė laikoma viena prestižiškiausių meno renginių pasaulyje. 2024 metais mugė vėl apakino spindesiu ir aukščiausio lygio meno kūriniams – šiuometinėje „Art Basel“ dalyvavo 285 galerijos iš 40 šalių. Šis renginys, sutraukiantis tūkstančius kolekcionierių, meno mėgėjų, galerijų vadovų ir menininkų iš viso pasaulio, tęsia ilgametę tradiciją – būti ne tik meno, bet ir prabangos, statuso bei ekonominės galios demonstravimo platforma.

„Art Basel“ mugėje pristatomi kūriniai – dažniausiai rinktiniai meno pasaulio perliukai, kruopščiai atrinkti, kad patenkintų išrankiausius skonius ir pateisintų aukščiausius lūkesčius. Mugėje pastebima tendencija vis mažiau kreipti dėmesį į figuratyvumą ir daugiau eksperimentuoti su abstrakčiąja tapyba. Be to, kasmet vis daugiau dėmesio skiriama tekstilės kūriniams, kurie peržengia tradicinių meno formų ribas ir įveda naujų taktilinių patyrimų, skatindami žiūrovus kitaip suvokti medžiagiškumą ir meno kūrinio fizinę esatį. Tarp eksponuojamų menininkų darbų galima pamatyti tokių žymių vardų kaip Keith Haring, Yayoi Kusama, Donald Judd, Christo, Joan Miró, Dan Flavin, Jenny Holzer ir daugelį kitų. Šiame mugėje galima išvysti ir lietuvių „Pakui Hardware“ (atstovauja galerija „carlier | gebauer“) bei Augusto Serapino (atstovauja „Galerie Tschudi“) kūrinių.

Vis dėlto, nors Art Basel ir žiba paviršiniu blizgesiu, tikroji renginio esmė slypi už patogumo sienų. Ten, kur susiduria meno ir rinkos interesai, atsikleidžia sudėtingas ekonominis ir socialinis kontekstas. Aukcionuose skelbiamos astronominės sumos už meno kūrinius dažnai atspindi ne tik meninę vertę, bet ir investicinius interesus, meno rinkos spekuliacijas bei kapitalo kaupimo strategijas. Šiandien perki



sparčiai augantį menininką, pavyzdžiui, Tobias Spichtig, kad po dvidešimties metų pardavęs jo kūrinį, nusipirktum gyvojo šiuolaikinio meno klasiko, pvz., Gerhard Richter darbą. „Art Basel“ tampa ne tik meno, bet ir ekonominės galios žaidimo aikšte, kurioje menas ir pinigai neatsiejami vienas nuo kito.



Teplon. Art Basel nuotrauka





Bet visų pirma kalbame apie meną. Jautrūs momentai, kai kūrinių jūroje kas nors paliečia ir sujudina emocijas iš vidaus. Taip nutinka ne dėl žymių pavardžių, instaliacijų megalomanijos ar provokatyvumo, bet dėl subtilaus priėjimo. Taip atsiranda aukščiausios prabos patirtys, padarančios „Art Basel“ tikrąja meno Meka. Tai ypač pajutau norvegų galerijos stende „OSL contemporary“. Jame buvo pristatomi Baloise meno prizo laureato Ahmend Umar kūriniai. Menininkas sukūrė penkiolikos skulptūrinių darbų rinkinį, kurių kiekvienas vaizduoja maldos karoliuką, atitinkantį asmeninę maldą. Šios skulptūros sukurtos iš rastų objektų ir medžiagų, kurias autorius rinko daugelį metų, daugiausia panaudojant iš Afrikos ir Azijos atkeliavusius suvenyrus. Kiekviena skulptūra buvo papildyta natūralaus dydžio akriline menininko dešinės rankos kopija, vaizduojančia įvairius maldos gestus. A. Umar kruopščiai perdirbo šias medžiagas, suteikdamas joms naują formą ir prasmingai nagrinėdamas europietiškus Afrikos kultūros stereotipus.

Šių metų mugėje dėmesį patraukė ir konceptualiosios menininkės Agnes Denes kūrinys „Honoring Wheatfield – A Confrontation“ (liet. „Pagerbiant kviečių lauką – konfrontacija“), eksponuojamas Messeplatz erdvėje. Agnes Denes, aplinkos, ekologinio ir žemės meno pradininkė, sukūrė šį kūrinių specialiai šiai vietai, remdamasi savo legendiniu 1980-ųjų žemės meno projektu. Šis naujas kūrinys, referuojantis į praeities darbą, kviečia susimąstyti apie mūsų santykį su gamta, žemės naudojimą ir ekologijos svarbą. Kūrinys liks šioje erdvėje iki derliaus nuėmimo, taip suteikdamas lankytojams unikalią galimybę patirti meną, tiesiogiai susijusį su aplinkos kaita ir tvarumo klausimais.



Marian Goodman Gallery. Art Basel nuotrauka

Už „Art Basel“ paviljonų sienų slypi ir kita, mažiau matoma meno pasaulio pusė – nonkonformizmas, nenoras painiotis į politinį diskursą, siekis išvengti aštresnių temų ir sociopolitinės kritikos. Štai, pavyzdžiui, pernai, metų gale, protestuotojai, pasipiktinę meno pasaulio tyla ir siekdami atkreipti dėmesį į palestiniečių teises, sutrikdė „Art Basel Miami Beach“ (JAV) renginį. Jie reikalavo, kad meno pasaulis aktyviau pasisakytų dėl politinių ir socialinių klausimų, o ne tik koncentruotųsi į komercinius



interesus. Ši demonstracija atskleidė gilėjantį atotrūkį tarp meno pasaulio ir visuomenės, reikalaujančios, kad menas būtų ne tik estetiškas objektas, bet ir aktyvus socialinių pokyčių variklis. Pati, šmirinédama mugėje, radau poilsio zonoje ant sienos priklijuotą lipduką su tekstu: „Future generations will study your silence during genocide. Again“ (liet. „Ateities kartos studijuos jūsų tylą genocido metu. Vėl“). Deja, bet perkant nepigų „Art Basel“ bilietą, anonimiškai pamokslauti apie politinį ir socialinį aktyvumą tampa ir privilegija, ir pozicija, kurią galima sau leisti tik dėl socialinio ir ekonominio statuso. Toks elgesys dažnai angliškai pavadinamas „*slacktivism*“ – simboliu aktyvizmu, kuris neatneša realių pokyčių, bet suteikia dalyviams iliuziją, kad jie kažką daro dėl geresnio pasaulio.

Apibendrinant galima teigti, kad „Art Basel“ meno mugė – ne tik meno šventė, bet ir sudėtingas sociokultūrinis fenomenas, atspindintis šiuolaikinės meno rinkos realijas. Nors blizgesys ir prabanga daug ką užgožia, būtina nepamiršti ir kitos, nematomos pusės – sudėtingų ekonominių ir socialinių kontekstų, kurie formuoja šiuolaikinį meno pasaulį. Taigi, vertinant „Art Basel“ meno mugę, svarbu ne tik grožėtis paviršiumi, bet ir kritiškai žvelgti į tai, kas slypi už patogumo sienų. Nors menas turi potencialą būti galingu socialinių pokyčių įrankiu, daugeliu atvejų jis tampa tik dar vienu statuso simboliu, kurio esmė pasiklysta tarp komercinių interesų ir paviršutiniškų gestų. Taigi, nors „Art Basel“ ir spindi savo paviršutinišku blizgesiu, tikroji meno galia ir reikšmė slypi daug giliau – už apsauginių patogumo ir prabangos užkardų.

## Moters išsklotinė

Jurgita Juodytė

*Ištrauka iš menininkės Jurgitos Juodytės leidinio „Moters išsklotinė“ – iš Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos sąsiuvinių serijos „Viena idėja“ (sudarytoja Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė) kuri yra kuriama iš menininkų stalčiaus traukiant kūrybinę žaliavą, idėjų užrašus, minčių nuotrupas ir įvairią savirefleksiją. Jurga Juodytė (g. 1978) – šiuolaikinio meno kūrėja ir grafikos dizainerė. Šioje knygelėje nugulę menininkės saviterapiniai eilėraščiai.*



Aš esu genealoginė linija.

Aš visada tarp.

Mano motina – Banginis.  
Negaliu sutalpinti jos nuogo kūno A vienas formate.

Mano dukra – Buožgalvis.  
Rožinių ponių pasaulis netelpa į mano nesibaigiančius darbų grafikus.

Aš esu genealoginė linija.

Mano sąžinės stygos visada įtemptos. Esu pusiausvyros gimnastė.  
Aš visada tarp.



Mano karalystėje nuolat badas – Tuščiose lėkštėse dulkių sluoksniai. Išrašyta juose, kas dėl ko kaltas.  
Nuolat pildomi sąrašai –

Niekas nepamiršta ir neatleista.

Mano karalystėj – karas.

Jei ne pasaulinis, tai nors pilietinis. Koks nors sukilimas, revoliucionierių sušaudymas  
Ar raganų medžioklė.  
Iš vestuvinio žiedo kaldinamos kulkos.

Mano karalystėj – nesibaigiantis chaosas. Besaikės bakchanalijas keičia rekolekcijos. Savigraužos  
laužuose dega tai kamasūtros, Tai ašutinės.

Mano karalystėj – gausybė durelių Nulūžusiom rankenėlėm.  
Užtenka adatos dūrio – ir jau uraganas.

Mano karalystėj – emocijos  
Kaip išdykę vaikai.  
Šėlioja sūpynėse aukštyn žemyn, aukštyn žemyn.

Akmenėlis pusiausvyrai būtų aukso vertės.

Mano karalienė – pavargusi teisėja. Krauju pasirašytas laisvės įstatymas. Tik kad kalinys jau  
apraudamas.

Mano karalienė – neužaugantis kūdikis. Riša mazgelius ant bambagyslės  
Ilgio nuo Honkongo iki Himalajų.  
Kad tik kuo toliau.

Mano karalienė – mechaninė dėžutė. Superturbo valymo – maitinimo mašina. Paskutinis modelis be  
garantinės priežiūros.

Mano karalienės gobelenai  
dūla staklėse,  
kai kasdieninėse kovose  
šturmuojami nešvarių indų dangoraižiai.

Mano karalienė turi  
Pilnus rūsius pernykščio švelnumo.  
Pūkų saldžiausių nuo žemės iki dangaus prikrauta.  
Išparduotume urmu – tik kad nėra pirkėjo...

Mano karalienė turi tiek meilės –  
Kad ji spausdina iš jos atvirlaiškius. Tik neateina atsakymas.  
Raštininkas kairiarankis vis supainioja adresus...

Mano karalienės Dievas – žirnelio dydžio. Vis pasimeta prairusiose kišenėse, senose skrynelėse  
Ar indiškuose maišeliuose.

Tam mažam žirny – vilties vandenynas Ir gyvybės upė slepiasi.

Mano karalienės Dievas – žirnelio dydžio. Vis pasimeta prairusiose kišenėse, senose skrynelėse  
Ar indiškuose maišeliuose.

Tam mažam žirny – vilties vandenynas Ir gyvybės upė slepiasi.

(2012. 09)

*Tekstai užrašyti, lankant kūrybines ir sielovadines terapijos grupes („Karalienė ir laukinė“ ir „Vidinis kompasas“). Ir niekada prieš tai, ir niekada po to. Dėkoju Elvyrai Kučinskaitei, Agnei Žemaitytei, Živilei Ratavičiūtei.*



## Žygimantas Augustinas pagal Henri Bergsoną

Aistė Kisarauskaitė



Po veiksmo, 2009. Gintarės Gritėnaitės nuotrauka.

Asfaltą tirpdančiame vasaros karštyje ar žiemos šlapdriboje muziejų erdvės su pastovia temperatūra kuria laikui (ir klimato pokyčiams) nepavaldaus meno iliuziją. Tokią iliuziją įtvirtina ir klasikos meistrų maniera atlikta tapyba, tad iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad Žygimanto Augustino kūryba tiesiog sutverta muziejams. LNDM Vilniaus paveikslų galerijoje eksponuojamą jo parodą „Garantija“ galima būtų apibūdinti kaip retrospektyvą, nes rodoma didžioji dalis kūrybos nuo ankstyviausių grafikos darbų iki dabartinių projektų. O retrospektyvos formatas taip pat yra nuoroda į įvykdytų darbų sumą, kurią galima apžvelgti, aptarti, nuoroda į nuopelnus, laiko patvirtintas, todėl kasdieniam šurmuliui nepavaldžias vertybes.

Tačiau Žygimantas Augustinas yra šiuolaikinis menininkas, jo „muziejiškumas“ tėra tik medžiaga, iš kurios lipdomi pasakojimai, kaip ir paties autoriaus figūra, pasitelkiama vietoje protagonisto. Birutė Pankūnaitė straipsnyje „Protezai, geri norai, hibridai ir lopšinė“ („7 meno dienos“, Nr. 24 (1516), 2024-06-14) išryškina isterišką vyriškumą, kurį Augustinas suvokia kaip protezą ir reflektuoja daugelyje savo paties ar kitų vyrų atvaizdų. „Hipertrofuotos veido išraiškos, tipiškos savimyliškos pozos, atgrasus didžiavimasis savo viršenybe, stereotipinė kostiumuota išorė arba nedailus, tačiau akcentuotinas nuogumas – daugelis paveikslų pulsuoja liguistu personažo narcisizmu.“ Ir iš tiesų taip galima perskaityti šio menininko siunčiamą žinutę.

Pats Žygimantas Augustinas ekskursijos po savo parodą „Garantija“ įžangoje nubrėžia visai kitą naratyvą, sukurtą parodos kuratorės Akvilės Anglickaitės, pateikia sąvokas ir terminus – raktus į atskiras sales bei kūrinius jose. Pagrindine pasakojimo sąvoka tampa tikrovė ir jos nestabilumas. „Nykstanti tikrovė“, – sako Augustinas, kurioje nebėra nieko aiškaus ir apčiuopiamo, trupanti, vis labiau

eižėjanti su kiekvienu vėlesniu kūriniumi. Normalu, kad gero menininko kūryba siūlo ne vieną žiūros tašką. Tokia pagunda kilo ir rašant tekstą – pasirinkus tam tikrą bazinę sąvoką, ant jos pastatyta teksto architektūra gali absoliučiai skirtis nuo pastatytos ant kitos sąvokos, taip pat tinkančios šiai parodai, pamatų. Pandemijos metu *tikrovės*, tos besiskiriančios nuo *realybės*, staiga pakitusios, nepriimtinos *tikrovės* problematika buvo tiek aštri, kad kasdieniu skaitiniu man tapo Kristupo Saboliaus sudaryta knyga „Apie tikrovę“ (leidykla LAPAS, 2021 m.). Jos anotacijoje sakoma, kad tikrovė nėra savaime suprantama. Karas Ukrainoje taip pat prisidėjo prie jos eižėjimo, ką pažymi Žygimantas, paskirdamas šiai temai atskirą salę su centriniu kūriniumi „Vienas mėnuo nuo karo pradžios“ (2022).

Tačiau man labiau norėtusi statyti pastatą iš kitos materijos, mažiau aptartos tiek parodos kuratorės, tiek minėtos meno kritikės. Liguistas vaizduojamų personažų narcizizmas, sarkazmas jų atžvilgiu kelia klausimą apie menininko santykį su savo personažu ar su galimu savimi pačiu, nes vaizduojamasis turi aiškiai atpažįstamą menininko išvaizdą. Taip pat žaidžiama Žygimanto Augusto ir autoriaus vardų bei pavardžių panašumu („Žygimantas August(in)as (pagal Lucas Cranach Jaun.)“, 2014), dar labiau paryškinant sąsajas su vaizduojamu personažu. Kūrinuose skleidžiasi protagonisto mėgavimasis galia, kartais net smurtiškas baltojo vyro egocentriškumas. Pvz., portretas su ginklu „Atokvėpis“ (2012) arba „Lietuvos didysis kunigaikštis Žygimantas Augustas savo miegamajame“ (2015) grėsmingai sugniaužtu kumščiu. Dėl šios pozos pradžioje pamaniau, kad jis yra su karate apranga, bet tai – tik chalatas). Čia galime pamatyti įmonės vadovą ar verslininką greičiausiai po išgertuvių su atsagstytais marškiniais ir dėmėmis ant švarko – „Naująjį lietuvį“, „Naująjį rusą“ ar Naująjį Žygimantą Augustą („Karalius Žygimantas Augustas (pagal Ž. Augustiną)“, 2015), pajusti genijaus kulto atspindžius („K. Donelaičio atvejis“, 2014, nors parodoje kūrinys neeksponuojamas). Ir visa tai sumaišyta su didele doze šaržo, ironijos, juoko mielių. Proporcijos išlaikytos, meistro ranka net keisčiausius derinius paverčia puikiais receptais, vertais karalienės Bonos kulinarinės knygos.

Magija taip užburia, kad net užmiršti, iš ko juoktasi. Visų pirma, matyt, autorius juokiasi pats iš savęs, t. y. naudoja save kaip modelį, nes iš kitų taip žiauriai juoktis būtų neetiška (pasakymas, kad save naudoja vietoje modelio, nes taip patogiau, neįtikina – į save žiūrėti gerokai sudėtingiau nei į tai, kas yra tiesiai prieš akis). Taigi, tas juokas, sulydęs autoriaus „aš“ ir jo herojus neišnyksta net pastarųjų metų projekte – sirenas (sirenos vyr. giminė) su judriomis genitalijomis („Sirena #3“, 2023), panašus į kitus graikų dievus, nesibodėjusius sekso ne tik su svetimomis moterimis, bet ir su gamtos reiškiniiais ar objektais (pvz., Dzeusas persekiojo deivę Kibelę, bėgdama ši pasivertė uola, bet buvo išprievartauta net ir tokiu pavidalu). Pagal graikų mitologiją niekada negali būti tikra, kad sutikai jautį ar gulbę ir jais nėra pasivertęs prievartautojas dievas. Parodos pavadinimas ir nurodo į garantijos, pasitikėjimo matoma (ar įsivaizduojama) tikrovę pavojų. Jis inspiruotas vienos iš trijų sentencijų, iškaltų Delfų šventyklos fasade – greta žinomos „pažink save“, ne taip gerai žinomos „nieko per daug“ buvo ir trečioji, dėl kurios reikšmės ginčijamasi jau kelis tūkstančius metų, aiškiai siejanti tikrumą (užtikrintumą) su nelaime.





„Sirena #3“, 2023. Gintarės Gritėnaitės nuotrauka.



„Autoportretas #2“, 2004. Gintarės Gritėnaitės nuotrauka.

Tad menininkas į *tikrovę* žvelgia per sarkazmo ir *juoko* prizmę. Net tik apie *tikrovę*, bet ir apie *juoką* mąstė ne vienas žymus filosofas. Immanuelio Kanto garsioji nesuderinamumo teorijos versija teigia, kad komiškas yra „staigus įtempto lūkesčio pavertimas niekuo“. Tad ironišką parodos pavadinimą „Garantija“ galima sieti ne tik su graikais, bet ir su Kanto nesuderinamumo teorija, kalbančia apie lūkesčio/garantijos virstimą niekuo. Schopenhaueris teigė, kad humoras atsiranda dėl staigaus neatitikimo tarp objekto vaizdavimo ir jo tikrosios prigimties pripažinimo. Tai tinka tapybai, kur inteligentiškas meno daktaras Žygimantas Augustinas mums rodomas kaip nevykėlis ir vėpla („Autoportretas #2“, 2004) ar kaip „pasikėlęs“ neadekvatus valdovas su madingo prekės ženklo apatiniais („Jogailaitis“, 2020).



„Jogailaitis“, 2020. Gintarės Gritėnaitės nuotrauka.

Šis neatitikimas tarp objekto vaizdavimo(-si) ir jo tikrosios prigimties (šiuo atveju – menininko asmenybės) plačiai aptartas Henri Bergsonas knygoje „Juokas“ (Vaga, 2014), kur nemažai dėmesio skiriama maskavimosi idėjai: „Besimaskuojantis žmogus yra juokingas. (...) Analogiškai kiekviena maskuotė, ne tik žmogaus, bet ir visuomenės ar net gamtos, tampa komiška.“ Jis pabrėžia juoko socialinę prasmę, jį apibūdinamas kaip socialinį gestą. Ši idėja, matyt, ir suka menininko kūrybos karuselę, net ir pastarųjų metų garso projektus, kurie reflektuoja karo grėsmes („Vaizdas ir garsas kaip žmogaus kontrolės ir psichikos atpalaidavimo priemonė“, 2022–2024). Tiesa, komiško ir juoko juose gerokai mažiau, o ankstesni kūriniai, kaip Žygimantas Augustas su Barbora Radvilaite („Žygimanto August(in)o 2-oji sutuoktinė (pagal Lucas Cranach Jaun.“, 2014) ar Donelaitis greičiausiai iš tiesų aktualūs tik mūsų socialiniam ratui, vargu, ar šis juokelis būtų suprantamas kokiam niujorkiečiui. *Socialinė prasmė* čia skleidžiasi ir kaip socialinė kritika bendresne prasme, Bergsono žodžiais, menininko „komedija tapo veikėjus, kuriuos mes sutikome ir kuriuos dar sutiksime savo kelyje.“ Filosofo nuomone, jei dramoje veikėjai individualizuoti, tai komedijoje veikia tipizuoti, tam tikras žmonių grupes atstovaujantys personažai. Žygimantas Augustas ir Barbora Radvilaite iš esmės yra tiesiog legendiniai valdovai, Dalia Grybauskaitė – prezidentė, Bona Sforca – karalienė („Karalienės Bonos Sforcos ir Lietuvos prezidentės Dalios Grybauskaitės hibrido fantomo portretas“, 2017). Nors jo parodoje nėra, bet ekspozicijoje randame tarnautoją („Tarnautojas“, 2012), galbūt samdomą žudiką

(„Vykdytojas“, 2011), liudininką („Nusikaltimo liudininkas“, 2002–2003), net sirenos yra tam tikros grupės pavadinimas. Anot filosofo, dauguma komedijų pavadintos daiktavardžio daugiskaita ar kuopiniu terminu. „Mokytos moterys, Juokingosios pamaivos, Nuobodulio pasaulis ir kitos vaizduoja daugybę susitikimų skirtingų personų, kurios iš tiesų priklauso tam pačiam tipui.“ Anot filosofo, komiškas personažas yra *tipas*, kuris iš esmės remiasi jūliai visuomenėje nederančiais modeliais. Ar reikia sakyti, kad šiuos visuomenės saugumo standartus laužančių ar jų neatitinkančių herojų galeriją mums ir pristato Žygimantas.

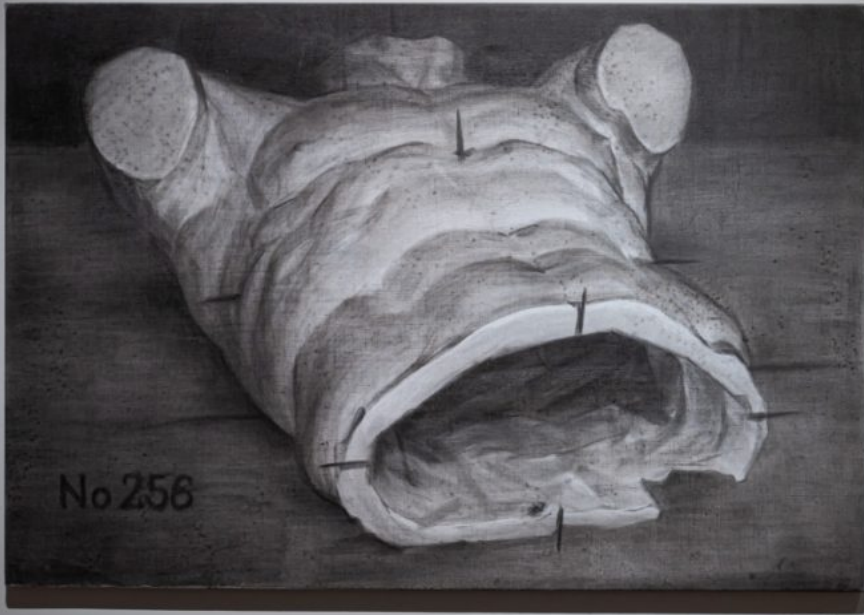
Taip pat Bergsonas akcentuoja kūno ir kūniškumo aspektą (tarp jų ir visuomenės kūno), kurio tiek daug menininko kūryboje. Filosofas kreipia dėmesį į „buko monotoniško kūno“ komizmą, į personažus, kuriems kliudo jų pačių kūnas. Žygimanto personažai nuolat ir su pasididžiavimu demonstruoja savo kūną, dažniausiai nepatrauklų. Taip sukuriant kontrastą tarp klasikinės tapybos technikos, peršančios mintis apie vaizduojamo objekto reikšmingumą, ir personažo vertybių menkumą.

Žygimanto kūryba akivaizdžiai persmelkta socialinės kritikos, o jo kūrybos priemonė – *juokas*, kuris, kaip teigia Bergsonas, rodo lengvą maištą visuomeninio gyvenimo paviršiuje. Paroda, išsišakojusi muziejaus salėse, generuoja mintis apie *juoką kaip muziejinę vertybę*, parodo jo belaikiškumą, tačiau visai natūralu, kad karo akivaizdoje juokas susilpnėja, jį nustelbia grėsmingai kaukiančios sirenos. Belieka viltis, kad ateis laikas, kai vėl galėsime atkakliai šaipytis iš savo ydų, kelti lengvą maištą visuomeninio gyvenimo paviršiuje, ir jį bus reaguojama. O kol kas, kaip sakė menininkas ekskursijos po parodą metu, tenka mokytis gyventi šioje sutrupėjusioje tikrovėje. Nors kita tikrovė irgi galima – bent jau naujuose kūriniuose.







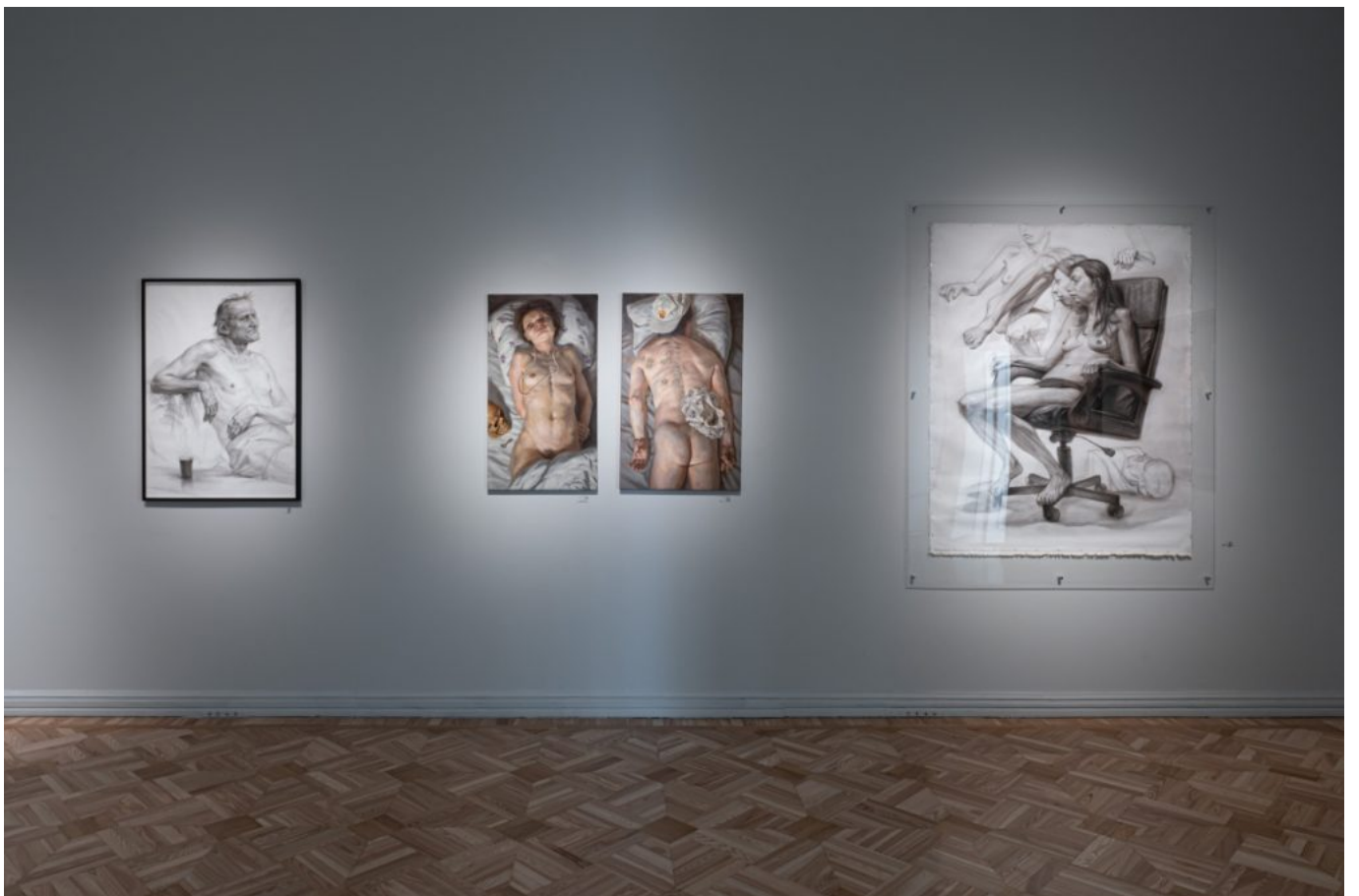


3



7













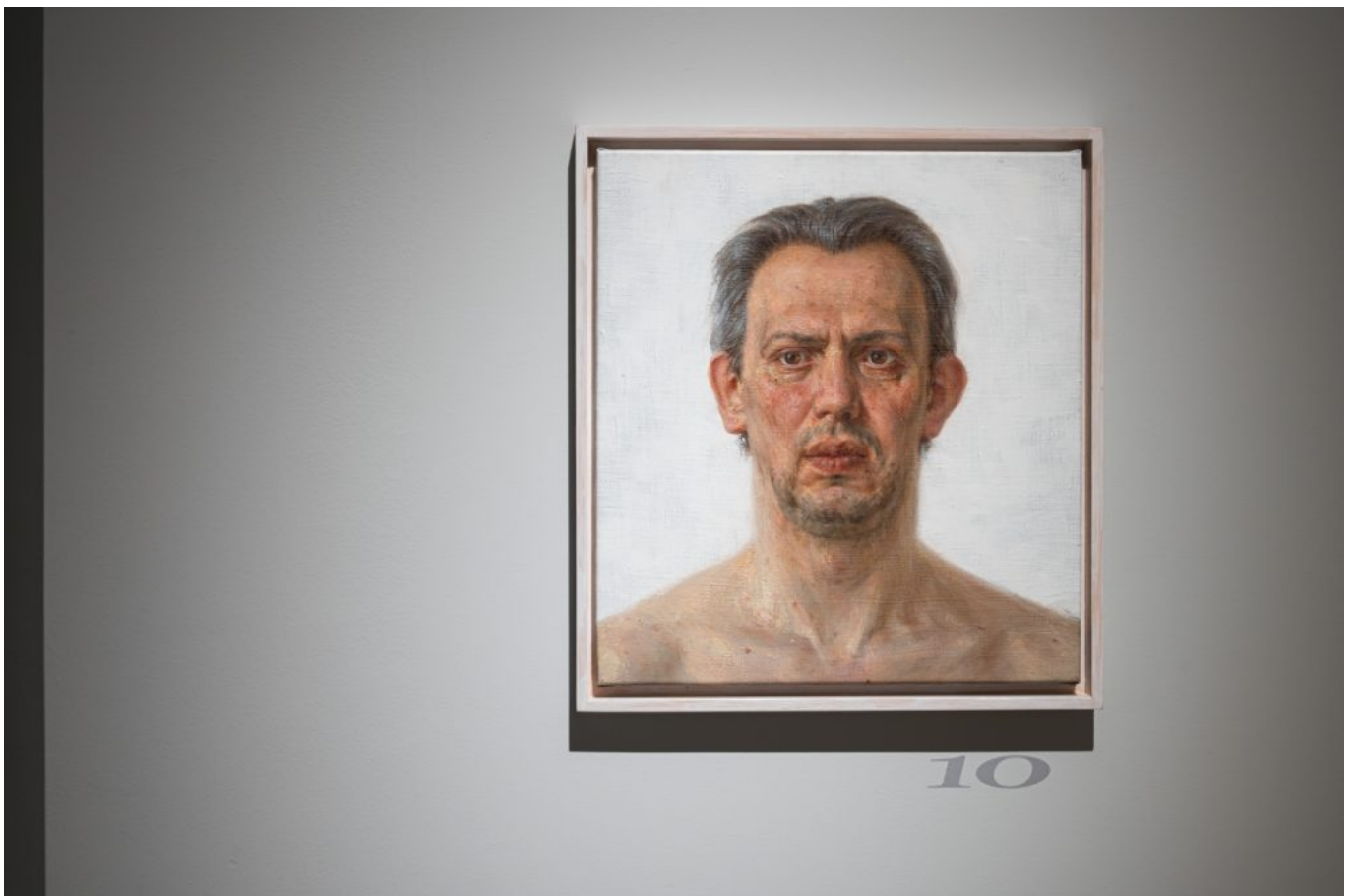


2

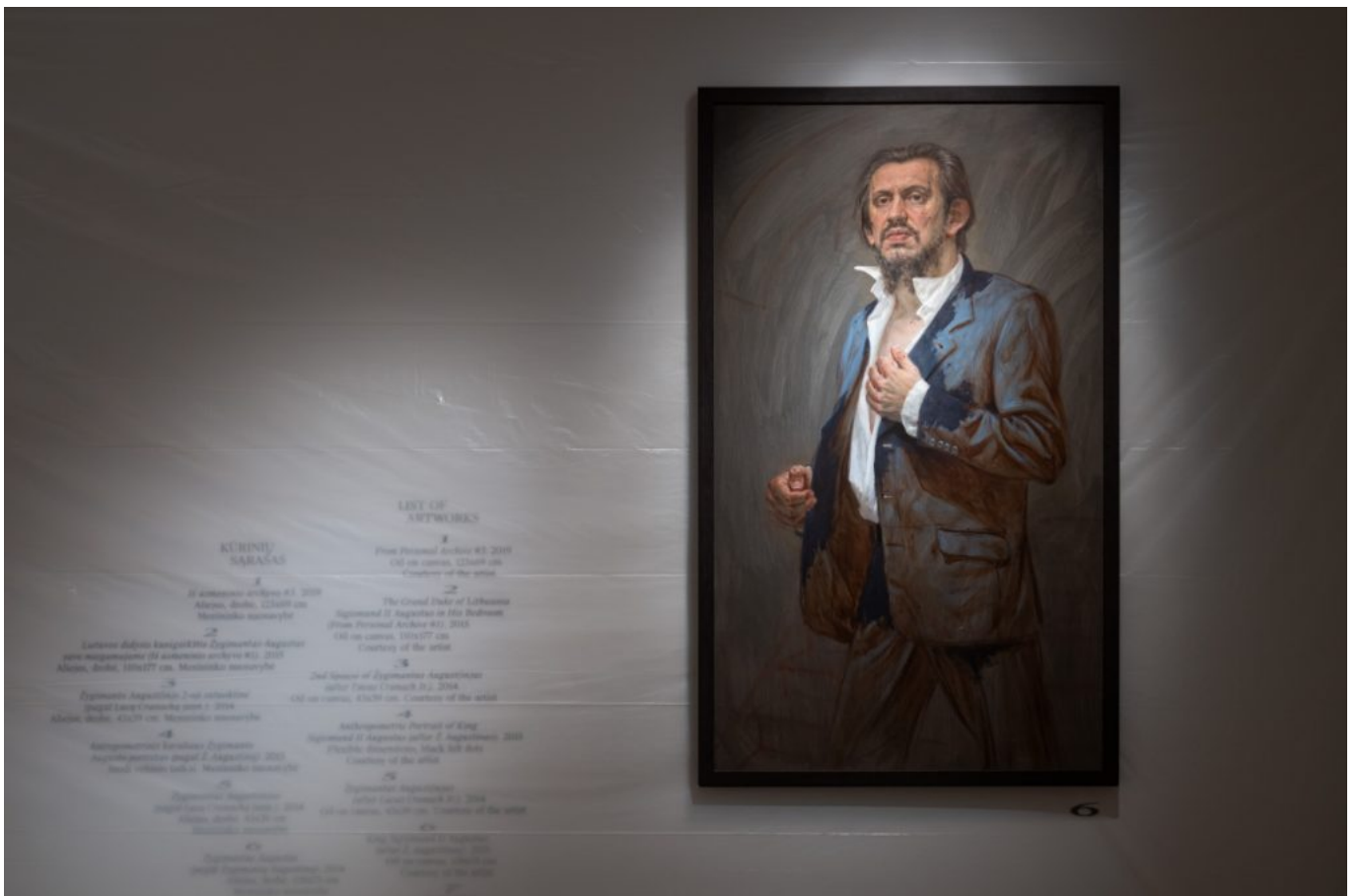


3













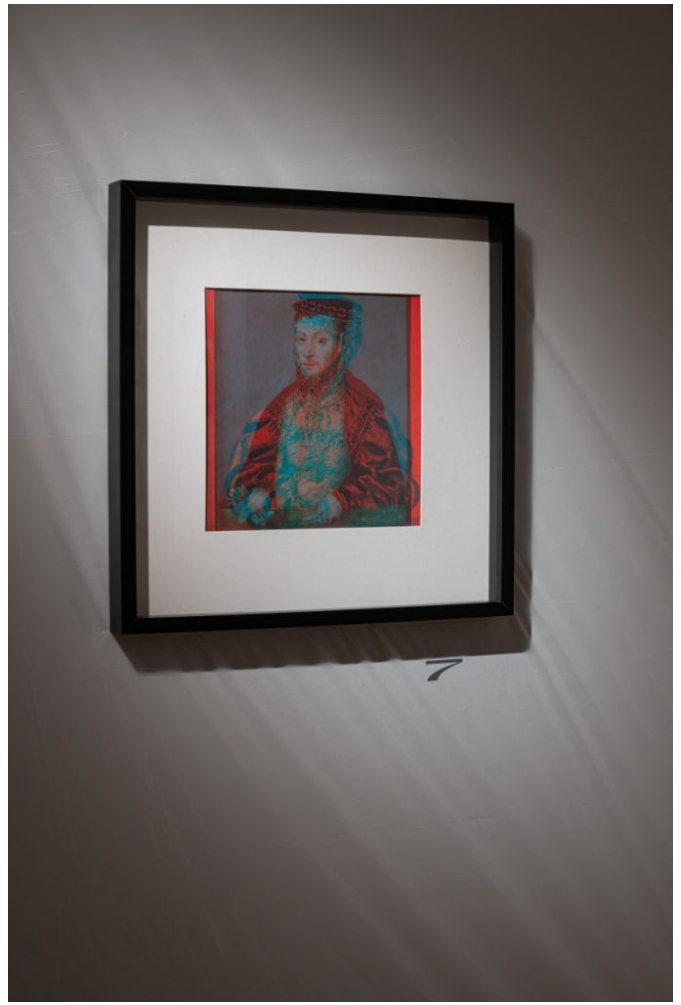
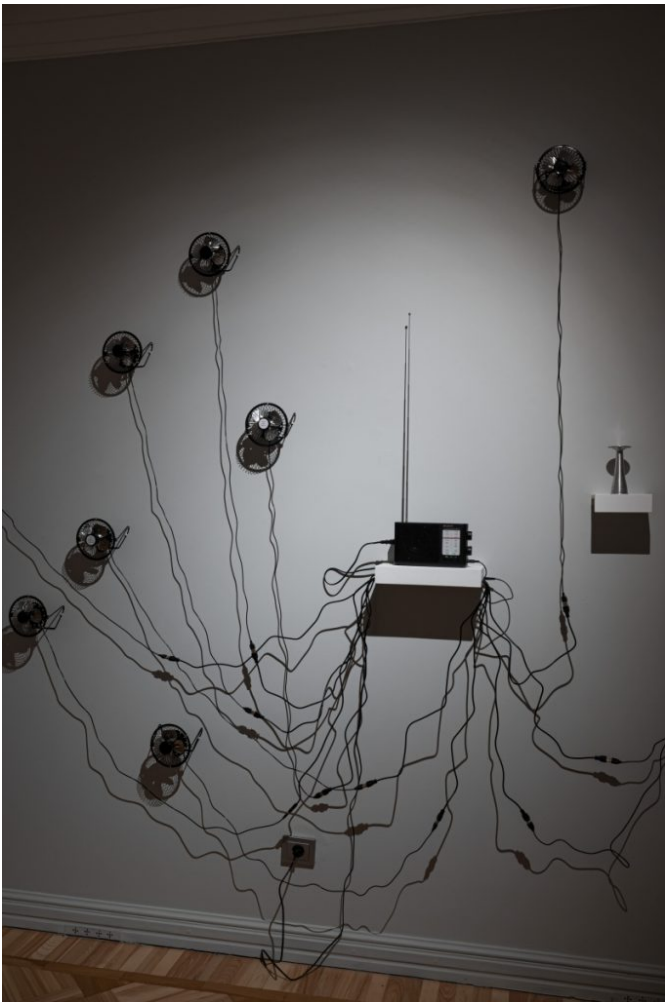






















*Vilniaus miesto pasakojimą papildys nauja vieša erdvė, kviesianti burtis aplink ugnį ir maistą. Urtės Karalaitės pokalbis su Kamile Krasauskaite, Petru Išora ir Ona Lozuraityte.*

artnews.lt



Krosnies paviljonas, kylanti krosnis. Fot. Laurynas Skeisgiela

Liepos 26–27 dienomis sostinės Rasų kolonijoje įsikūręs Kultūros kompleksas SODAS 2123 visuomenei pristatys „Krosnies paviljoną“ – dualų autorinį kūrinį, įgyvendinamą bendradarbiaujant tarpdisciplininio meno kūrėjai Kamilei Krasauskaitei ir architektams Onai Lozuraitytei bei Petru Išorai. Šis Vilniaus miesto naratyvą papildysiantis viešasis objektas – Vilniaus miesto savivaldybės programos „Kuriu Vilnių“ dalis. Organiškai į vietinį kontekstą įsiliejęs kūrinys apjungia veikiančią duonkepę krosnį bei architektų sukurtą ją apgaubiantį paviljoną. Bendruomenei skirtas viešasis objektas kvies žmones burtis aplink ugnį ir maistą bei įsitraukti į įvairias edukacijas, renginius, vyksmus.

Karštą vasaros dieną apžiūrėję statybų procese esantį paviljoną, su jo kūrėjais prisėdome pasikalbėti apie platesnius kūrinio atsiradimo ir jį priėmusios vietos kontekstus bei tai, kokių dėmenų reikia bendruomeninei erdvei kurtis.





Architektai Petras Išora ir Ona Lozuraitytė. Fot. Inga Juodytė

***Urtė Karalaitė: Šį kūrinį įvardijate kaip architektūrinę intervenciją – kur šis architektūrinis pasakojimas įsiterpia ir kaip pasitelkia kontekstą savo tikslams?***

Petras Išora: Pirmiausia reiktų įsivardyti, kad esame kultūros komplekse SODAS 2123, o tai yra tokia etapiškai besikurianti vieša erdvė, viešas sodas. Aptariama intervencija visų pirma aktyvinančiu taškiniu būdu įsiterpia į šią ekosistemą. Mums, kaip architektams, vienas iš įdomesnių šio projekto aspektų, kad tai yra savotiška akupunktūrinė architektūra, kuri, įsiterpdama per tašką, labai stipriai veikia šito viešojo sodo virsmą. Krosnies paviljonas – tai teritorijos struktūrą gydantis taškas, dūris į jautrią vietą, o ne viso kūno ar sluoksnio perdarymas.

Kamilė Krasauskaitė: Dar galiu iš savo pusės praplėsti Petro akupunktūros metaforą – man atrodo, kad tokie atsirandantys objektai ne tik atveria, įgalina vis naujus taškus, praktikas bei vietas, bet tuo pačiu ir žmones. Šiuo atveju tai bus krosnis, bet yra kavinė, suoliukai, šviestuvai ir kiti pakeliui atsirandantys objektai.

P. I.: Gal verta prisimint ir platesnį šio viešo sodo kontekstą, kad dar prieš kelis šimtus metų kažkur čia buvo Rojaus sodais vadinamos teritorijos, kalvotos žalumos, besitęsėnčios nuo Misionierių sodų tolyn už miesto, kuriose architektūriniai objektai buvo išsidėstę veikia paviljoniškai, kaip miesto pakrašty – buvo bažnyčių, dirbamoje gamtoje laisvai pabirusios ūkininkų sodybos, rodos, gan plačiai verstasi bitininkyste. Pavyzdžiui, netgi Vilniaus Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios tūris, sovietų uždarytas vis dar veikiančiame kalėjime, siluetu yra ovalaus charakterio. Ir ne atsitiktinai, nes bažnyčia nebuvo įkurdinta miesto kontekste, ji buvo apsupta tuometinių sodų.

Kita vertus, čia yra įvykusios bent kelios radikalios infrastruktūrinės intervencijos. Pirmiausia – geležinkelis XIX amžiuje atkirto dalį teritorijos, o XX a. pabaigoje buvo nutiesta Drujos gatvė. Tada besitęsiančių žalių, šlaitiškų erdvių, sodų vietovė tapo sukarpyta, o teritorija, kurioje esame, tapo savotišku pusiasaliu, atkirstu kietu, neperžengiamu miesto elementu. Dabar ši vieta žinoma kaip XX a.

pradžią menanti Montvilos kolonija, kurioje sovietmečiu išdygo mokykla. Joje dabar ir esame. Dar prieš kokius 8 metus ji buvo apleista, vėliau įsikūrė dabartinė menininkų kolonija.

Tokioje kontekstų plotmėje gimsta mūsų paviljonas, kuris savotiškai rezonuoja ir su platesniais sodų kontekstais – aplankytį šį viešą sodą kviečiantis paviljono apžvalgos taškas yra ant šlaito, atsiveriančio į tolius, kuriuose nusidriekia plačios gatvės. Jis dera ir prie ritmo, kaip ši miesto vieta atrodė Rojaus sodų laikais – savo ovalumu, beveik skliautišku postmodernios kalbos paviljoniškumu. Tuo pačiu jis atsiranda komplekso SODAS 2123 viešos erdvės savikūros ritme, kuris lig šiol, viena vertus, medžiagiškai ir konceptualiai pildėsi pernaudojamais miesto fragmentais ir procesais, kita vertus, augo prototipų kūrimo veiksmu.

Ona Lozuraitytė: Petras šiek tiek iš toliau pasižiūrėjo, aš dar noriu priminti šitos vietos istoriją – kaip mes čia atsiradome ir su kokiomis misijomis. Kai pradėjome strateguoti SODAS 2123 architektūrinį dizaino priėjimą, supratome, kad yra 3 mums šioje vietoje svarbiausi pjūviai – procesualumas, viešoji erdvė ir medžiagų tėkmė. Procesualumas – tai, kad įprastas, viską vienu kartu išsprendžiantis projektas čia neįmanomas ir kad nuolat viskas kis, niekada nebus baigtinio rezultato. Supratome, kad tokios tipologijos vietai nėra galimybių išpildyti baigtinį projektą. Kitas aspektas, kurį norėčiau labiausiai pabrėžti – tai viešoji erdvė. Kai čia atėjome, supratome, kad būtent erdvės viešumas yra pati įdomiausia sąvoka, su kuria čia dirbame tiek viduje, pastato interjere, tiek išorėje. Natūralus kitas žingsnis viešai erdvei kurti yra socialinis dėmuo – bendruomeniškumas. Na, o trečias aspektas – medžiagiškumas, nuolat tekantys resursai, kitaip tariant, įvairių aplinkybių ir turinio pernaudojimai.



Krosnininkas Vytautas Kazimieras Narbutas. Fot. Laurynas Skeisgiela

***U. K.: Kamile, tuomet noriu priartėti prie krosnies elemento pačiame paviljone. Ugnis, krosnis – tarsi namų šerdis, susibūrimo traukos centras – kaip ji čia bus įkūnyta, įveiklinta, apgyvendinta architektūriniame pasakojime? Kokį jos vaidmenį matai?***



K. K.: Šią krosnies dalį vadinu interaktyvia skulptūra. Kadangi mano tiek meninėje, tiek kuratorinėje praktikoje yra labai daug bendruomenės įtraukiančio meno ir įvykių, buvo įdomu pagalvoti apie aplinkybes, kaip galima sujungti skirtingas žmonių grupes, skirtingas bendruomenes, ir kaip padaryti, kad tas buvimas kartu būtų organiškasis, o ne formalus. Man įdomu galvoti, kaip bendruomenės kuriasi, nes jungiamieji dėmenys dažniausiai būna bendra veikla arba jungiantys taškai. Todėl ir vadinu šią krosnį interaktyvia skulptūra, nes yra planas ją paversti skulptūriniu objektu ir noras, kad ji nuolat pildytųsi kokiais nors elementais, kaip Ona su Petru minėjo apie patį SODAS 2123 kompleksą. Be to, noriu, kad prie krosnies programos prisidedantys aplink esantys žmonės taip pat ją kurtų. Aš krosnį matau kaip visos šitos teritorijos širdį, kaip pulsuojančią organizmą-skulptūrą, kuri aktyvuoja skirtingas plotmes ir buvimo kartu formas. Elementariausia prasme tai – maisto gaminimo, taip pat pasišildymo vieta, nes bus ir šildomas suoliukas. Tai buvimo kartu aplink ugnį, šilumą, maistą formų sintezė. Dabar man, kaip menininkei, svarbu dalyvauti pačiame krosnies, kaip objekto, kūrime, bet vėliau bus įdomu stebėti, kaip kiti žmonės įsitrauks ir kokį dialogą aplink kurs. Tokia lauko krosnis natūraliai tampa viešu objektu šioje SODAS 2123 erdvėje.

P. I.: Noriu pratęsti krosnies kaip širdies metaforą – jei krosnis yra kaip širdis, tai paviljonas aplink yra kaip širdies stimulatorius, kuris tą krosnį hiperbolizuoja. Jis yra suręstas kaip būsimų procesų įgalintojas, turintis daugiafunkcij branduolį ir perimetrą. Viena vertus, jis suteikia pastogę, kuri sukuria panoraminę, funkcinę erdvę aplinkui – savotišką lauko svetainę. Kita vertus, paviljono kojos, apgaubdamos krosnį, sukuria keletą erdvių prie pat jos, kaip Kamilė minėjo, šildomo suolo. Tuomet krosnies žiočių, duonkepimo pulto ir galiausiai – krosnies šono, kur prie pat bus stalo kampas – paskirtis yra susiburti pasišildyti arba gamybai. O paviljono krosnį betarpiškai apgaubiančios kojų struktūros įgalins vietą rasti įvairiausių procesų rakandams, ten atsiras tvirtinimo taškų, prie kurių jungsis funkciški arba skulptūriški elementai. Ir pati paviljono terasa ne tik akumuliuoja aplinkinius funkcinis procesus, bet ir padaro tam tikrą kompozicinę pauzę.



Krosnies paviljonas, statybos darbai. Fot. Laurynas Skeisgiela

**U. K.: Kokį architektūrinį sprendinį rinkotės paviljonui, apgaubiančiam krosnies šerdį?**



P. I.: Visų pirma tai yra kaminas, kuris tvyro virš krosnies ir tarsi pačiumpa dūmą iš jos, ir tada iš kamino išsiplečia kojos, kurios suformuoja savotišką branduolinį kambarį krosniai, išorinį krosnies skeletą. Kojos tarsi apsaugo ją, aplinkui sukurdamas jos erdvę. Iš skeleto viršuje išauga lyg dumplės, lyg sparnas, lyg skėtis – išsiskleidžia stogas, tarsi protezas, skirtas suformuoti erdvę žiūrėjimui į aplinką. Tai suformavo karkasą, kuris įgavo spalvą, priešingą gamtos žalumai. Šiame teritorijos kampe labai akivaizdžiai dominuoja sodo medžių lajos, o ši struktūra visgi yra virš šio dirbtinai sukurto pusiasalio peizažo pakilęs ateiviškas akupunktūros instrumentas. Neskaitant rakurso į pastatą, šitas kontrastingas objektas visada yra tarsi įrėmintas medžių tapete ir veikia ženkliškai – kviečia iš toli ir iš arti. Iš architektūrinės pusės pasirinkome išverstos gamtos kryptį, kuri per spalvą koreliuoja ir su Kamilės kuriamos krosnies naratyvais.



Menininkė Kamilė Krasauskaitė. Fot. Laurynas Skeisgiela

### **U. K.: Kokioms veikloms, vyksmams įsivaizduojate paviljoną tinkamą?**

P. I.: Pirmiausia – maistas, kuris turėtų stiprinti jau esamą besikuriančio kultūros sodo sanklodą ir menininkų bendruomenę. Tiek pat svarbus susiburti ratu aplink šilumą, kas mūsų krašto viešoms erdvėms itin svarbu, ypač rudenį ir pavasarį. Be to, jau statydami matome, kad vietinio kvartalo bendruomenė labai domisi šiuo procesu – jie ne tik spėlioja, kas čia bus, bet ir patys projektuoja savus naudojimosi scenarijus. Galiausiai, kadangi SODAS 2123 yra viso miesto naratyvo dalis, manau, kad ši vieša vieta bus punktyriškai naudojama ir platesnio miesto gyventojų rato, ne tik aplinkinių.

K. K.: Be to, ką jau Petras minėjo iš natūraliai besivystančių veiklų, be abejo, čia bus maistas, duona, bet taip pat – ir muzika. Bendruomeninis radijas „Radio Vilnius“ prisijungs prie veiklų. Tuomet į programos kūrimą įsitrauks įvairūs kūrėjai, praktikai ir dizaineriai, kurie iš savo pusės papildys renginiais, meninėmis intervencijomis, instaliacijomis ar performansais. Be to, galvosime ir apie bendradarbiavimus su mažaisiais verslais – kepyklomis, restoranais, įvairiomis organizacijomis, kurios šį paviljoną galėtų matyti kaip dar vieną tašką, tinkamą renginiams. Mums svarbu galvoti apie skirtingų miesto sluoksnių, bendruomenių įtraukimą, ir kaip jie visi čia galėtų susijungti.



Krosnies paviljonas. Fot. Laurynas Skeisgiela

**U. K.: Gal šiek tiek paprovokausiu, bet kaip įsivaizduojate, kokių būdu būtų galima siekti platesnių bendruomenių įtraukimo, kad šis objektas neliktų tik Sodo 2123 uždarai bendruomenei? Ar aplinkinių kvartalų žmonės nesibaimina peržengti šios lyg ir uždaros erdvės ribos?**

O. L.: Labai geras klausimas, mes nuo pat pradžių apie tai galvojame. Aš dažnai galvoju per netolimos praeities prizmę, sovietinės okupacijos laikotarpį. Man atrodo, kad tas ne visai tikras komunizmas, kuris mums buvo užmestas kaip teorija, bet niekada praktiškai nevyko, visuomenėje sutraukė tam tikras natūralaus organizavimosi gijas ir įnešė labai daug nepasitikėjimo, nemokėjimo ką nors daryti bendrai. Mes, kaip architektai, labai dažnai su šia pasekme susiduriame, ir mūsų prieiga prie SODAS 2123 komplekso yra, kaip minėjau, per viešosios erdvės sąvoką. Nuo pat pradžių norėjome, kad šita vieta taptų miestiečių gyvenimų dalimi, kad po truputį žmonių sąmonėje ši erdvė taptų skveru. Kitaip tariant, norime sulaukti daugiau mamų su vežimėliais, kaimynų su šunimis ir svečių iš tolimesnių kampelių. Aš pati kartais pakalbinu žmones, kurie čia užsuka, ir pastebiu, kad po truputį daugėja žmonių iš kitų bendruomenių, tikrai daugėja tėvų su vaikais ar šunų vedžiotojų. Tam, be abejo, reikia dar daugiau aktualumo, socialinių programų, tokių kaip šita krosnis, kad ši viešosios erdvės iniciatyva stiprėtų. Komplekso SODAS 2123 durys yra atvertos kiekvieną dieną iki 18 valandos, ir kiekvienas norintis gali užėiti ne tik papietauti ar į kavinę-barą, bet ir prisėsti padirbėti prie kompiuterio.

K. K.: Man atrodo, visai natūralu, kad užtruko, kol žmonės pradėjo čia rinktis ir matyti tai kaip viešąją erdvę. Turime suprasti, kad ir patys čia atsidūrėme naujoje erdvėje, todėl ir mes, kaip bendruomenė, ilgą laiką formavomės. Pirmiausiai fiziškai bandai įsirengti erdvę, kurioje veiksi, o tada ir tarpusavyje turi lipdytis. Per paskutiniuosius metus ypač pastebiu, kad vidinė bendruomenė jau visai stipriai susiformavusi, ir tada natūraliai galime pradėti kurti aplinkybes ne tik sau ar vieni kitiems, bet ir aplink mus esantiems žmonėms.





Krosnies paviljonas, krosnies statyba. Fot. Lauryno Skeisgielos

***U. K.: Na, ir jei žvelgtume filosofiskai, ko reikia bendruomeninei erdvei kurti?***

O. L.: Turiu tokį gana radikalų atsakymą. Man atrodo, kad visų pirma reikia tik žmonių, kurie viliasi būti kartu. Kartais nereikia net medžiagų. Neseniai skaičiau apie japonų architekto Go Hasegawa kūrybines dirbtuves, kur dalyviai sugalvoja išpildyti sprendinį, praktiškai nereikalaujantį medžiagų. Tai buvo žemėje apie 40 cm įgilintas apskritimas, sudarantis galimybę visiems kartu susėsti nuleidžiant kojas. Taigi, pasinaudodamas žemės resursu pasidarai apvalų suolą, ir to pradžia užtenka.

Mes, kaip architektai, vis dažniau einame į tokius nišinius sprendinius, kurių, manome, besikeičianti šiandiena vis labiau reikalauja. Tačiau matome, kad vien su grynąja architektūra daug nenuveiksi, nes ji labai inertiška. Tad bent jau architektūros ir dizaino, kuris veikia sparčiau, kombinacija gali įgalinti naujų tipologijų ir sąvokų paieškoms. Čia labai svarbu paminėti vieną aktualėjantį terminą – aplinkybę. Architektūra ar dizainas, besinaudodami aplinkybėmis, sukuria naujas galimybes, nes dizainas iš esmės yra tavęs, kaip žmogiškosios rūšies atstovo, pratęsiny, tarsi protezas. Kuo įvairiau jis tave įgalins, tuo įvairiau ir elgsiesi, atskleisi naujus ir galimai netikėtus savo ar savęs, kaip visuomenės dalies, potencialus.

„Krosnies paviljono“ autoriai: Kamilė Krasauskaitė, Ona Lozuraitytė, Petras Išora

Architektai: Ona Lozuraitytė, Petras Išora

Krosnies kūrėja ir programos kuratorė: Kamilė Krasauskaitė

Krosnininkas: Vytautas Kazimieras Narbutas

Projekto vadovė: Vitalija Jasaitė

Prodiuserės: Vitalija Jasaitė, Danutė Gambickaitė

Krosnies produkcijos koordinatorė: Eglė Kliučinskaitė

Asistuojantis architektas: Gabrielius Dovydenas

Renginių programos koordinatorės: Neda Rimaitė, Gabrielė Voidė



Muzikinės programos koordinatorius: Benas Trakimas

Komunikacijos koordinatorė: Gustė Grigaliūtė

Grafinio dizaino kūrėjas: Tauras Stalnionis

Vertėja ir kalbos redaktorė: Alexandra Bondarev

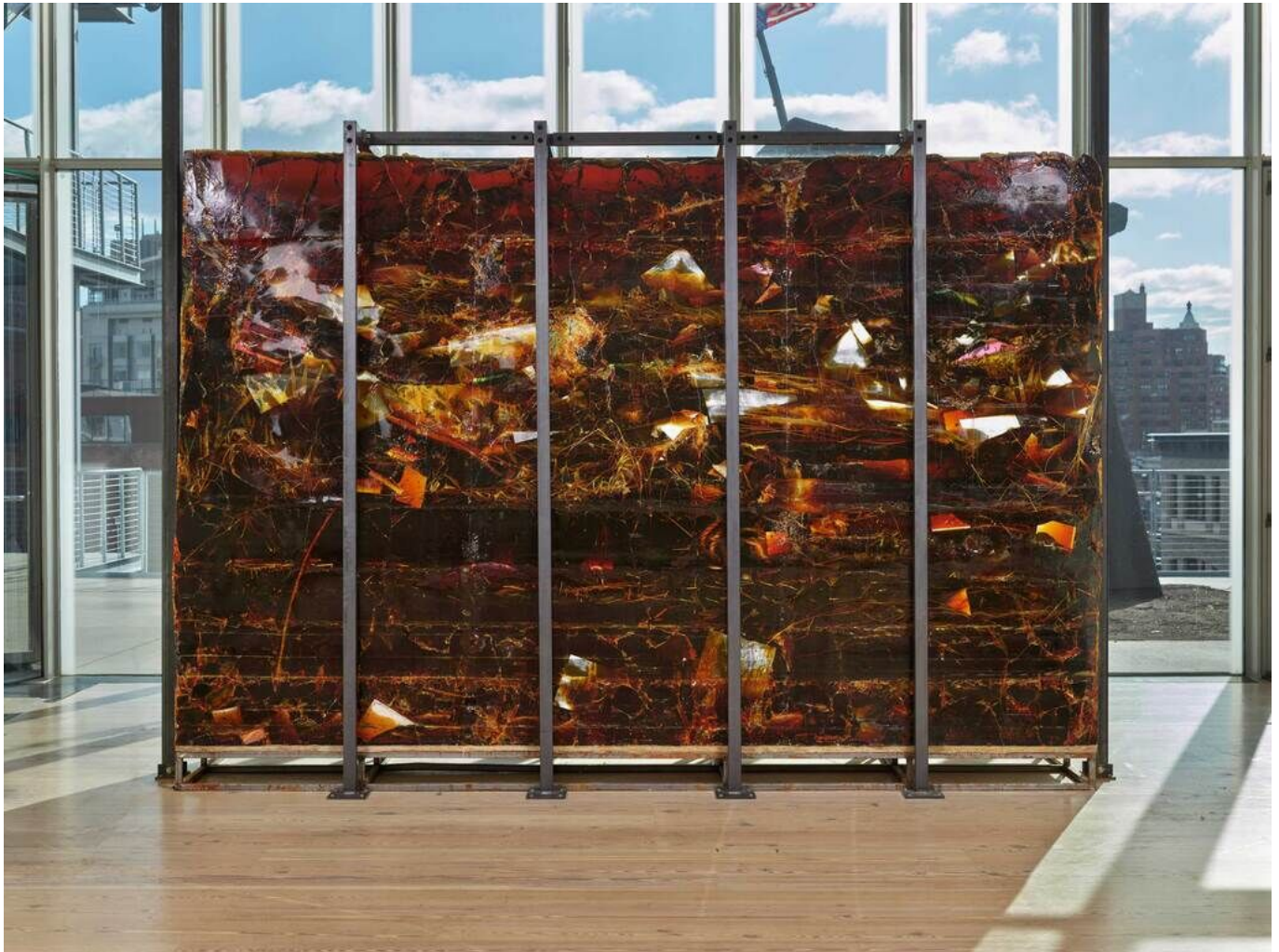
Ačiū: Ievai Bagdonaitei, Jurgiui Paškevičiui, Virginijai Šakaliui, Agnei Kučerenkaitei, UAB „Emadas“

Organizatorius: kultūros kompleksas SODAS 2123

Rėmėjai: Vilniaus miesto savivaldybė, Lietuvos kultūros taryba, Oreivystės centras Ballooning.lt

## Mirties aidais perkeistos tikrovės. Niujorko „Whitney“ muziejaus 81-oji bienalė

Eglė Elena Murauskaitė



2024 m. Whitney bienalės „Geriau nei tikrovė“ instaliacijos vaizdas: (Whitney Amerikos meno muziejus, Niujorkas, 2024 m.). Eddie Rodolfo Aparicio, Baltasis balandi leisk mums skristi (Paloma Blanca Deja Volar), 2024 m. Rono Amstutz nuotrauka.

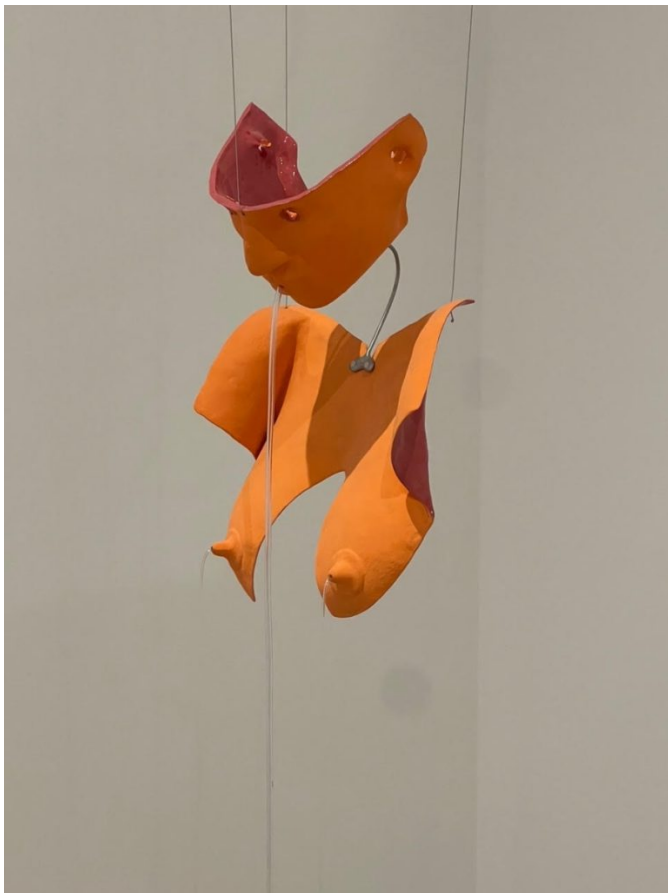
Vasarojantiems Europoje šiuolaikinio meno koncentratą siūlo Venecijos bienalė, kaip teminę ašį pristatanti kito/kitokio fenomeną („Foreigners everywhere“ (*Visur užsieniečiai*)). Tokia prieiga susilaukė kritikos už atskirties akcentavimą suponuojant, kad kuriantys ar darbuose vaizduojami autochtonai, LGBTQ+ asmenys ir įvairios mažumos yra panašiai svetimi savo gyvenamose erdvėse kaip ir neseniai atvykę užsienio turistai ar migrantai. Pavyzdžiui, Britų menininkas Anish Kapoor<sup>1</sup> atkreipė dėmesį, kad kuratorius Adriano Pedrosa bando ironizuoti, priversti nacionalistų ir rasistų šūkį prabilti marginalizuotų grupių naudai. Toks bandymas atrodo menkas ir naivokas šiandienos politiniame kontekste, kur vis daugiau šalių suka radikalią dešinės link. J. J. Charlesworth kalba<sup>2</sup> apie naujas diskriminacijos neigimo formas: jei visi mes užsieniečiai, kažkur nepakankami, nepritapę, nuskriausti, tai tarsi menkina realią migrantų bei seksualinių mažumų patiriamą atstūmimo kančią.

Įdomu, kad Niujorko Whitney muziejaus 81-ojoje bienalėje nagrinėjamos panašios temos sulaukė kone priešingos vietos kritikų reakcijos – kad, siekiant atskleisti ir suvokti kitoniškumą, einama nepakankamai toli. „Even Better Than the Real Thing“ (*Geriau nei tikrovė*) rodo 71 autoriaus kūrinius iš JAV istoriškai marginalizuotų lytinių, rasinių ir etninių grupių – tačiau, pasak Jason Farago ir Travis Diehl, tai ne reprezentatyvus šiuolaikinio JAV meno meniu, o saūgios bedančio protesto formos rinkos dominuojamoje terpėje. Gal iš dalies tai lemia ir kūrėjų pasirinkimas kalbėti apie bendražmogiškas

patirtis, ne nišinius marginalizuotų grupių skaudulius ar atradimus.

Kiek sėkmingi tokie realybės perkeitimo bandymai? Ar „pagerinimas“ reiškia atsisakymą matyti tikrovę ar norą prisidėti ją kreipiant geresne linkme – ir kas galėtų nustatyti gerumo matą? Tikrovę modifikuoti ar atspindėti skamba kaip tradicinis klausimas menininkui, bet kam tos aštrios vertybinės konotacijos? Natūralu, kad ne kiekvienas, kurį ar kurią tokios parodos stato į pažintino kito kategoriją, pasijus tinkamai atspindėtas. Tačiau bent šio toks indikatorius galėtų būti lankytojų įvairovė ir įsitraukimas: galerijoje gausiai sutūpę skirtingų rasių moksleivių būreliai, su meno mokytojais detaliam aptariantys kūrinis stebėtinais įvairiais sociokultūriniais kampais; įvairaus amžiaus asmenys su judėjimo negalia, lėtai riedantys erdvėmis salėmis; nemažai LGBTQ+ žmonių (galbūt tik autochtonų matyti neteko). Lyginant su tą pačią savaitę lankytomis MoMA ir Met muziejais, žiūrovai atrodė aktyviau pasirinkę ieškoti santykio su matoma kūryba.

Keturiuose aukštuose išdėstytoje Whitney bienalėje nemažai erdvių, skirtų filmams ir video instaliacijoms, kurių dalis taip pat pristatoma muziejaus interneto puslapyje. Kritikė Martha Schwendener būtent šią mediją įvardijo kaip stipriausią iš čia rodomų, tačiau subjektyviai pasirinkau telktis į taktilinę kūrybą – įvairių formų skulptūrą, tekstilę ir tapybą, salėse išdėstyta be kryptingo vedimo (tačiau su tikrai išsamiais kuratorių komentarais).



Julia Philips, „Nourisher“ (Maitintoja), 2022. Eglės Murauskaitės nuotrauka.

Pradžia – gimimas, tiksliau gimdytoja. Julia Philips ją pristato kaip šaltą robotą. „Nourisher“ (*Maitintoja*) moterį redukuoja iki funkcinių motinystės elementų, latakėlius pienui vaizduodama lyg žarneles, lėktuve laikančias deguonies kaukę, o moters galvą fiksuodama nepakeliamai nulenktą, per burną taip pat prijungtą prie nematomo vaiko palaikymo sistemos. Savo kritiką motinystės gniaužtams Philips aštrina šaltais paviršiais, o keramines partnerių biusto atliejas atitolina metaliniais strypais – taip ryšys tarsi fiksuojamas, tačiau atstumo sumažinti negalima. Instaliacija kontrastuoja su Philips akvarelėse subtiliai plaukiančiais laukiamo kūdikio kontūrais – lyg išsipildžiusi tikrovė nuviltų ir kvieštų grimzti į ją pranokstančius lūkesčio prisiminimus.



Harmony Hamond kviečia tyrinėti moterų patirtis jungdama tekstilę ir tapybą. Žaizda kaip moters lytis tampa vis dažnesne metafora mene, o čia ji papildomai jungiama su kryžiaus motyvu. Iš lopų sudurstyta baltai raudona našta, tyliai užklojanti ją nešančias, ir greta pat – grubus juodo maišinio audinio drėbėsnis, neleidžiantis užmiršti niūraus kančios žemiškumo. Subtilios abstrakcijos, referuojančios į nėštumo ir/ar persileidimo patirtis, – greta metaliniais strypais perkalto patirčių korseto. Darbuose kartojasi faktūriški žaizdų ir jų lopymo motyvai, trimatės ertmės drobėse kalba apie tuštumos ir jos pildymo, kritimo ir atsigavimo cikliškumą. Kantrios siuvėjėlės trapumas ir geležinė valios jėga, reikalinga tęsi – o gal nelankstūs socialiniai rėmai, ribojantys pasirinkimus?



2024 m. Whitney bienalės „Geriau nei tikrovė“ instaliacijos vaizdas: (Whitney Amerikos meno muziejus, Niujorkas, 2024 m. kovo 20-rugpjūčio 11 d.). Iš kairės į dešinę: Suzanne Jackson, „Singin’ in Sweetcake’s Storm“ (2017); „Palimpsest Grit“ (2022-23); „Red over morning sea“ (2021); „deepest ocean, what we do not know, we might see?“ (2021); „Rag-to-Wobble“ (2020). Ron Amstutz nuotraukos.

Suzanne Jackson iš akrilo varvina didžiules plokščias skulptūras. Idėja kontrastingai siejasi su nuolatinėje Whitney ekspozicijoje rodoma chrestomatine Jay Defeo „Rose“ (Rožė, 1958–1966): Defeo sodriais baltų dažų sluoksniais išgavo sodrios erdvinės plastikos efektą, tuo tarpu Jackson skaidrūs efemeriški kūriniai plevena erdvėje. Save generuojantis Taro pakaruoklis, pasikoręs ant savęs, – melancholiškas vienišos savaimingos egzistencijos atspindys. Vaiduokliška auksinės ikonos dvasia, įsitinklinusi raudonu atliekų plastiką; pro mėlyną veido skylę blizgančioje realybėje prasišviečianti dangaus ramybė užklausia „gerumo“ paieškas.

Erdvėje itin taikliai sukomponuoti Eddie Rodolfo Aparicio ir Kiyon Williams griuvėsiai Manhatano dangoraižių fone. Aparicio masyvi gintaro pilis, skirta saulei sugriauti, – masyvūs dervos ir kultūros draiskalų luitai lietuviškai akiai, įpratusiai branginti sakų trupinėlius, kuria papildomą neįtikojamą įspūdį. Muziejaus darbuotojas pasakoja, kad skulptūra sugriuvo naktį, greičiau nei tikėtasi, Niujorko vasarai kaistant dėl įsibėgėjančio klimato atšilimo. Lauko terasoje už amerikietiškos Jūratės ašarų į purvyną

smenga juodas Baltųjų rūmų fasadas – Williams „Ruins of Empire II“ (*Imperijos griuvėsiai II*).  
Naratyviniai kontrastai, stabdantys reflektyviam patyrimui.



2024 m. Whitney bienalės „Geriau nei tikrovė“ instaliacijos vaizdas: (Whitney Amerikos meno muziejus, Niujorkas, 2024 m. kovo 20-rugpjūčio 11 d.). Kiyon Williams, „Ruins of Empire II or The Earth Swallows the Master’s House“, 2024. Audrey Wang nuotrauka.

Aukštu žemiau lauko ir vidaus erdvės sujungtos siunčiant panašią žinutę. Į panoraminius langus Demian DineYazhi neoninėmis raidėmis šaukia „we must stop imaging apocalypse“ (*liaukimės vaizdavę apokalipsę*) – dangui, dangoraižiams, dirbtiniams želdynams, skruzdės dydžio niujorkiečiams, įstrigusiems spūstyse apačioje. Balsas tyruose, nusisukęs nuo čia pat stovinčių žiūrovų. Instaliacijoje mirksinčių raidžių serija pasirodo skanduoja ir „free Palestine“ – papildoma konotacija, kurios galerija teigė nepastebėjusi. Gretimoje salėje Dala Nasser drapiruoja kolonas paklodėmis, išteptomis moliu iš Adonio šventyklos Beirute – „Adonis River“ (*Adonio upė*). Vizualiai minkštesnė griūties variacija, vaisingumo ir sakralumo pabaigos apgailėjimas senesnės civilizacijos mirties kontekste.

Visame aukšte dominuoja molingi žemiški tonai ir refrenai. Rose B. Simpson „Daughters“ (*Dukros*) skulptūrinėje instaliacijoje – keturios galingos figūros be lyties atributų. Žvelgdamos į centrą, jos kartu kuria jėgos lauką ir laiko erdvę, nors vietoje rankų – tik karančios virvės, nerealizuota artimo santykio galimybė. Virvės, siūlai ir kitos tekstilinės gijos vis iškyla kaip ryšio metafora – trūkinėja, susipainioja, laiko ir mėgina sujungti vis vienišesnę būties paveikslą šiuolaikiniuose amerikiečių kūriniuose. Čia pat bienalėje – Cannupa Hanska Luger „Unziwoslal Wasicuta“ – nailono kaspinais prie lubų pritvirtina



apverstą tipj, referuodamas į aukštyn kojom apsvirtusj pasaulj. Ryšiai su aplinka, protėviais ir greta esančiais žmonėmis jį dar šiaip taip laiko, tačiau viskas atrodo akivaizdžiai netikra, kaip ir permatomas sintetinis tipio audinys ir jame plevenanti ugnis. Sintetiniai tikrovės pakaitalai jos nepranoksta.



2024 m. Whitney bienalės „Geriau nei tikrovė“ instaliacijos vaizdas: (Whitney Amerikos meno muziejus, Niujorkas, 2024 m. kovo 20-rugpjūčio 11 d.). Rose B. Simpson, „Daughters: Reverence“ (2024). Audrey Wang nuotrauka.

Medžiagiškumas bienalėje rodomuose darbuose glaudžiai integruojamas į žinutes apie klimato kaitą ir kintantį santykį su tradicine kultūra – rodant tiek teigiamas, tiek neigiamas pastarojo reiškinio puses. Seba Qualfuqueo video projekcijoje paskui save velka mėlyno plastiko upę, eidamas prieš srovę greta šniokščiančios miško versmės. Po kriokliu šios upės susitinka, bet nesusilieja, gamtos jėga nepajėgia ištirpdyti sintetinės civilizacijos tėkmės, nebegali priimti net ir pagarbiai grįžti bandančio žmogaus. Performanse skambantys šamaniški varpeliai tampa pavojaus signalu – lyg tilindžiuotų po kaklu didžiulei nematomos grėsmės katei, sėlinančiai suėsti nieko neįtariantį Amazonės gyventoją – spruk kol nevelu! Panašiai autentiško santykio atkūrimo negalimybė reiškiasi Clarissa Tosin video darbe. Ji groja atkurtais ir 3D atspausdintais majų pučiamaisiais instrumentais. Tačiau parodoje jie įrėminti po stiklu, tarsi šiuolaikiniam žmogui liko prieinama tik muziejinė vitrininė senosios kultūros versija, ritualo kiautas be turinio. Charisse Pearlina Weston grėsmę įkūnija kaip milžinišką kabančią stiklo plokštę – šalto dangoraizžio gabalą, galintį bet kada sutraiškyti praeinantįjį. Taip kuriama nepatogiai artima akistatą su įprastais urbanistinio vystymosi elementais.

Galiausiai 3D atspausdintos kūno dalys Jes Fan skulptūrinėje grupėje kviečia permąstyti tiek vidaus-išorės santykį, tiek organikos-sintetikos konceptą. Išdidinti stuburo slanksteliai, susmukę ant rūdijančio



karkaso – lyg pavargęs kalderiškas dinosauros ar grubiai sustingdytas kino kadro negatyvas – didesnis tikrovę, bet tuo pačiu toks pažeidžiamas, kiaurai perpučiamas negandų vėjo, neturintis kuo pridengti savo stiklinių organų, galinčių sudužti neatsargioje sandūroje su metaliniu kūnu, įsivaizduojamai būtybei giliau įkvėpus. Kontaktas su savimi ne mažiau rizikingas nei su aplinka. Skrandžio atliejos kiek jautriau įkurdintos paslėptyje, matomos tik pro nedideles ertmes muziejaus sienoje, – saugaus, bet radikaliai neprieinamo pasaulio versija.

Bandymai daryti išvadas apie šiuolaikinio meno tendencijas tokiose bienalėse atrodo vargiai įmanomi, rodos, bet kuriam argumentui netrūktų nei paremiančių, nei paneigiančių pavyzdžių. Ar bandydami perkeisti tikrovę pagal savo suvokiamą pagerintą modelį slapta viliamės pergudrauti išnykusius dinosaurus, užmarštin nugrimzdusius protėvius, naikinimui nesipriešinančias upes ir miškus, viduje besikalatojančius nerimo demonus, gal net nujaučiamą mirtį?

*Veikia iki rugpjūčio 11 d.*

## 1% materijos ir erdvės metafizika

Rosana Lukauskaitė



Parodos „AtMinties laukiamasis / MEMory terminal“ fragmentas. Vlado Balsio nuotrauka.

Kuo būtų pastatas, jeigu jam nereikėtų tarnauti žmogui? Jeigu išsivaduotų nuo ornamentų, mados ir funkcionalumo apribojimų? Kokią prasmę jis atskleistų ir ką savyje slėptų? Galbūt jis taptų veidrodžiu, atsuktu ne į visuomenę, bet į patį save. Šiuos ir panašius klausimus stengiasi iškelti Klaipėdos kultūrų komunikacijų centro (KKKC) Parodų rūmuose (Didžioji Vandens g. 2, Klaipėda) iki liepos 21 dienos veikiančios dvi architektūros parodos – Lietuvos architektų sąjungos Klaipėdos apskrities organizacijos (LASKAO) paroda „Klaipėdos architektūra 2023“ ir architekto Manto Maziliausko paroda „AtMinties laukiamasis / MEMory terminal“.

Per žmonijos egzistavimo istoriją nepavyko išsisukti nuo gyvūniškos prigimties realybės, kai mes, kaip žvėreliai, sukame lizdelius, išsikasame urvus, surezgame sudėtingas skruzdėlynų tunelių sistemas. Ši archetipiška sąsaja su gamta įgyvendinama ir parodoje „Klaipėdos architektūra 2023“, kur pristatomi Klaipėdos ir Lietuvos architektų 2023 metų projektai. Pastebima ryški tendencija nekeisti, bet prisitaikyti prie gamtinės aplinkos, išlaikant vientisą teritorijos stilistiką. Atviros erdvės, įstiklinti vitrininiai langai, lokalūs architektūriniai įsikišimai, primenantys amerikiečių architekto Filipo Džonsono stiklinio namo idėją, įkvėpusių architektus kurti subtilius ir harmoningus bendravimo su gamta būdus. Kaip teigė F. Džonsonas: „Architektūra iš esmės yra vidinės erdvės dizainas, vidinės erdvės organizavimo menas“.

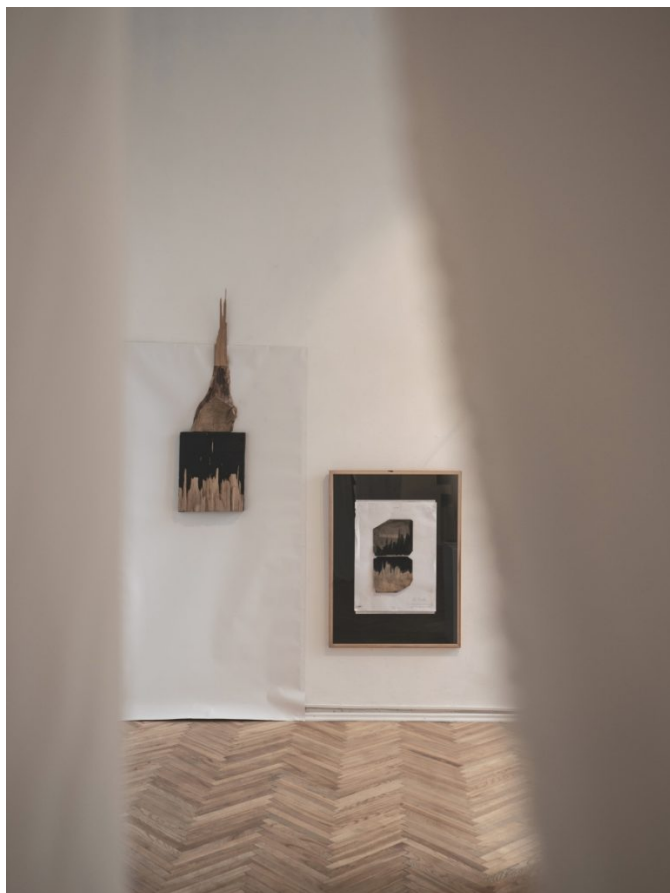


Parodos „Klaipėdos architektūra 2023“ fragmentas. Vlado Balsio nuotrauka.

Šią mintį atliepia architekto ir menininko Manto Maziliausko archiskulptūrinių instaliacijų paroda „AtMinties laukiamasis / MEMory terminal“. Paroda žengia žingsnį toliau nuo daiktiškumo ir medžiagiškumo, pabrėždama erdvę kaip pagrindinį turinio elementą – čia medžiaga sudaro vos 1%, o visas dėmesys skiriamas erdvei. M. Maziliauskas savo Šv. Jono Bažnyčios atstatymo projekte neapsiriboja tiesiogine istoriškai teisinga rekonstrukcija, bet pasiūlo interpretuoti architektūrinę paveldo dvasią. Jis sukuria „šviesos šventyklos“ koncepciją, kurios esmė yra šviesos panaudojimas kaip laikinumo jamžinimo simbolis. Tokiu būdu ne tik atkuriamas istorinis miesto kontūras, bet ir užmezgamas gyvas dialogas tarp praeities ir dabarties architektūros vizijų, o naujasis miesto kūnas neapsunkinamas praeities našta.

Menininkas nori kultūrinėse dykvietėse, kur Klaipėdos miesto industrija dominuoja tik konteineriniais sandėliavimo projektais, pristatyti architektūrinių instaliacijų projektus kaip atsvarą, akcentuodamas gamtos elementą, kurį šios vietos pamažu praranda. Šios instaliacijos ne tik siekia estetiškai išpildyti erdvę su minimaliu tūriu, primindamos šiaudinių sodų tradiciją, bet ir skatina visuomenę reflektuoti vietos tapatybės temas. Lyg styginiai šviesos vartai, šie kūriniai žymi istorinį lūžio tašką ir atskleidžia Klaipėdos suvokimo pokyčių potencialą. Jų tikslas – ne tik pritraukti žvilgsnius savo unikaliu dizainu, bet ir skatinti gyventojus aktyviau dalyvauti urbanistinės erdvės formavime bei jos prasmės kūrime.





Parodos „Atminties laukiamasis / MEMory terminal“ fragmentas. Vlado Balsio nuotrauka.

Savotiška prieangio erdvė, kurioje iškeltas gongas, kviečiantis skambinti žuvies muštuku arba budistiniu įrankiu, ir šviesos šaltinis, primenantis žvakės liepsną, o virš jo pakabintas menininko autentiškas prosenelio mokytojo paltas, atskleidžia įdomų pasakojimą. Šioje instaliacijoje menininkas siekia atgaivinti savo protėvių, kūrusių naują gyvenimą Prūsijos maro laikotarpiu pabėgus į Lietuvą, atmintį. Objektai transformuoja parodos jėgimo erdvę į refleksyvių atminties lauką, kuris ne tik kviečia apmąstyti asmeninius prisiminimus, bet ir akcentuoja kolektyvinę atmintį. Gongas, skambantis kaip praeities varpai, ir šviesos šaltinis, simbolizuojantis viltį tamsoje, tampa ne tik estetiniais elementais, bet ir galingais metaforiniais simboliais, jungiančiais praeitį su dabartimi bei ateitimi. Menininko prosenelio paltas tampa ne tik simboliu, bet ir jungiamąja grandimi tarp individualaus asmeninio naratyvo ir kolektyvinės istorijos. Šiame kontekste materialumas irgi sudaro tik kelis procentus – panašiai tiek lieka kremavus žmogų. Ši instaliacija iškelia svarbius klausimus apie atminties išsaugojimą ir perdavimą bei kviečia apmąstyti žmonijos sąveiką su praeitimi, ir jos įtaką dabaties suvokimui: ar galime atjausti nuo mūsų genetiškai nutolusių tautų palikuonius, ar, pavyzdžiui, maorių nuoskaudos mums būtų tokios pat jautrios kaip ir geografiškai artimesnių prūsų?

Tris kartus sulėtinta daina iš „Tvin Pykso“ muzikinio takelio skamba šalia kūrinų, sudarančių „altoriaus Prūsijai“ kompoziciją, suteikdama mistinį ir hipnotizuojantį foną, kuris pabrėžia kūrinų sakralią ir melancholišką nuotaiką. Čia susipina prisiminimai, istorijos ir prarastų vertybių refleksijos. Neišmoktų pamokų fone atsiskleidžia genocidą patyrusių tautų užmirštos istorijos ir pradingusio paveldo skausmas. Jis tampa ryškiu akcentu kūrinyje „Abu pasauliai / Prūsų Mėlynieji, arba to negalėjo numatyti nei vokiečiai, nei rusai“, kur miestas, nepaisant fizinių vertikalių praradimo, išlaiko savo dvasią. Kūrinio viltis kyla iš miesto silueto auros, kuri išlieka net tada, kai materialusis paveldas yra sunaikintas. Šie du skirtingi pasauliai – miesto praeities ir dabaties – egzistuoja tuo pačiu metu, pabrėždami miestų kultūrinio tęstinumo ir atsinaujinimo galimybę.

M. Maziliausko ciklas „Natiurmortai be daiktų“ šiame kontekste tampa esmine refleksija apie architektūrą ir meną, kurioje materialumas praranda svarbą, o erdvė ir jos turinys pasidaro pagrindiniais dėmesio objektais. Šis ciklas, kaip ir visa paroda, išryškina svarstymą, ar menas ir

architektūra gali egzistuoti be fizinių objektų, perteikdami prasmes ir emocijas per tuščią erdvę ir jos struktūrą. Čia apmąstomas tuštumos ir erdvės santykis bei tai, kaip neapibrėžta forma gali būti užpildyta prasme. Šie darbai iš naujo apibrėžia natiurmorto žanrą, išlaisvindami jį nuo įprasto daiktiškumo ir suteikdami naujų galimybių erdvės interpretacijai.

Būtabis Mažosios Lietuvos pasaulis yra tamsus, užšifruotas, hermetiškas ir tarsi amžiams užšaldytas laike. Prarastoj rojaus vaikymasis atrodo pavojingas, kai kuriais aspektais net politiškai nekorektiškas. Ką daryti atradus Šangrilą? Fiziškai gyventi joje iš tikrųjų nebeįmanoma. Pasilieka tik siela. Tai primena vokiečių poeto Johaneso Bobrovskio kūrybą, kurioje dominuoja Mažosios Lietuvos kraštovaizdis, istorija, baltų folkloras ir mitologija. Jo poezijoje randame tokį vaizdinį: *Per apniukusj dangų / aš keliavau, / žolė burnoje, mano šešėlis / atsišliejo į tvorą, jis tarė: / Atsiimki mane*. Mitinėje sąmonėje atrodė, kad siela, prieš nutraukdama ryšį su kūnu, pirmiausia praranda šešėlį. Gyventi be kūno dar galima, bet be sielos – ne.

Menininkai ir architektai šiandien stengiasi kurti ne tik fizinę, bet ir metafizinę erdvę, kurioje susipina praeitis, dabartis ir ateitis, kurioje materialumas tampa tik fonu gilesnėms prasmėms ir idėjoms. Tai erdvės, kur siela randa prieglobstį, o atmintis ir tapatybė įgyja naują, nematerialų pavidalą. Taip kuriama aplinka, kurioje lankytojai gali sustoti, įsiklausyti ir pajusti erdvės alsavimą, leidžiantį suvokti, kad tikroji prasmė slypi nematerialiuose elementuose. Architektai, kaip ir menininkai, slapčia tikisi, kad jų kūriniai pergyvens juos pačius ne tik kaip fizinės struktūros, bet ir kaip dvasinės ir kultūrinės atminties saugotojai.











*„Sviesiai At Minčiai“  
iš ciklo „Natūramortas be daktų“*



*Natūramortas  
be  
daktų*





Memel. Nordermole mit Molenleuchtturm.

Verlag Johannes Schenke, Inh: Kurt Siebert, Memel.



Memel.

Nordermole mit Molenleuchtturm.

Verlag Johannes Schenke, Inh: Kurt Siebert, Memel.



## ŠMC ir Sapiegų rūmai: šviesių institucijų lūkestis ir saulės nuosėdos

Jogintė Bučinskaitė



Sapiegų rūmai. Norbert Tukaj nuotrauka.

Japonų kalboje yra terminas *komorebi*. Jis nusako pro medžių viršūnes besiskverbiančius saulės spindulius. Nepaisant stebuklingo mirgėjimo, šis reiškinys primena ir tai, kad pro lapijos, ozono ar kitus kosmoso filtrus mus pasiekianti šviesa tėra vidutiniškai 8 minutes ir 20 sekundžių vėluojančios saulės nuosėdos. Tiek laiko šviežiam šviesos ir šilumos pliūpsniui prireikia nukeliauti 149,6 milijono kilometrų atstumą iki Žemės. Bet su kiekvienais metais vis aitresni saulės suvenyrai liudija suaižėjusius filtrus ir mažtantį atsparumą.

Nesibaigiančiu *komorebi* mano minčių skliaute virto galvojimas apie naująjį Šiuolaikinio meno centro padalinį – Sapiegų rūmus ir pirmąją čia eksponuojamą parodą „Užuovėja“ (kuratoriai Virginija Januškevičiūtė ir Edgaras Gerasimovičius). Naujienos apie pasibaigusią daugiau nei dešimtmetį trukusią barokinių rūmų restauraciją, paveldo aktualizavimo poreikį, džiaugsmas, kad pagaliau turėsime savo *palazzo* su geriausiu šiuolaikiniu menu, blykčiojo kartu su viešojoje erdvėje girdimomis abejonėmis dėl nesuvaldytų tvarkybos darbų, konteksto neatitinkančių inžinerinės sistemos sprendimų (rozečių, radiatorių, grindų dangos, laiptų, etc.) ar viešai taip ir neatsakytų klausimų, kodėl šis objektas perduotas administruoti būtent ŠMC. Vertinimų šviesa ir tamsa kaip dvi barokinės seserys tik sustiprino šio įvykio svarbą ir pirmą įspūdį, po kurio norisi viltis, kad šviesos klajai realybę visuomet laiko kiek tvirčiau.

Šių metų balandžio 12 d. pradėję veikti Sapiegų rūmai didžiulėmis langų akimis į save geria šviesą, o ji – poetinė parodos strėlė, suverianti kūrinių paviršiaus žiburiavimus ir idėjų spingsules. Šviesa iš tiesų čia tampa galinga, viską jungiančia materija, naujos pradžios ir tikėjimo stebuklu ženklintoja, tačiau net

ir ji savo intensyvumu vieną atidengusi, kitą gali paslėpti arba tapti balinimo (politikos) įrankiu. Ryški šviesa apakina. Turbūt neatsitiktinai daugiau nei tris šimtus metų Antakalnyje stovintis pastatas buvo virtęs ne tik vasaros rezidencija, kareivinėmis ar karo ligonine, o tarpukariu čia veikė akių ligų klinika. Tam tikra prasme ankstesnės paskirtys sugrįžta – naujieji šeimininkai iš tiesų prisiima atsakomybę slaugyti pašonėje vykstančio karo įaudrintas mūsų vaizduotes, mokyti stebėti ir stebėtis paveldo bei šiuolaikybės dialogais, o kartu ir patiems stengtis būti skaidriai matomiems.

Ir vis tik čia išlieka barokui būdingos *trompe l'œil* (pranc. akių apgaulė) rizika. Tai – meninė erdvinės iliuzijos priemonė, naudota žiūrovus įtikinti, jog plokštumoje pavaizduoti objektai yra tikri, o už jų atsiveria kone begalinė erdvė. Taip ir rūmai, išsisklaidžiusi inauguracinei aureolei, neišvengiamai bus priversti patikinti, jog nėra tik nekilnojamojo turto agentūra, disponuojanti erdvėmis reprezentacinėms ir komercinėms reikmėms. Tokio įspūdžio padėtų išvengti konkrečiau apibrėžta naujosios institucijos programa, išsikelti tikslai ir veiklos kryptys. Pastarųjų iki šiol galima pasigesti, apsiribojant gana abstrakčiu apibrėžimu apie daugiafunkcinį kultūros pažinimo centrą, kuriame bus vykdomos šiuolaikinės visuomenės poreikius atitinkančios kultūrinės veiklos. Iš nesibaigiančio viešo aptarinėjimo, kas įeina į kultūros sąvoką, o kas ne, kultūros pažinimo centro apibrėžimas skamba itin problemiška.

Šis tekstas taip pat rašomas kalendorinių metų šviesos viršūnėje, patogioje pusiaukelėje tarp dar baltiesniu tapsiančio ŠMC pastato Vokiečių gatvėje rekonstrukcijos pabaigos ir pirmųjų naujojo padalinio veiklos mėnesių. Pokyčių komplektą papildė ir neseniai paskelbta naujiena, kad ilgametis ŠMC direktorius Kęstutis Kuizinas laimėjo kitos naujos institucijos – Nacionalinio architektūros instituto – vadovo konkursą, o tai, be infrastruktūrinio ŠMC atsinaujinimo, lems kur kas svarbesnius paradigminius pokyčius. Naujo(-s) būsim(-s) vadovo(-ės) siūloma programa, darbo metodai ir meno institucijos pozicionavimas neabejotinai prisidės prie jėgų perskirstymo ir darys įtaką centro koordinatėms lokalaus bei tarptautinio meno lauke. Tai – etapis virsmas. Ne mažiau čia svarbūs bus ir aktyviai reiškiami lauko dalyvių lūkesčiai, kurie dažniausiai pokyčius spalvina juodai arba baltai, priklausomai nuo asmeninių interesų. Tačiau šie procesai reikalauja labiau niuansuotų nei kategoriškų vertinimų, už kuriuos kenksmingesnis tik abejingumas, išsivystęs kaip reakcija į per tris dešimtmečius susiformavusią specifiškai elitinę ŠMC laikyseną. Tad kol Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos rašomos sporadiškai, o pokyčiai nepavejamai pralenkia jų apmąstymus, naujas ŠMC ir jo padalinio startas tampa gera proga galvoti, užduoti klausimus ir atsargiai spekuliuoti apie šios institucijos veiklos bei idėjinės šviesos intensyvumus. Kaip norime, kad veiktų mūsų ir mums skirtos naujos ar atsinaujinusios institucijos? Kokias vertybes norime propaguoti, o kokių atsisakyti? Ar įmanoma tikėtis pokyčio, kai bendra veiklos praktika kontekstualiai susieta su stipriu įvaizdžio palikimu? Ar esame kieno nors pabaigoje ar pradžioje?



Šiuolaikinio meno centro fasadas, 2013. ŠMC archyvo nuotrauka.

Prieš ketverius metus „Artnews.lt“ publikuotame tekste „Ten, kur tiršta. Ko dabartis iš mūsų nori?“<sup>1</sup> kuratorius Adomas Narkevičius ŠMC talpia įspraudė į mikrotopijos terminą. Juo autorius apibrėžia erdvę, ne iki galo pavaldžią tuo pačiu metu egzistuojančiai socialinei, kultūrinei ir ekonominei realybei. „Ji kuria savo mikropasaulį pasirinkdama ir pasitelkdama savo pačios narių apsprendžiamą institucinės organizacijos tvarką ir meninius įrankius“, – rašė A. Narkevičius. Prieš tris dešimtmečius tokia ambicinga, o gal net įžūli veiklos taktika vienareikšmiškai sujaukė ortodoksiškus meno įsitikinimus, bet tikriausiai tik dėl to padėjo šalyje įsteigti šiuolaikinį meną ne kaip marginalią priešstatą jau egzistavusiai meno sampratai, bet kaip savarankišką ir lygiagretų Vakarų procesams vektorių. Drįstu teigti, kad tam tikra prasme tai buvo labai svarbus ir reikalingas politinis įrankis, Nepriklausomybės pradžioje reikšmingai padėjęs atsiplėšti nuo pasenusio ideologinio aparato, užauginęs drąsių ir įdomiai kuriančių menininkų kartą ir, kaip rašo Adomas, „nubrėžęs pradines trajektorijas, sudėlioję kelrodžius ir demarkacijos linijas vietos šiuolaikinio meno lauke“.

Įdomu tai, kad per pirmąjį savo veiklos dešimtmetį, be ilgos šiuolaikinio meno administravimo patirties ir tradicijų, aiškių veiklos šablonų, ŠMC sugebėjo ne tik institucionalizuoti dar gana svetimą visuomenei meną, bet ir sinchroniškai su Šiaurės šalimis, Nyderlandais ir Vokietija imtis iš naujo apibrėžti šiuolaikinio meno instituciją. ŠMC starto pozicija tokiam uždaviniui buvo palanki ir veikiau sutapo su bandymu eksperimentuojant save išrasti, nei kažką Lietuvos atveju dar neegzistuojančio keisti. Minėtose šalyse 1990-ųjų pabaigoje atsiradęs Naujasis institucionalizmas (terminas pasiskolintas iš ekonomikos ir sociologijos), kaip kuravimo ir veikimo būdas, reiškėsi kuratorių bandymu perkonfigūruoti meno centrus ir *kunsthales*, kurti jas kaip aktyvias, atviras, demokratines, egalitarines viešąsias erdves, pabrėžiant institucijos daugiafunkciškumą ir siekį decentralizuoti parodos žanrą kitų veiklų atžvilgiu.

Naujasis institucionalizmas sutapo ir su kuratorių aproprijuota institucine kritika, kurią menininkai savo praktikoje Europoje ir JAV plėtojo jau nuo XX amžiaus aštuntojo dešimtmečio, o tuo pačiu tai sustiprino ir paties kuratoriaus, kaip aktyviai kuriančio autoriaus, pozicijas. ŠMC šių naujojo



institucionalizmo ypatybę išnaudojo įtvirtindama kelias kuratorių pavardes, kurių mitologija iki šiol stipriai apibrėžia ir pačios institucijos vardą. Tačiau, priešingai nei kiti centrai, keitę institucines struktūras ir jų hierarchijas, matavęsi atvirą socialinį organizacijos vaidmenį, ŠMC savo politiniu kursu pasirinko atvirą uždaramą. Paskui šį tuo metu naują meno darinį nespėjo nei jį disciplinuoti turinčios valdžios institucijos, nei teisės aktai, nei meno kritika ar teorija. Tylus centro priešinimasis subordinacijai, gana inertiškas judėjimas pasirinkto vektoriaus kryptimi, griežtas selektyvumas bendruomenės narių atžvilgiu ir specifinis juridinio vieneto statusas, netelpantis nei į muziejaus, nei į kultūros centrų apibrėžimą, galų gale neterminuota vadovo kadencija lėmė lėtą institucijai atstovaujančių ir jai vadovaujančių žmonių rotaciją, atsakomybių atidėliojimą bei savotišką institucijos neliečiamybę.



Šiuolaikinio meno centro rekonstrukcija, 2024. ŠMC archyvo nuotrauka

Ši situacija atgręžia atsakomybę ir į visų kadencijų Kultūros ministeriją (pagal galiojančius ŠMC nuostatus ŠMC savininkė yra valstybė, o savininko teises ir pareigas įgyvendinanti institucija yra Kultūros ministerija). Viena vertus, tai ji turėtų būti kertine institucinės aplinkos atrama, disciplinuojančia ir prižiūrinčia šio centro ir kitų jai pavaldžių organizacijų administracinį aparatą, formuojančia ne tik jos stabilumo, bet ir kaitos mechanizmus. Kita vertus, pati ministerija tampa per lėtai priimamų įstatymų ir jų pataisų įkaite<sup>2</sup>. Be kita ko, viešojoje erdvėje dominuojantis gana atsainus, o kartais net pašaipus Kultūros ministerijos vertinimas kitų ministerijų kontekste lemia, kad tie patys protokolai, pasitelkiami fanatiškai prižiūrint ir valdant likusį viešąjį sektorių, neretai nustoja galios kultūros lauke, taip neretai jį paliekant inercijai ir savireguliacijai. Kultūrą visuomenėje vis dar dažnai suvokiant kaip dekoratyvią ir simbolinę sritį, o pokyčių galią turintiems sunkiai įsiklausant į kultūros lauko profesionalus, laiko klausimas, ar ši ministerija gynybos klausimams tapus pagrindiniu šalies prioritetu, nebus prijungta prie, pavyzdžiui, Švietimo, mokslo ir sporto ministerijos.

Toliau svarstant apie Naujojo institucionalizmo įtakas, ŠMC tarp jo taikymo pavyzdžių<sup>3</sup> minimas su „ŠMC TV“ (2004–2007) projektu, kuriuo institucija pademonstravo galimybę kuruoti turinį už balto kubo sienų. Tai praktiškai patvirtino prielaidą, kad ne institucijos pastatas apibrėžia ten demonstruojamą meną, bet būtent turinio formavimo metodai lemia institucijos, kad ir kur ji bebūtų, tapatybę. To įrodymu tapo populiariume mąstyme per tris dešimtmečius įsitvirtinusi bendrinė ŠMC abreviatūra, kurią tenka išgirsti apibūdinant šiuolaikinį (ar žiūrovo akiai keistesnį) meną. Iš esmės panašus reikšmių perkėlimas įvyksta ir su Sapiegų rūmais, kuriems nepakanka tik naujo, o tiksliau paveldinio

architektūrinio futliaro, kad būtų pakoreguota ir meno pristatymo maniera. ŠMC ilgai kaupia konceptuali „spinduliuotė“ per stipri, kad, pakeitus aparatinę įrangą, būtų įmanoma radikaliai konvertuoti ir programinę.

Tiesa, ambicijos sukurti naują, į nieką Lietuvoje nepanašią instituciją būta, ir ji ne kartą buvo išsakyta viešai. „Kuriamo vietą, kurios nėra ne tik Vilniuje, bet ir Lietuvoje, kurios mums trūksta“<sup>4</sup>, – viename interviu sakė ŠMC padalinio Sapiegų rūmų vadovė dr. Gintautė Žemaitytė. Į įvardį „mums“ telpa kiek daugiau nei tik ŠMC administracija. 2022 m. pavasarį ir pati buvau pakviesta dalyvauti virtualiose kūrybinėse dirbtuvėse „Sapiegų rūmų aktualizavimas: kurkime kultūros pažinimo centrą“. Prie Sapiegų rūmų vizijos kūrimo ŠMC komanda ir „Xwhy / Supratimo agentūra“ kelis kartus būrė įvairių kultūros sričių specialistus ir įstaigų darbuotojus, Antakalnio bendruomenės atstovus. Sunku pasakyti, ar dosnus idėjų rašymas į daugiapakopės lentelės pasiteisino, bet kol kas viešai deklaruojama institucijos vizija neatrodo pajudėjusi iš taško, apie kurį teko išgirsti prieš dvejus metus. Nepaisant to, tam tikri procesai vyksta, ir tikėtina, kad ilgainiui institucija bus priversta, jei ne konkuruoti su centrine būstine, tai bent jau įrodyti, jog vadovaujasi kiek kitais veiklų principais. Kaip pirmąją tokią pastangą verta išskirti Sapiegų rūmų mokymosi bendruomenės iniciatyvą, kuri net ir be apsibrėžtų konkretnių mokymosi metodų ar vadinamųjų programos tutorių formuoja pažadą kolektyviai kurti vietos dvasia pagrįstą žinią ir atviresnį institucijos modelį. Vaisingas šiuolaikinio meno, mokslinių tyrimų ir institucijų bendradarbiavimas iš tiesų gali paskatinti dialogą tarp skirtingų laukų ir tyrimo metodų, naujų žinių atsiradimą, tačiau tam reikalingi ne tik ŠMC apytakoje dalyvaujantys atstovai, bet ir paveldo ar kultūros istorijos specialistai.

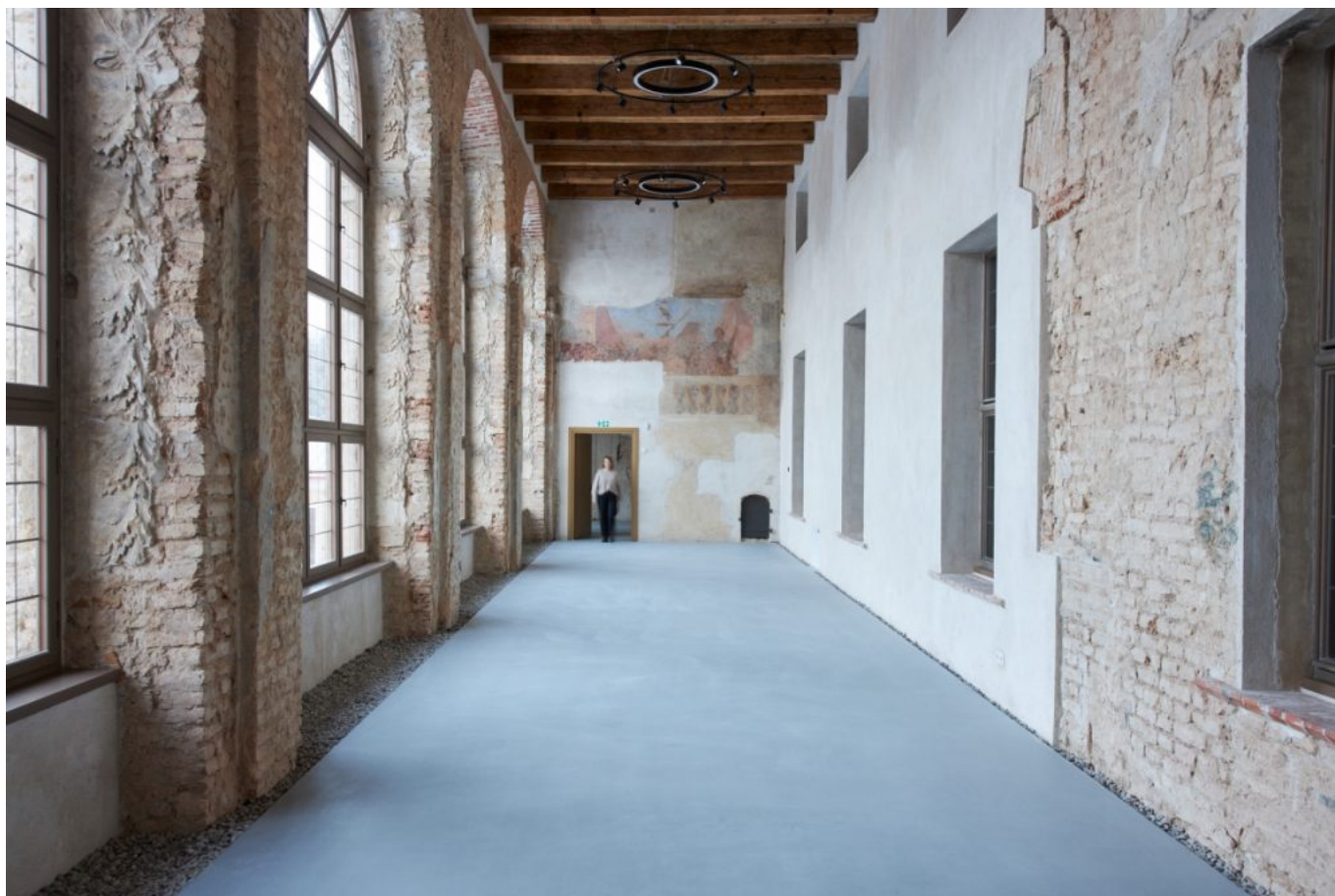
Vis dėlto administracijos išreikštas noras, kad rūmai nebūtų panašūs į jokią kitą kultūros instituciją – labai sąlyginis, mat orientuotasi mažiausiai į dvi veikiančias institucijas. Dar 2017 m. Kultūros ministerijoje suburtoje darbo grupėje Sapiegų rūmams siūlyta Kultūros pažinimo centro idėja, veikusi kaip aliuzija į 2016 m. atidarytą Valstybės pažinimo centrą. Svarstant, kas iš ministerijai pavaldžių įstaigų šią idėją galėtų įgyvendinti, nuspręsta Sapiegų rūmus patikėti Šiuolaikinio meno centrui. Viename interviu Kęstutis Kuizinas prasitarė, jog pokalbyje su tuometine kultūros ministre Liana Ruokytė-Jonsson (pareigas ėjo 2016–2018 m.) ir jos komanda, jis pasiteiravęs, kodėl ministerija nori pasirinkti būtent ŠMC. Į tai ministerijos atstovai atsakė, jog norėta kažko įdomaus ateičiai, o ne dar vieno konvencionalaus muziejaus mieste<sup>6</sup>.

Svarbu pastebėti ir tuometinėje ministrės L. Ruokytės-Jonsson komandoje viceministrės pareigas ėjusios Gintautės Žemaitytės tendencingą, bet švelnią, vienu konkursu<sup>7</sup> amortizuotą šuolį nuo politinio sprendimų priėmimo kabineto iki jų įgyvendinimo pozicijos. Norisi tikėti, kad toks politinės galios instrumentalizavimas buvo palaimintas visų suinteresuotų šalių pasitikėjimu, o ateityje pasitarnaus siekiant geriausių naujos institucijos veiklos rezultatų. Ir nors Biudžetinių įstaigų įstatymo naujausia redakcija kadencijų struktūrinio padalinio vadovui nenumato, reikia viltis, kad su kintančia darbo kultūra neterminuotos kadencijos tradicija padaliniuose po truputį nyks ir bus dažniau kvestionuojama.

Kita vertus, įdomu, ar pasirinkus ŠMC kaip Sapiegų rūmų darbą konsoliduoti galinčią jėgą, vertintas tik nenuginčijamas nacionalinis ir tarptautinis įdirbis? Jau kurį laiką vis dažniau pasigirsta nuomonių, kad ŠMC išgyvena savotišką moralinį ir idėjinį išsekimą, reikalaujantį institucijos modelio peržiūros. Tokia trumpa atvanga turėjo tapti pastato rekonstrukcija, galinti padėti patikrinti, ar subjektas matomas tik tada, kai nustoja veikti. Vis tik, kaip jau minėta šiame tekste anksčiau, infrastruktūra, kad ir kokia svarbi bebūtų institucijos tapatybei, tėra tik jos dalis. Tai, kas nėra matoma, pastarąjį laiką iš evoliucijos lėtai perėjo į involiuciją – idėjinį susitraukimą, mažėjimą, redukciją. Tą savo tekste pastebi ir A. Narkevičius: „Per tris dešimtmečius už jos ribų susiformavo institucinė ir neinstitutinė visuma, rodanti ir poreikį, ir galimybes sukurti šį lauką visai kitais keliais. Tai tarsi sufleruoja, kad šios mikrotopijos trauka sunyko, o galbūt nunyko ir ji pati, kaip gyvas, taigi kada nors pasibaigsiantis idėjinių ir žmogiškų bendrumų koncentratas.“

Tai neišvengiamai susiję su maždaug nuo 2008 m. prasidėjusiu, o 2012–2016 m. piką pasiekusiu naujų meno iniciatyvų, erdvių ir institucijų susikūrimu. Pats anksčiau veikęs kaip alternatyva Dailininkų sąjungos diktuotoms meno konvencijoms, ilgainiui ŠMC dėl gana hermetiškų sprendimų, kurį meną paversti matomu, o kurį ne, paskatino kurtis alternatyvas jam. Prie viso to prisidėjo ir tai, kad iš mados išėjo muziejų, meno galerijų ir centrų izoliuotos erdvės idėja, o ir mūsų istoriniai šiuolaikinio meno supratimo rėmai tapo problemiška pasenę. Tad šios ir daugybė kitų priežasčių, nebūtinai susijusių su ŠMC, natūraliai skatino ir tebeskatina ieškoti naujų meno krypčių, madų, pristatymo formų ir šiuolaikybės sampratų. Akivaizdu, jog ŠMC, kaip šiuolaikinio meno švyturio, šviesa prislopo, bet tai tik rodo, jog Lietuvos meno laukas praplėtė savo krantus.

Tačiau ir tai iššaukia naujus klausimus bei formuoja kitus kraštutinius. Aktyvus meno lauko siekis institucionalizuotis patvirtina institucijos kaip organizacinės struktūros protegavimą. Institucionalizuota veikla vis dar laikoma savaime suprantama, plačiai priimtina, atsparia pokyčiams, palaikančia hierarchinę sistemą ir tvirtesnius ryšius su valdžios struktūromis. Paradoksalu, bet institucijos samprata atrodo stabilesnė nei paties meno kategorija *par excellence*. Lauko dalyviai, neatstovaujantys konkrečiai institucijai, taip pat ne visuomet vertinami kaip pilnaverčiai, tarsi stokoiantys tam tikro „organo“. Tačiau įdomu pastebėti ir tai, kad dėl veiklą norminančių rėmimo mechanizmų institucijos linkusios tapti vis homogeniškesnės ir multifunkciškesnės, jų turinys orientuotas į vis didesnę, o neretai tą patį pajėgumą vartoti kultūrą demonstruojančią visuomenės dalį. Viena vertus, institucijų ir jų įvairovės gausėjimas formuoja platesnį šiuolaikinio meno peizažą, tačiau kartu daugiau institucijų reiškia ir sudėtingesnę sistemą, daugiau reguliavimo ir prievartos. Tad šiame kontekste ekspansyvus ŠMC teritorinis plėtimasis gali atrodyti kaip bandymas stiprinti mažtančią diskursyvią galią.



Sapiegų rūmų interjeras. Audriaus Solomino nuotrauka.

Veiklos Sapiegų rūmuose taip pat prisideda prie įdomaus, ypatingai suaktyvėjusio *rūmizacijos* proceso, kuris ženklina meno institucijų įsikūrimą paveldo objektuose. Tarp jų – ne tik ŠMC padaliniu virtę Sapiegų rūmai, bet ir Vilniaus muziejaus įsikūrimui ruošiami Kirdiejų rūmai, Lietuvos nacionaliniam



dailės muziejui priklausantys ir rekonstrukcijos laukiantys Radvilų rūmai, prieš kelis metus restauruota Trakų Vokės dvaro sodyba ir t.t. Priešingai nei Valdovų rūmų atveju, kur neišlikusio pastato atstatymas supriešino visuomenę ir brutaliai įdarbino politinius interesus, pastarieji judesiai sutinkami kaip pozityvūs paveldo priežiūros ir įveiklinimo pavyzdžiai, aktualizuojantys mažiau eksploatuotą šalies istorinį palikimą. Šiandien daugelis iniciatyvų nebepririštos prie patosiško, oficialiojo valstybinės kultūros naratyvo, kaip teigta anuomet, – Lietuvos laisvės gelbėjimo ir amžinų valstybės pamatų steigimo. Vis tik įdomu svarstyti ir klausti, kaip rūmai, įkrauti istorinės privilegijos galios bei žodyno, paveiks (šiuolaikinio) meno administravimo procesus ir požiūrį į meną, galiausiai, kaip ši simbolika veiks šalia vykstančio karo akivaizdoje? Gal tai paskatins naujus lankymosi įpročius ir kalbėjimo režimus, perkonfigūruos įvaizdžio strategijas, o gal dar labiau pagilins atotrūkį tarp šių išgyvenimo ir šventės pasaulių?

Jei naujasis institucionalizmas nustojo galios dėl nesugebėjimo problematizuoti institucijų sampratos, galbūt šis naujų institucijų kūrimosi ir persikūrimo laikas yra gera proga svarstyti, kuo šiandien tampa šiuolaikinis menas ir jį pristatanti organizacinė struktūra čia, Lietuvoje? Jei meno istorijos geografija plečiasi, ir Vakarų meno istorija tampa tik viena iš daugelio, o mūsų šalis nėra mažiau svarbi, jei atsižvelgdamas į istorinių neteisybių taisymą ir socialinius bei politinius procesus menas vis dažniau teikia siūlymus, solidarizuojasi, organizuoja žinių kūrimą, užmezga ryšius, liudija ir kviečia dalyvauti, būtų galima teigti, kad jis vis labiau tampa etine veikla. Jei taip, šis posūkis galėtų ženklinti ir etinio institucionalizmo radimąsi, išsižadantį nusidėvėjusių galios hierarchijos tropų ir vienintelio kelio į „meno pasaulį“ politikos. Akivaizdu, kad toks (meno) pasaulis ir jo problemų mastai, kurių akistatoje šiandien esame, reikalauja keisti veikimo metodus, kad imtume juo vėl (pasi)tikėti.

Pirmoji Sapiegų rūmų paroda „Užuovėja“ būtent ir meta burtą, jei ne dėl naujo sisteminio pokyčio, tai dėl šviesios ateities. Šioje ekspozicijoje iš tiesų galima justi viltingą atsigręžimą į stebuklą, tikėjimą, magiškąjį mąstymą, burtus ir užkerėjimus, sentimentalų ilgesį alternatyvių gyvenimo ir buvimo kartu būdų. Šis pastaruosius kelerius metus šiuolaikinio meno lauke vyraujantis teminis laukas parodoje jungiamas su kiek anksčiau eksploatuotais rūpesčio ir psichologizmo motyvais, ir nenuostabu, kad tai tampa reakcija į Vakarų kultūroje vykstantį nusivylimą racionalaus proto ir pažangos idėjomis. Vis labiau žmogiškoji kultūra ir sąmonė atrodo ne kurianti, o pavojinga ir destruktivi. Gal todėl vis dažniau kasdienybėje magija pakeičia mokslą, tikėjimas – žinias, ritualas – racionalų veiksmą. Kitas klausimas, kurioje iš šių binarinių opozicijų pusių atsideda menas?



Petras Mazūras. „Dvigubos lenktynės“, 2020. Mišri technika, 27 × 20 × 37 cm, sienojas: 102 × 28,5 × 23,5 cm. Fot. Andrej Vasilenko

Parodos kuratorių V. Januškevičiūtės ir E. Gerasimovičiaus pasirinkta kryptis – savalaikė ir jautriai atliepanti vykstančių karų ir jų eskalacijos nerimą. Tačiau nedera pamiršti, kad šis laikas, maitinamas paramos Ukrainai paketais, taip pat geba plėstis ir trauktis. Paroda atsidarė prieš balandžio 24-ąją, kai JAV Senatas patvirtino 95 mlrd. JAV dolerių užsienio pagalbos paketą, ir visai nenuostabu, kad formuojant ekspoziciją, nerimas, o gal rezignacija galėjo tapti trečiuoju kuratoriumi. Visai kitaip ekspozicija galėjo paveikti spėjusius apžiūrėti ją per pirmąsias savaites. Tai viena iš žavių parodos savybių – šviesą laužti pagal kintantį vilties laipsnį ir kontekstą.

Tačiau būtent šis atmosferos kuravimas ima dominuoti kitų deklaruojamų parodos temų atžvilgiu. Teigiama, kad paroda atsigręžia į baroką, taip pat siekiama išryškinti skirtingus rūmų istorijos pasakojimus, tačiau pastarosios kryptys taip ir lieka hipotetinėmis, be tiesioginių nuorodų ar išsamesnio kuratorinio navigavimo tarp pasirinktų eksponuoti kūrinių ir istorinių faktų. Mezgamos nebent gana trafaretiškos sąsajos su fragmentiškai nužymėtomis rūmų paskirtimis: pavyzdžiui, kareivinių etapą iliustruoja Petro Mazūro skulptūros, ligoninės – amžinybėn iškeliavusios menininkės Alinos Popa ligos patale užsimerkus piešti piešiniai.

Rūmų istorijos apžvalgą per šiuolaikinio meno kūrinius patirti sunku, o ypač jei nesi apsilankęs apžvalginėje ar istorinėje Sapiegų rūmų ekskursijoje. Nors šį užmojų galėjo padėti išpildyti kūrinių aprašai, juose tokios sąsajos vos kelios, kitos – abstrakčios ir tolimos, tad čia veikiau leidžiama mėgautis vienu – turtinga poetine kuratorių kalba jausliai aprašytais kūrinių atsiradimo scenarijais bei jų interpretacijomis. Naujas kūrinių aprašinėjimas šiame tekste netenka prasmės, tad kur kas įdomiau kelti klausimus apie atrankos motyvus ir darbų jungimo būdus, kurie, atliepiant pasirinktą burtų motyvą, taip pat neretai lieka mistiški.

Nors tokį parodos organizatorių gestą galima sieti su istorinių pasakojimų nenuoseklumu ir lankytojams palikta laisve kurti savitas pasakojimo versijas, tai išklibina pažadą jungti praeities ir

šiuolaikybės diskursus. Juk pirmoji paroda neretai tampa atskaitos tašku tolesnei veiklai. Laikas – interpretacinė, į kiekvieno žmogaus patirtį įtraukta kategorija. Nepaliekant chronologinio kompasu, istorinių koordinatų ir idėjiškai jų neįdarbinant parodose ar likusioje programoje, institucijai gresia paveldą išistorinti iki tiesiog šiandienai naudingos infrastruktūros – sutvarkytų sienų ir lubų. Tam atsverti pirmame aukšte įrengta istorijos kapsulė kol kas atrodo per kukli. Tad kuo tuomet centrinės institucijos būstinės parodos galėtų skirtis nuo padalinio, jei tokią kūrinių konsteliaciją nesunkiai galima įsivaizduoti ir baltame ŠMC kube?

Siekis su pirmąja ekspozicija padėti atsiskleisti patiems rūmams kaip architektūriniam eksponatui sėkmingai pavyko, priešingai nei parodinei „Užuovėjai“, kurios konceptualusis pagrindas atrodo itin trapus ir perpučiamas kone stichiško pastato kuriamo efekto. Kuratorinė pastanga atsargiai ir neinvaziškai pakviesti šiuolaikinio meno kūrinius į paveldo objektą atrodo užgožta sodrios aplinkos, išsklaidyta ir kurianti po rūmus pabirusių, į vientisą parodinį darinį sunkiai apsijungiančių kūrinių įspūdį.



Darius Žiūra. „Lydinys“, 1998 / 2013. Fontanuose surinktos monetos, 15 × 7,5 × 3,75 cm. Fot. Andrej Vasilenko

Gal todėl atrodo, kad parodos pradžioje išeksponuotas Dariaus Žiūros „Lydinys“ tampa ne tik „Užuovėja“, bet ir naujos institucijos kamertonu. Konceptualiai talpus menininko darbas gimė iš į Palangos fontaną sumestų ir į vieną luitą sulydytų monetų, kurias Žiūra savavališkai surinko, taip įtikėtą ritualinę reikšmę paversdamas mažu monumentu – nelyg plyta laimės žiburiui statyti ar keliui į Smaragdo miestą grįsti. Nors skirtingų metalų lydinys buvo prognozuotas kaip sunkiai technologiškai įmanomas, įvairių valstybių turistų sumesti pinigai sulipo į grublėtą žibantį darinį. Taip ir Sapiegų rūmai, remiantis pirmosios parodos įspūdžiu, atrodo lipdomi iš įvairių institucijų ir iniciatyvų patirčių. Čia susintetinamos už XVIII a. Žeminių dvaro sodybos restauraciją ir konservaciją atsakingos „Aikas Žado“ laboratorijos veiklos (jos įkūrėjas Domas Noreika rūmuose įdarbintas kaip restauravimo specialistas), o idėjinis ir estetiškas kūrinių atrankos tinklėlis laviruoja tarp būdingo ŠMC, jau nebeveikiančiai parodinei erdvei „Swallow“ ar LDS šiuolaikinės kultūros ir meno erdvei „Medūza“. Tai tik patvirtina burtą, kad sumetus šias skirtingas monetas į barokinį fontaną ir prie jo sugrįžus, ten jas galimai ir rasi, su sąlyga, kad jų neištraukė savivaldybės atstovai arba menininkas. Tad vargu ar tikrai



Įmanoma sukurti ką nors naujo jungiant meno apyvartoje jau cirkuliuojančius ir tapatybę įtvirtinčius vienetus. Nepaisant to, Žiūros „Lydinys“ įrodo, kad rezultatas gali būti netikėtas ir netgi labai geras! Saulės laikrodys parodys.

Vis tik šios parodos atveju jungimosi įspūdis dvilypis. Dalis kūrinių, nors ir ypač tiesmukai rimuojami pagal estetinį šviesos ir švytėjimo vardiklį, tarsi pastebint „blizgančias“ kūrinių savybes, kuria tyrą pasigerėjimą. Greitai prabėgus parodą, ji iš tiesų atrodo graži, visai nebijant šio banalaus epiteto. Be jau minėto Žiūros spindinčio „užmelstų“ monetų luito, Gintauto Trimako šviesografija kalbasi su Vytauto Balčyčio užfoksuotais saulės atspindžiais nuobodulio kasdienybės kraštovaizdžiuose. Lyg nuo lubų ištįsęs liežuvis, bandantis artikuluoti senus armėnų užkalbėjimus, intelektualus ir atmosferiškas Andriaus Arutiuniano kūrinys žalvariniu paviršiumi jungiasi su Izos Tarasewicz griebiančiom ir glostančiom skulptūrinės instaliacijos rankom. Pastarasis darbas kuratorių lūpomis prabyla ir apie Ukrainos javų eksporto krizę ir nežymiu gestu, lyg išsklaidžius patetišką šviesos iliuziją, priartina prie šiandieninių neramumų kaimynystėje. Šalia eksponuojama į medines dėžutes suberta ochra – purūs dulkiški milteliai, įkyriai tepantis ir sunkiai nuo paviršių pašalinamas pigmentas, akimirkai primena minėtas saulės nuosėdas. Nors menininkė jais apibūdina kapitalizmo toksiškumą, į šį kūrinių galėtų tilpti ir bet kokios sutramdytos galios reikšmė.

Parodoje eksponuojama kone šimtmetį siekianti futuristinė Vlado Drėmos akvarelė apie gaisrą Vilniuje išpieštais ugnies liežuviais liečiasi su paveikiais Mindaugo Lukošaičio degančios ateities siužetais. Vis dėlto gaila, kad vieno įdomiausių šiandienos Lietuvos piešėjo darbai čia pristatomi kaip skaitmeniniai atspaudai ir nugesina originalius rankos virpesius, susintetina spalvas ir priartina darbų seriją prie komikso įspūdžio. Lyg šio hipotetinio gaisro pasekmės parodoje stūgso deginti Petro Mazūro sienojai, ant kurių – originalūs šiuolaikiniai dervos gintarai su raitelio kaip tautinės savimonės simbolio inkluzais. Viename iš tamsiausių parodos kambarių skleidžiasi šviesos nereikalaujantys skaitmeniniai gamtoje neegzistuojančių augalų atvaizdai, sukurti Miljohno Ruperto ir Ulriko Heltofto. Galbūt regime tai, kas mūsų laukia, pasibaigus šviesos galiojimo laikui? Parodoje užtrukus ilgiau, klausimų kelia video darbų atranka. Jie, projektuojami dirbtinės šviesos, neretai atrodo lyg pretenzingi ir savitiksliai svetimkūniai, nutolę nuo ir taip tankaus parodos temų audinio, pažodiniu būdu ieškantys atitikmenų su užmiesčio rezidencija, specifiškai juokaujantys apie keliavimą laiku, testuojantys mūsų dvilypumą. Neteigių, kad kūriniai prasti, bet jų pasirinkimas įveda visai kitus registrus, nepadedančius sukabinti ir taip gana sunkiai tarpusavyje limpančios medžiagos.

Vis dėlto reikia pripažinti, kad pats gyvenimas ir menas nėra nei tobulai atskiros, nei tiksliai besijungiančios sferos. Šįkart „Užuovėja“ turi stiprią architektūrinę užuovėją, kuri, tenka konstatuoti, apsilankyti masina kur kas labiau. Kitas, daug sudėtingesnis klausimas – koks turinys ragins ateiti į rūmus, kai ši parodų scenografija nebeveiks taip stipriai? Norėtysi tikėti, kad istorija čia nebus paversta kostiumine drama ir savavališkai išdėstoma amžinojoje dabartyje, nesirūpinant chronologija ar kontekstu. Jei tolesnėms institucijos veikloms ir jų modeliui bus pasirinkta tęsti šviesos kuravimo kryptį, svarbu atkreipti dėmesį, kad šviesos kuravimas prilygsta slėpynėms, šviesą filtruojant, dangstant, kuriant užsklandas, pavėsį ir užuovėjas, juk saulė irgi turi savo vėjus. Bet tikriausiai tik taip paaiškės, kur yra naujųjų ir atsinaujinusių institucijų vieta po saule, o kas mus pasiekia, tik kaip jos nuosėdos.



Paroda „Užuovėja“. Sapiėgų rūmai, Vilnius. Fot. Andrej Vasilenko



Vytautas Balčytis. „Biblioteka. Vilnius“, 1987. Sidabro bromido atspaudas, 11,6 × 18,3 cm. Fot. Emilija Filipenkovaite



Vytautas Balčytis. „Biblioteka. Vilnius“, 1987. Sidabro bromido atspaudas, 11,6 × 18,3 cm. Fot. Emilija Filipenkovaitė

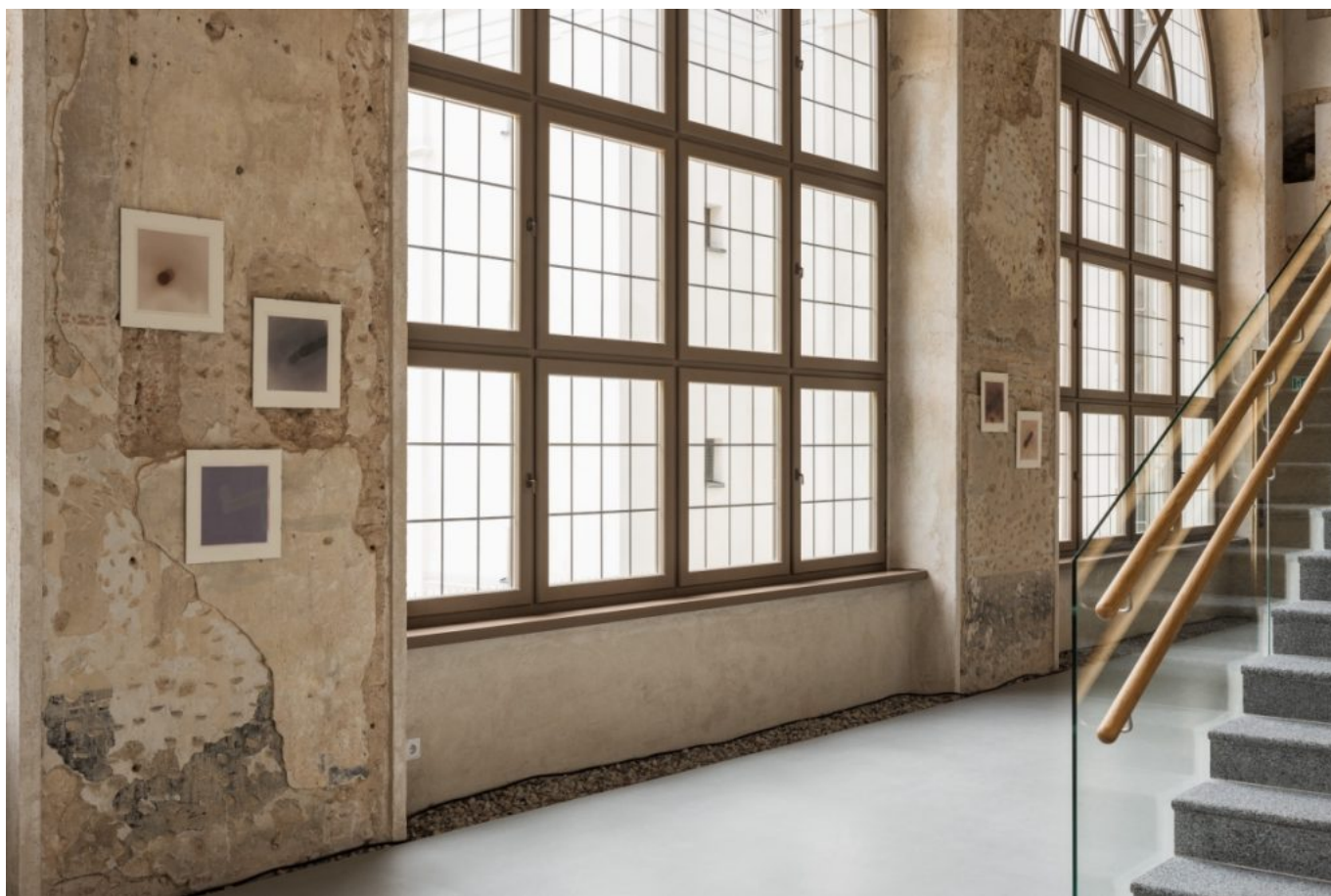


Darius Žiūra. „Lydinys“, 1998 / 2013. Fontanuose surinktos monetos, 15 × 7,5 × 3,75 cm. Fot. Andrej Vasilenko





Darius Žiūra. „Lydinys“, 1998 / 2013. Fontanuose surinktos monetos, 15 × 7,5 × 3,75 cm. Fot. Emilija Filipenkovaitė



Gintautas Trimakas. „Lumen negative printai“, 2023. Unikalūs atspaudai, autorinė technika, 27,5 × 27,5 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Peter Wächtler. „Tarytum rūmai“, 2022. Videofilmas, garsas, trukmė – 33'35" (pirmame plane). Fot. Andrej Vasilenko

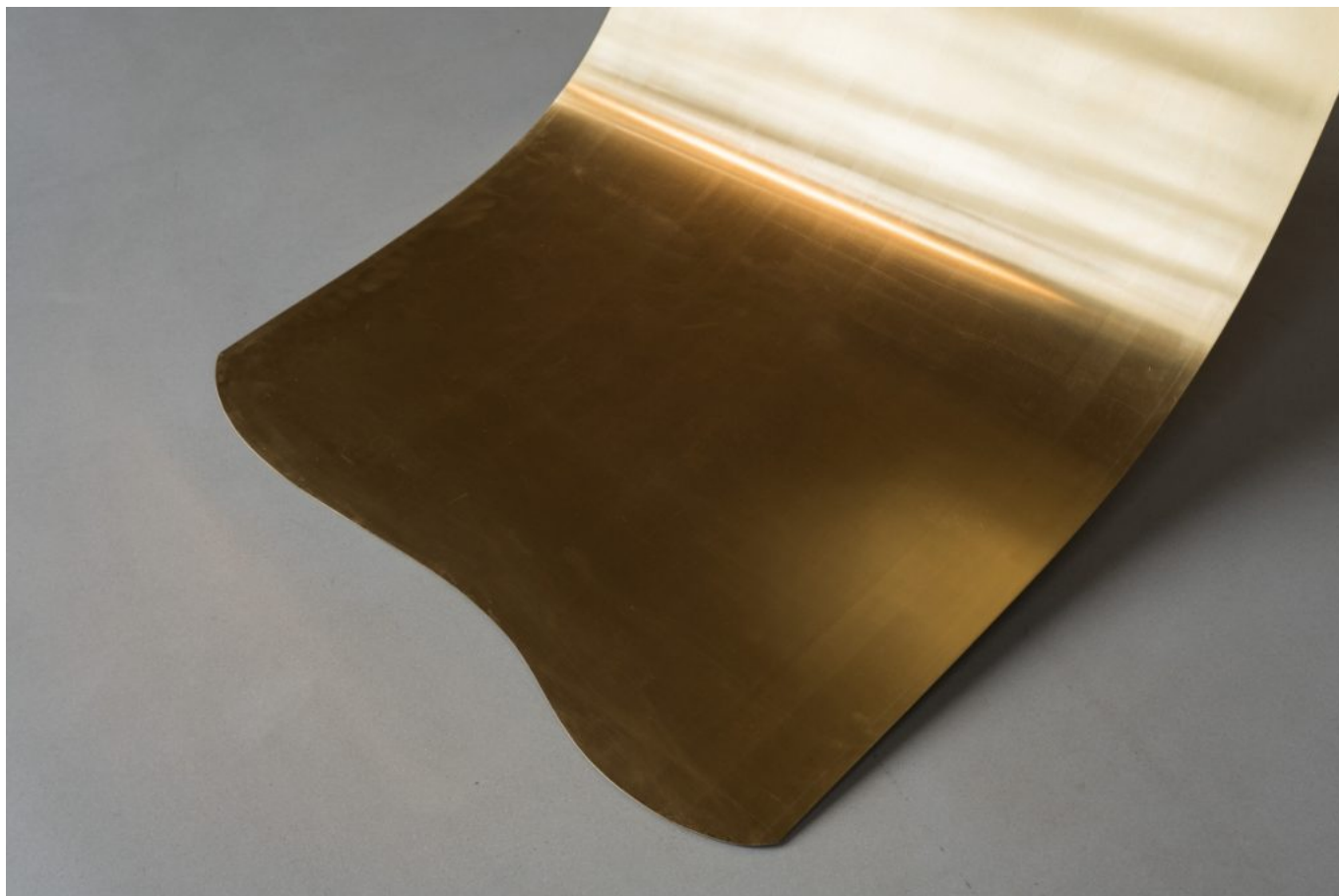


Peter Wächtler. „Tarytum rūmai“, 2022. Videofilmas, garsas, trukmė – 33'35" (pirmame plane); ir Miljohn Ruperto. „Janas“, 2013. Skaitmeninė animacija, garsas, trukmė – 3'30" (antrame plane). Fot. Andrej Vasilenko



Andrius Arutiunian. „Tu savęs neprisimeni“, 2022. Žalvarinis instrumentas (100 × 600 cm), kabinimo sistema, 2 garso davikliai, 4 garso kolonėlės, multimedijos grotuvas; ir „Nebijok, tuomet!“, 2022. Garsas, trukmė – 60'. Fot. Andrej Vasilenko





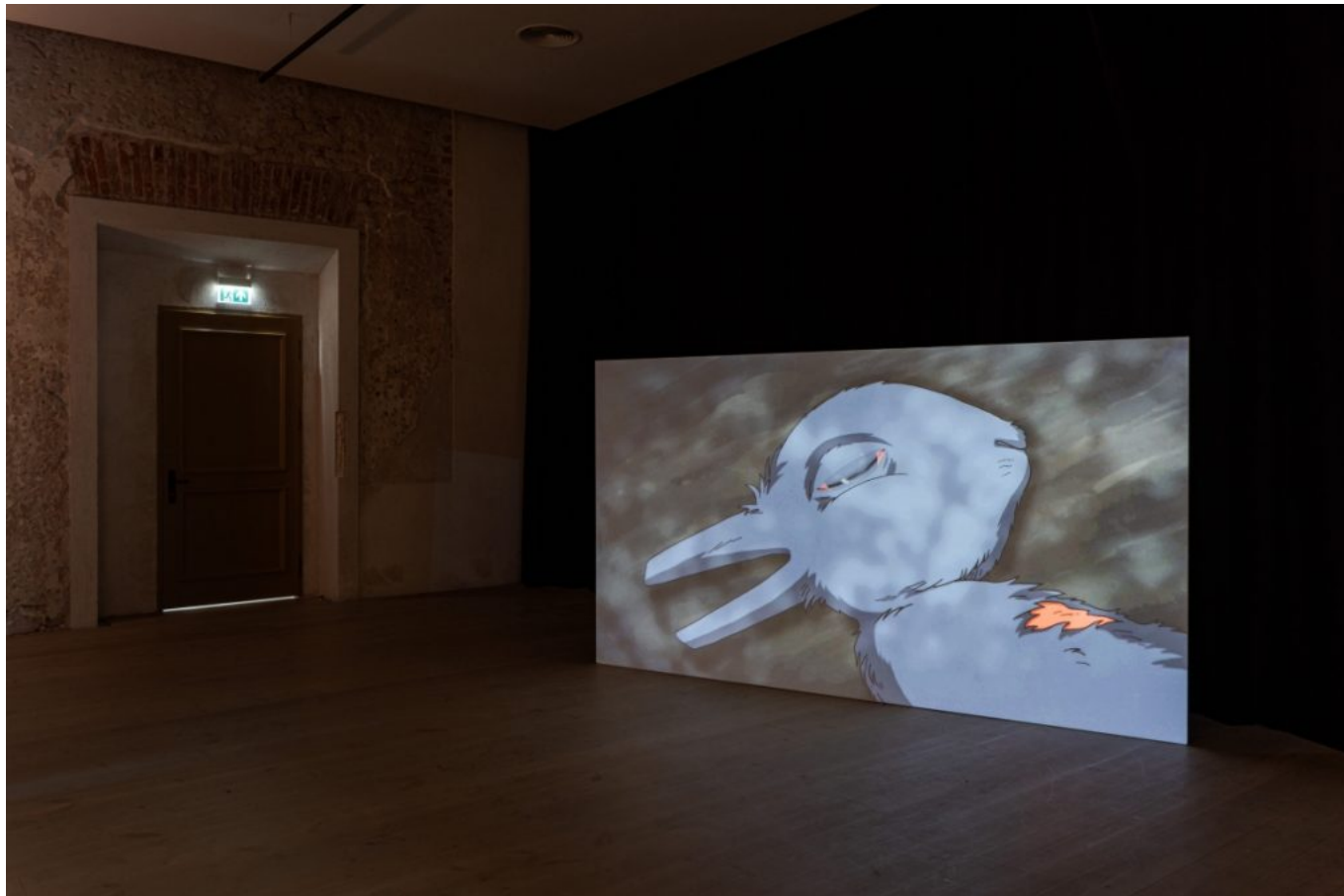
Andrius Arutiunian. „Tu savęs neprisimeni“, 2022. Žalvarinis instrumentas (100 × 600 cm), kabinimo sistema, 2 garso davikliai, 4 garso kolonėlės, multimedijos grotuvas; ir „Nebijok, tuomet!“, 2022. Garsas, trukmė – 60'. Fot. Andrej Vasilenko



Domas Noreika. „Restauratoriaus vaizduotės stolas“, 2024. Stalo dizainas: Kotryna Gurskaitė. Įvairios natūralios medžiagos, ąžuolo mediena, stiklas. Dydis kintamas. Fot. Andrej Vasilenko



Domas Noreika. „Restauratoriaus vaizduotės stalas“, 2024. Stalo dizainas: Kotryna Gurskaitė. Įvairios natūralios medžiagos, ąžuolo mediena, stiklas. Dydis kintamas; ir Marianna Maruyama. „Smilkalų laikrodis“, 2024. Keramika, įvairios augalinės kilmės medžiagos. Dydis kintamas. Fot. Andrej Vasilenko



Peter Wächtler. „Tarytum rūmai“, 2022. Videofilmas, garsas, trukmė – 33'35" (pirmame plane). Fot. Andrej Vasilenko





Miljohn Ruperto ir Ulrik Heltoft. Iš serijos „Voiničiaus botaninės studijos“, 2013–2014: „Pavyzdys 33r Leto“ ir „Pavyzdys 30v Leto“. Sidabro želatinos atspaudai, 50 × 40 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Bojana Cvejčić ir Lennart Laberenz. „...nedrebinant kinkų / steve paxton“, 2013. Dviejų ekranų videoinstaliacija, garsas, trukmė – 18' ir 4'43". Fot. Andrej Vasilenko





Bojana Cvejić ir Lennart Laberenz. „...nedrebinant kinkų / steve paxton“, 2013. Dviejų ekranų videoinstaliacija, garsas, trukmė – 18' ir 4'43". Fot. Andrej Vasilenko



Petras Mazūras. „Ledonešis“, 2020–2023. Mišri technika, 67 × 50 × 60 cm (pirmame plane). Fot. Andrej Vasilenko





Alina Popa. Iš serijos „Valios kvadratas meilės kvadrate“, 2018–2019. Piešiniai, piešti užrašų knygelėse užsimerkus, pasidėjus knygelę ant krūtinės, 14 × 9 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Alina Popa. Iš serijos „Valios kvadratas meilės kvadrate“, 2018–2019. Piešiniai, piešti užrašų knygelėse užsimerkus, pasidėjus knygelę ant krūtinės, 14 × 9 cm. Fot. Andrej Vasilenko



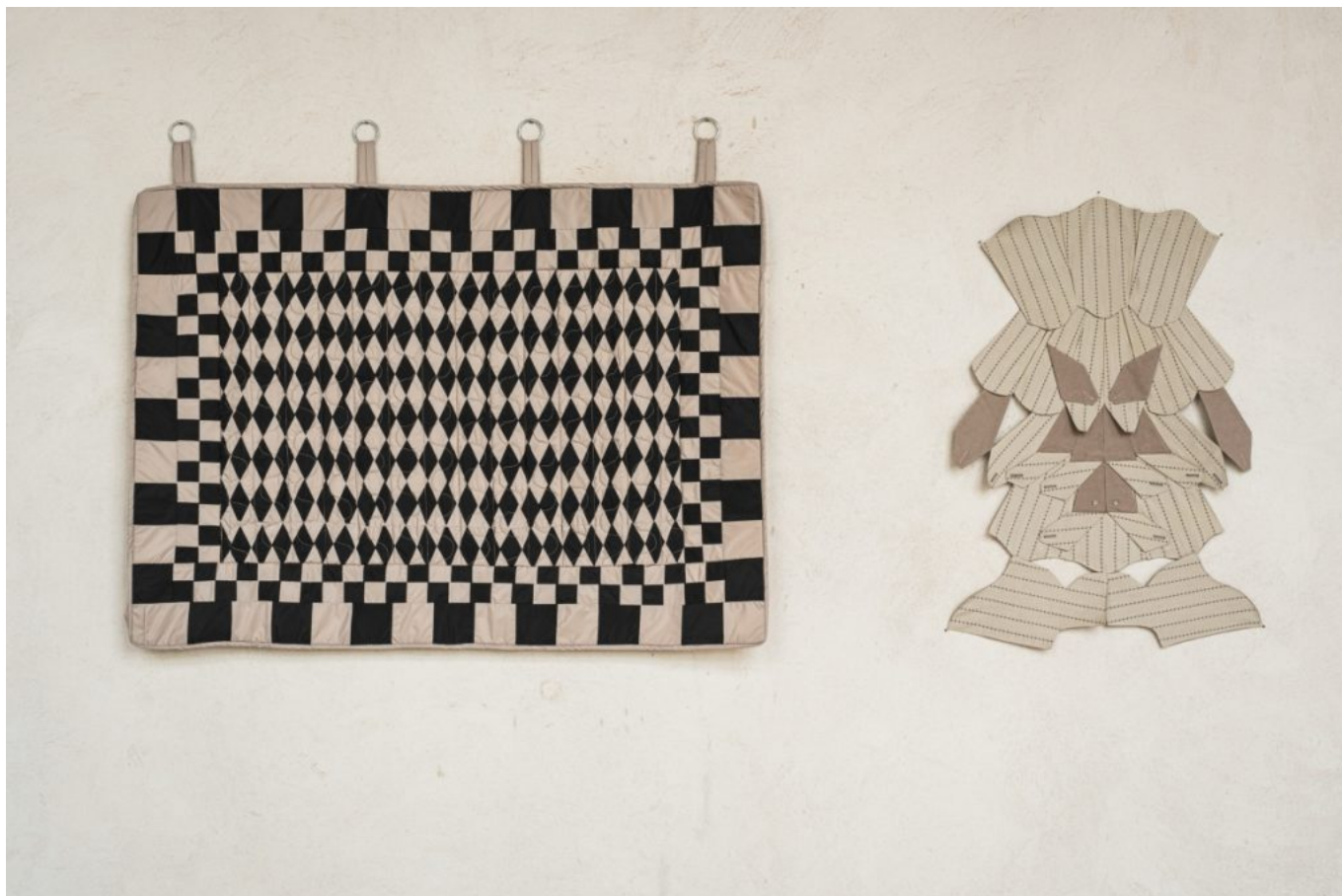


Gintautas Trimakas. „Lumen negative printai“, 2023. Unikalūs atspaudai, autorinė technika, 27,5 × 27,5 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Petras Mazūras. 2019–2024 metais sukurtų skulptūrų serija. Mišri technika. Fot. Andrej Vasilenko





Giulia Crețulescu. „Viršukalnė“, 2022. Tekstilė, plienas, 140 × 100 cm; ir „Visiškas kūno padengimas“, 2024. Tekstilė, 100 × 70 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Giulia Crețulescu. 2022–2024 metais sukurtų darbų serija. Tekstilė, plienas (pirmame plane, kairėje). Fot. Andrej Vasilenko



Rita Olšauskienė. „Be pavadinimo“, 2000–2003. Aliejus ant drobės, 100 × 100 cm (pirmaame plane). Fot. Andrej Vasilenko



Iza Tarasewicz. „Nesustojančios procesijos IV“, 2022. Oksiduotas plienas, žalvaris, javai, viela. 3 segmentai. Dydis kintamas; ir „Geltonoji anglis“, 2016/2022. Ochra, medis. Dydis kintamas. Fotografas: Andrej Vasilenko





Vytautas Balčytis. „Sariai“, 2005. Sidabro bromido atspaudas, 12 × 18 cm. Fot. Andrej Vasilenko

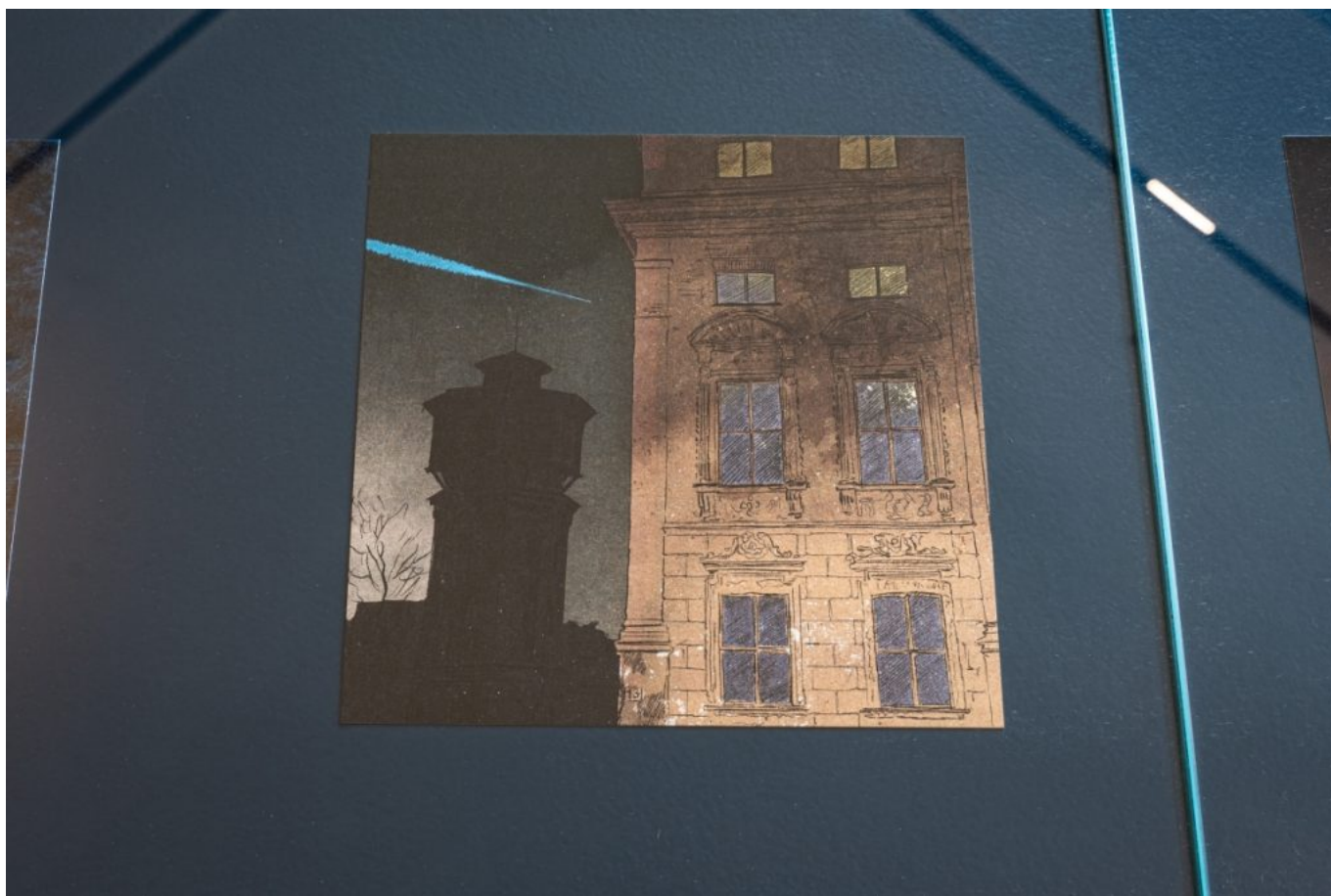


Vytautas Balčytis. „Kiduliai“, 2005. Sidabro bromido atspaudas, 13,7 × 20,5 cm; ir „Justiniškės“, Vilnius, 2001. Sidabro bromido atspaudas, 12,2 × 18,2 cm. Fot. Andrej Vasilenko



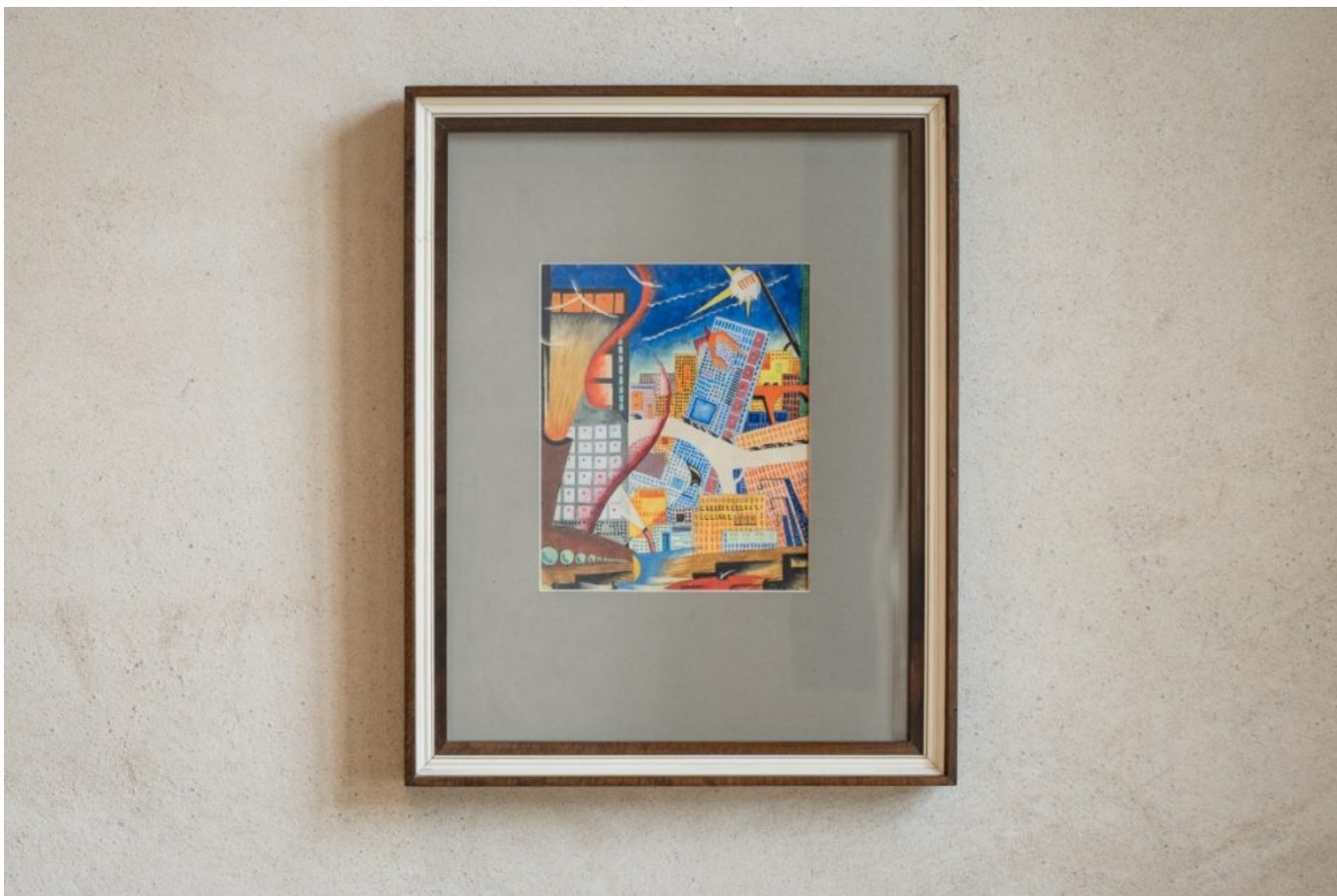


Mindaugas Lukošaitis. Iš ciklo „Vilnius grafito dulkėse“, 2022. Skaitmeniniai atspaudai, 21 × 21 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Mindaugas Lukošaitis. Iš ciklo „Vilnius grafito dulkėse“, 2022. Skaitmeniniai atspaudai, 21 × 21 cm. Fot. Andrej Vasilenko





Vladas Drėma. „Gaisras Vilniuje 2222“, 1928. Akvarelė, 27 × 22,8 cm. Fot. Andrej Vasilenko



Rita Olšauskienė. „Marijos sapnas“, 2003. Aliejus ant drobės, 90 × 120 cm. Fot. Andrej Vasilenko





Marianna Maruyama. „Smilkalų laikrodis“, 2024. Keramika, įvairios augalinės kilmės medžiagos. Dydis kintamas (fragmentas). Fot. Andrej Vasilenko



Marianna Maruyama. „Atimties menai“, 2024. Kararos marmuras, 63 × 44 × 77 cm. Fot. Andrej Vasilenko



*Kaip man su Tavimi gera. Paroda „Šito pas mus nėra. Intymumas, normos ir troškimai Baltijos šalių mene“ MO muziejuje*

Ieva Gražytė



Erikos Gablytės nuotrauka

*„Ir dabar netgi mano senas kūnas, jo senas kūnas: prisiglaudi, ir viskas... Kaip vienas. Dviese tampam vienu. Nepaisant tokio amžiaus. Jis sako, kad nenorėtų gyventi, jeigu neturėtų manęs. Pragyvenus penkiasdešimt metų. Aš galvoju, gal tas mano baikštumas gyvenime – gal aš saugojau ne tiek save, kiek saugojau mus abu. Mudu abudu“, – Vitalius*

Šių metų balandį MO muziejuje buvo paminėta neeilinių mylimųjų jungtvių šventė. Penkiasdešimt dvejus metus kartu gyvenančios poros simbolinė ceremonija nuo dešimties kitų šiame muziejuje įvykusių vestuvių skyrėsi ne tik brandžiu tuoktuvininkų amžiumi, bet ir teisinėmis subtilybėmis. Poros liudininkais tapo daugiau nei dvidešimt vienas tūkstantis žmonių, tačiau partnerystė teisiškai paskelbta negaliojančia. Vitalius ir Albinas kartu pragyveno homoseksualioms poroms pavojingą sovietmetį, tačiau atkovojus šalies nepriklausomybę, poros teisės nebuvo apsaugotos. Nestebina visuomenės pasipriešinimas tos pačios lyties santuokoms, kai ištisus dešimtmečius regione „nesimylėjo“ net skirtingų lyčių žmonės.

Į tariamai neegzistuojantį regiono žmonių seksualumą referuoja šiuo metu MO muziejuje esančios parodos „Šito pas mus nėra. Intymumas, normos ir troškimai Baltijos šalių mene“. Česlovo Lukensko kūrinio pavadinimu pradėta, Ingos Lāce, Adomo Narkevičiaus ir Rebekos Põldsam kuruota paroda – Baltijos šalių regiono seksualumo kultūros, lyčių vaidmenų bei šių reiškinių transformacijos vizualiam mene apžvalga. Regiono, visą amžių praleidusio sovietų okupacijoje, kurios metu pasitaikė daugybė nebūtų dalykų. Paroda akcentuoja reiškinius, kurių egzistavimą ignoruojame ir šiandien. Todėl

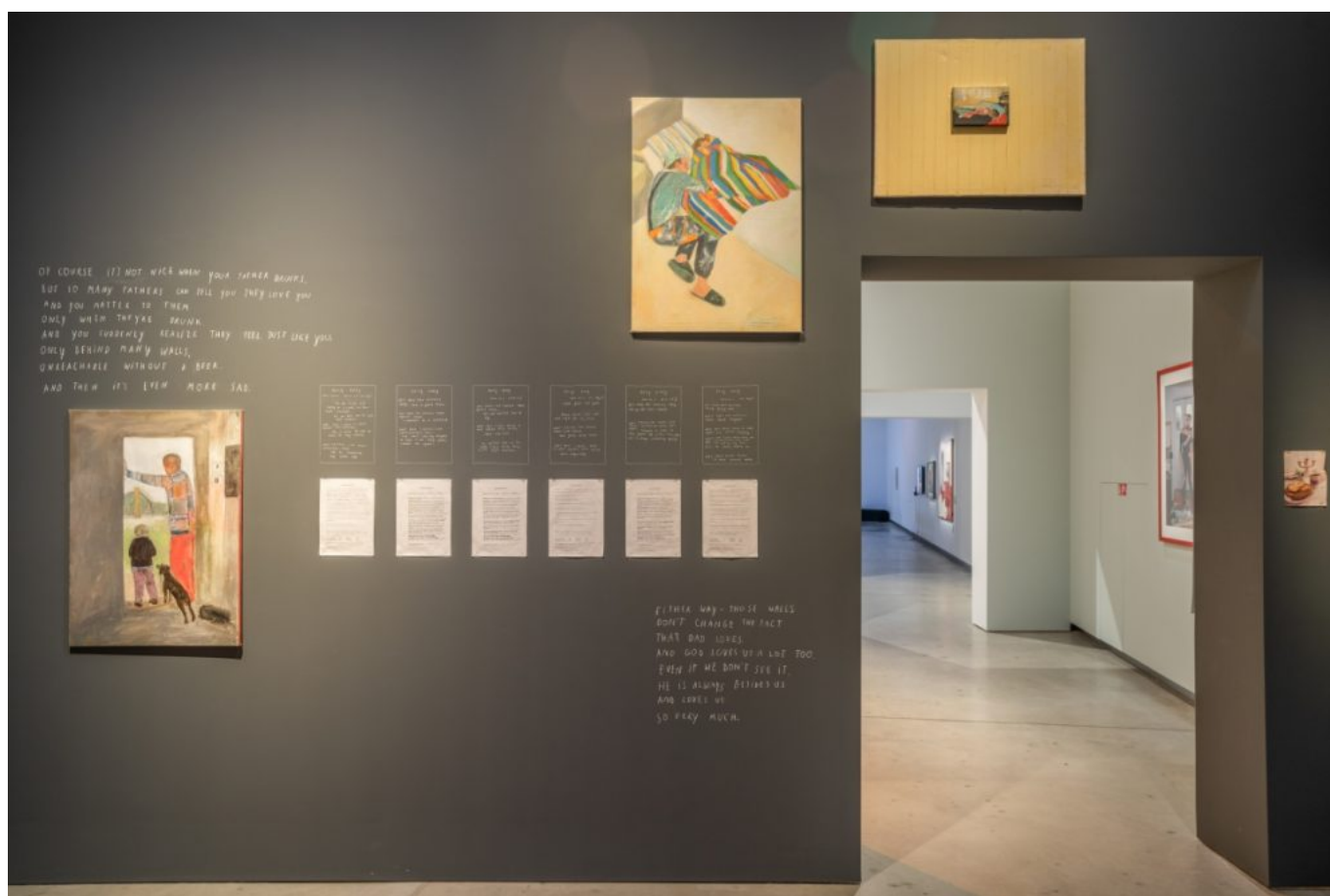
ekspozicijoje atsisakyta chronologiško kūrinų išdėstymo, o Baltijos šalių regionas pristatomas kaip visuma, neišskiriant esminių skirtumų, lengviausiai pastebimų teisės reglamentuose, nes Lietuva liko vienintele regiono šalimi be jau minėto tos pačios lyties asmenų partnerystės įstatymo. „Štai kas pas mus yra“ tipo parodoje išskiriamos sritys, kuriose seksualumo kultūrai buvo ir tebėra palikta vietos konkrečiose vietose, kūnams atliekant mechaniskas gimdymo, valgymo, logistikos ir įvairias darbo funkcijas, užtikrinant seksualumo raiškos kontrolę. Taigi, nors apie seksualumą ir nekalbėta, šiose erdvėse jis buvo vaizduojamas.



Parodos „Šito pas mus nėra. Intymumas, normos ir troškimai Baltijos šalių mene“ ekspozicijos fragmentas. Jono Balsevičiaus nuotrauka

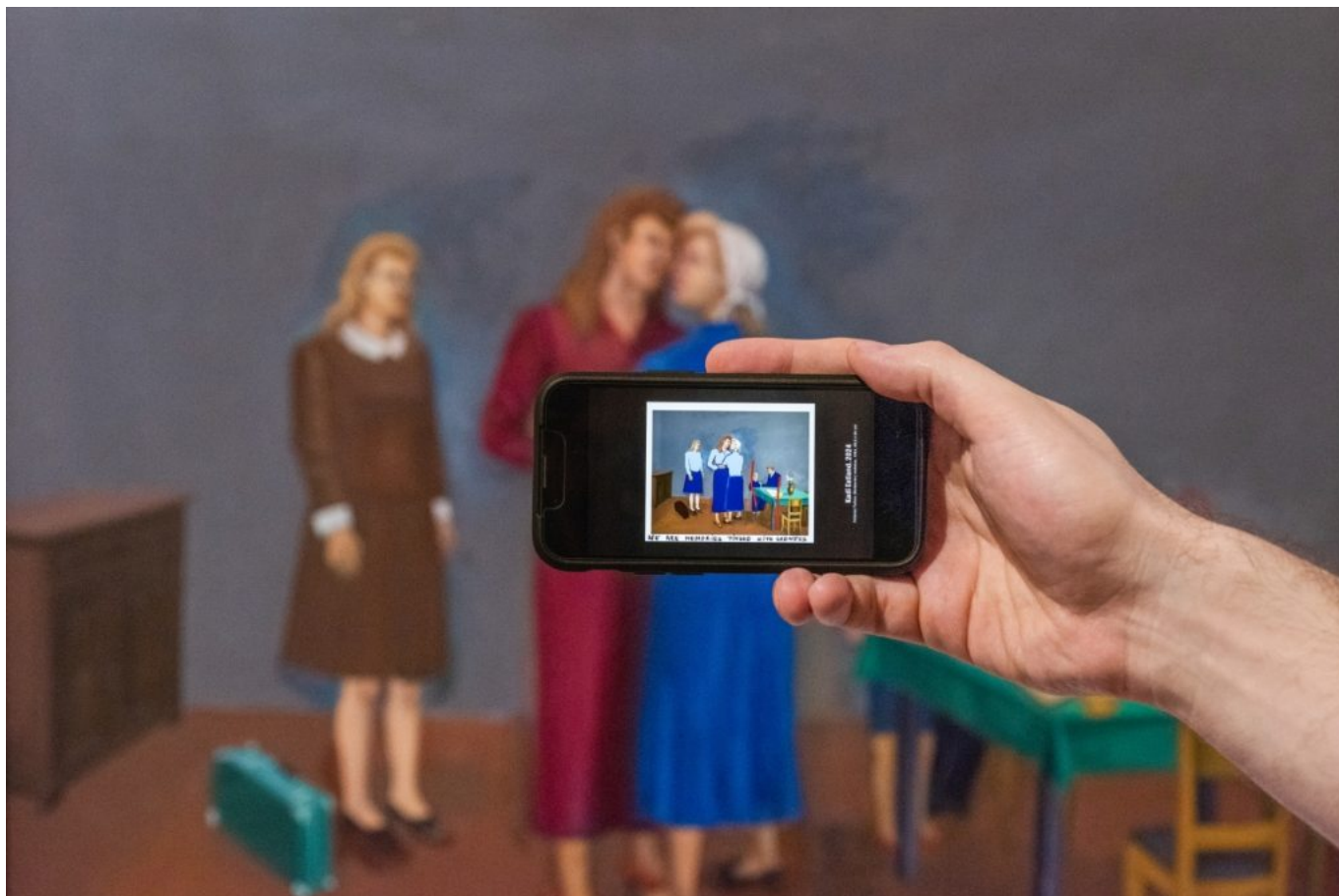
Dalies žmonių nuomone, su kūnu siejamas seksualumas buvo ir tebėra svarbus tik tiek, kiek jis svarbus reprodukcijai, todėl pagrindinė vieta, kurioje padoru su juo susidurti tiesiogiai, kad ir ne itin patraukliomis aplinkybėmis – gydytojo kabinetas. Būtent šioje erdvėje seksualumo normatyvumas siejamas su lytiškumu ir biologiniu žmogaus vystymusi. Birželio pabaigoje publikuotame Rasos Navickaitės interviu su gydytoju A. Alekseičiku, vieninteliu psichiatru Lietuvoje, atvirai kalbančiu apie tai, kad sovietmečiu „gydė“ homoseksualius žmones, sukūrė lietuviškos kultūrinės periodinės spaudos skaitytojus. Tyrimo tikslais imtas transkribuotas interviu perskaitomas kaip dramaturginis *sketch'as* ne tiek apie regiono istoriją, o kiek apie šiądieninę realybę, kupiną selektyvaus dvasingumo ir skylėtos logikos, skirtos pagrįsti nepatogias bendrabūvio sistemos taisykles. Tai, kad žmogaus seksualumas buvo „gydomas“ psichologo kabinete, nepalieka abejonių, kad kūniški malonumai prasideda dvasioje. Į tai dėmesį atkreipė ir parodos kuratoriai, ekspozicijos pradžioje išskyrę psychologizuotus Marijos Teresės Rožanskaitės ir Loretos Lapienytės paveikslus, kuriuose šmėsteli ir medicinos gydytojų emocijos. Pastebima, kad darbas su žmogaus kūnu, nors ir atliekančiu aiškias jam priskirtas funkcijas, nėra nepriklaistingai sureguliuotos mašinos taisykas. Išimtinai žmogiškos savybės, tarp jų ir seksualumas, buvo suvokiamos kaip ydos, neleidžiančios planinei ekonomikai veikti, o dabar – kaip efektyvios ekonominės progresijos silpnybė. Tokioje kūno kultūros visuomenėje, kurioje tik atliekame fizinės ištvėmės ir galios normatyvus, užtikrindami, kad mes kaip mašinos veikiame be priekaištų ir renkamės treniruoti racionalias ir suprantamas moralės bei etikos kategorijas, o ne jausmų raumenis, neproduktyvūs seksualiniai santykiai paprasčiausiai nereikalingi.

Sovietų režimas buvo grindžiamas visus visuomenės gyvenimo aspektus apimančia priežiūros sistema. Siekiant užtikrinti seksualumo raiškos kontrolę, buvo ribojama ir individų lytinė raiška viešose vietose, kuriose dailininkų pavaizduoti žmonės – kasdieniškai, neprimenantys propagandiniuose plakatuose esančių sovietinių vyrų ir moterų idealų. Tokį vizualų žmogiškumą parodos kuratoriai įvardija kaip dailininkų fantaziją, atsisakant vaizduoti suvaržytą viešąją erdvę ir kuriant jos alternatyvą. Vėliau minima, kad XXI amžiuje menininkai savo kūryboje „atsiėmė“ gatves ir gyvenimą jose, nors gatvės gyvenimas kaip kontr-kultūra su jai būdingomis nevaržomomis išraiškomis, tarp jų ir lyties, egzistavo ir sovietmečiu. Gatvėmis žmonės skuba į darbus, kuriuose fiziškai išbando savo kūnų galimybes. Šiuolaikinio žiūrovo žvilgsniui pasikeitus, aktualumo neprarado paveikslai, vaizduojantys kostiumuotų vyrų kūnus ar erotizuotas dirbančių kelininkų figūras. Tačiau sudomina ne „laikui nepavaldu“, amžinai įtraukiantis dirbančio žmogaus siužetas, bet galimybė pažvelgti į specifiską vyriškumą, regimą tik tarp vyrų, bei pastebėti absurdiškai sustojusį laiką, ataidintį kaip grupės ABBA dainos „money, money, money“ garso takelis. Turėtų būti juokinga turtingų vyrų pasaulyje, tačiau kone homoerotiškas vyrų dominavimas darbo aplinkoje, tarp jų – ir meno lauke, tėra nesibaigiantis tragikomiškas siužetas. Parodoje ne kartą įvardinta sovietmečio vyrų fotoklubų kultūra, nuo aktyvios kūrybos atgrasiusi to meto fotografes, yra tik viena iš begalės buvusių ir esamų vyrų dominavimo formų. It šmaikštus pastebėjimas suveikia Auseklio Bauškenieko paveikslas „Rašomoji mašinėlė“, vaizduojantis moterį, be didelių pastangų vienu metu transkribuojančią jai iš šono diktuojamą tekstą, žindančią kūdikį bei formuojančią sau šukuoseną. Paveikslas, referuojantis į du laikotarpius – tarpukarį ir sovietmetį, lyg tarp kitko pastebi patriarchato amžinumą ir tai, kiek užduočių turi atlikti daugiafunkcė rašomoji mašinėlė.



Parodos „Šito pas mus nėra. Intymumas, normos ir troškimai Baltijos šalių mene“ ekspozicijos fragmentas. Jono Balsevičiaus nuotrauka





Parodos „Šito pas mus nėra. Intymumas, normos ir troškimai Baltijos šalių mene“ ekspozicijos fragmentas. Jono Balsevičiaus nuotrauka

Vienintelės viešos vietos, kuriose žmogus gali būti nuogas, tai rekreacinės erdvės – paplūdimys ir pirtis. Menkai cenzūruojamos erdvės, skirtos atsipalaiduoti, susilaukė daug sovietmečio dailininkų dėmesio. Priklausomai nuo pobūdžio, tai buvo ir saugios erdvės moterims, ir neįpareigojančios poilsio vietos šeimoms, ir pažinčių bei atsitiktinių seksualinių santykių vietos. Jose sutinkamos plačios jausmų amplitudės pastebimos ir kūrinių siužetuose. Tai ir nerimas dėl savo bei aplinkinių apnuogintų kūnų, jaučiamas estų dailininko Varmo Pirkko nutapytame jaunuolio, nepritampančio prie kolektyvinių linksmybių, portrete „Vasaros atostogos“. Ir gaivališkas, pastebimas latvių menininko Konstantino Zhukovo fotografijose. Ir greta smėlio pilių stovinčių nuogų vyrų pasididžiavimas, užfiksuotas Virgilijaus Šontos nuotraukose. Paplūdimys – lyg nevaržomos visuomenės miniatiūra, atsipalaidavusios visuomenės, leidžiančios sau mėgautis malonumais šiek tiek labiau nei įprastai.

Gyvename be geismo, kol jo neįaučiame, panašiai kaip ir be nugaros, kol jos neskauda. Todėl susitikimai su savo paties kūnu neretai nustebina. Amžinoje subjekto ir objekto priešpriešoje nutarta, kad objektyvizuoti žmogų amoralu dar ir todėl, kad visi siekiame to paties idealo, net jei, laikotarpiui ir santvarkai besikeičiant, jo charakteristikos kito. Taip save tapatinant su idealu, o mylimąjį – su savimi, erotika užgniaužiama. Tai patvirtina ir ekspozicijoje matomi porų romantinius santykius vaizduojantys paveikslai. Juose kūnai nesiliečia, jie įpareigoti neteikti malonumo, yra kupini pakylėtos neįaukos, negalinčios racionaliai paaiškinti poreikio suartėti. Filosofas Byung-Chul Han knygoje „Eroso agonijos“ kalba apie pastaruosiu metu pastebimą meilės krizę, kurią ir iššaukė nykstanti riba tarp objekto bei subjekto. Į pasiekimus orientuotas subjektas visų pirma siekia visapusiško išsipildymo. Individai, trokštantys to paties idealo, praradę savo kitybę, praranda ir galimybę būti *kitu*, kaip romantiniu objektu. Han kalba apie sėkmės depresijos reiškinį, kuriame pasiekimų subjektas grimzta į save ir savyje paskęsta be jokio intereso objektui. Tai ne šiaip susvetimėjimas, o erosio pabaiga. Dirbtinio apvaisinimo, seksualizuoto dirbtinio intelekto, lengvai prieinamos pornografijos, mechaniškos masturbacijos ir dar greitesnės ejakuliacijos laikotarpyje santykiai tarp *to* ir *kito* pradedami suvokti kaip nereikalingi, nes visas socialines ir ekonomines funkcijas galime išsipildyti patys, o *kitas* tai tik patvirtina. Tačiau artimos mėgavimosi ir gėrėjimosi kategorijos, be paliovos liečiančios viena kitą ir per

mūsų kūnus užgimstančios dvasioje, yra visapusiško išsipildymo dalis. Tam parodoje antrina ir pirmieji vaizduojamosios erotikos radiniai: Violetos Bubelytės autoportretai bei Ly Lestberg sakralios kūnų fotografijos, suteikiančios galimybę mėgautis estetizuotų aktų grožiu. Taip pat Snieguolės Michelkevičiūtės-Masevičienės vyrų aktų fotografijos, leidžiančios tiesiog gėrėtis kūno erotiškumu, be triumfuojančių idealų pozų. Parodoje mus pasitinka ir fotografo, vieno žymiausių erotikos albumų „Žydėjimas“ autoriaus Romualdo Rakausko pastebėjimas, kad kaimo žmonėms žydėjimas yra didžiausias darbymetis. Taigi, norint gėrėtis žiedais, kaip ir kūnais, reikia turėti galimybę atsitraukti nuo ekonominių funkcijų. Kaip ir norint patirti gėrėjimosi malonumą, prilygstantį moraliniams idealams, reikia brangaus laiko.

Tiršta kūrinių ir klampi kontekstų paroda bei joje sumišęs kūrinių laikas, pabrėžiantis amžiną kūno ir seksualumo reprezentacijos problematiką regione, norėjo parodyti viską. Pagrindinis kuratorių teiginys, kad „kova už politinę laisvę savaime negarantuoja socialinės ir seksualinės laisvės, lygios teisės į malonumą, saugumą ir meilę“, – dar labiau sustiprino kūrinių aktualumą. Paroda iškėlė esminį klausimą „kaip galėtume praktikuoti intymumą, fantazuoti bei kurti santykius *kitaip*?“ Per rūpestingą fotografių Janinos Sabaliauskaitės, Vėros Šleivytytės ir kitų menininkių/ų kūrybinę praktiką bei kuratorines prieigas parodoje kreivumas (angl. queerness) naudojamas ne tik kaip kritinis žvilgsnis. Tai – ir siūloma mitologizuota pažeidžiamo žmogaus alternatyva. Jei mes, kaip ir mūsų kūnai, toliau būsime suvokiami per atliekamas mechanines funkcijas, tarp jų ir ekonomines, ar mums užteks jėgų, ir kiek pastangų prireiks norint išpildyti jas visas? Kad *dviese taptum vienu*, turi jausti poreikį kitam žmogui, taigi, pripažinti savo neišsipildymą. Pažeidžiamume, toje tuščioje kreivės erdvėje, užgimsta gėrėjimosi *abiem* galimybė.

## Kaip išsigydyti nuo kolonializmo?

Tadas Zaronkis



Pêdra Costa kûrinio „Lady in white“ fragmentas.

Vilniaus dailės akademijos Nidos meno kolonijoje vykdoma kasmetinė vasaros parodos programa šiemet mums pristato intensyvią, įvairialypių aidų prisodrintą erdvę „Neišvengiamas rezonansas ( *Resonance Beyond Escape*): Qworkaholics Anonymous III“. Kaip galima suprasti iš nuorodos į Anoniminių alkoholikų draugiją, kalba eina apie radikalią savipagalbos, gydymosi, išsilaisvinimo pastangą. Tad kas ir nuo ko gydosisi?

### Teorija

Parodos aprašyme pažymima, kad parodos kuratorių Fadescha tęstinis projektas „Qworkaholics Anonymous“ kviečia „juodaodžius, vietinius ir nebaltuosius (BIPOC), queer ir trans žmones, perdegusius dėl rasistinės ir transfobiškos neoliberalios ir barbariškos socialinės tvarkos, susiburti draugėn ir pasisemti savigarbos, atsiriboti nuo persidirbimo kultūros ir sugrįžti prie savo vertybių ir poreikių“. Taigi, dėl lytinės tapatybės ir orientacijos, odos spalvos ir kilmės *papildomą* neoliberalaus teroro dozę patiriantys žmonės susiburia, kad galėtų ištrūkti iš jo prievartos mechanizmų, jiems pasipriešinti. Prievarta čia suprantama ne tik kaip išorinė, pamatuojama – pvz., ekonominė nelygybė, akivaizdžios rasizmo ir seksizmo apraiškos ir t.t., – bet ir kaip vidinė: dvasinės erdvės sunykimas, streso ir izoliacijos daroma žala psichikai, nutrūkę saitai su sava istorija ir bendruomene, primestė savęs engimo, savęs išnaudojimo mechanizmai, žalingi santykių modeliai. 2020 m. Naujajame Delyje (Indija) Fadesha įkūrė prieš kastų sistemą ir rasizmą nukreiptą meno ir socialinį erdvėlaikį „Party Office“, kuris virtualiai perkeliamas ir į kitas jų kūrybinio darbo erdves. Tai „solidarumo ir bendrystės vieta (...), kur koncentruojamasi į patį išgyvenimo aktą ir, pasitelkiant queer-anarchistines pozicijas, siekiama panaikinti neoliberalaus darbo mums primetamą sąlygojimą (*conditioning*)“. Šioje queer-anarchistinėje praktikoje aiškiai juntamas dekolonijinis mąstymas, kuris pabrėžia kolonializmo reikšmę modernaus ir šiuolaikinio kapitalizmo bei imperializmo veikimui, o pats kolonializmas čia suprantamas ne tik kaip politiniai veiksmai, bet ir kaip tam tikros mąstymą, asmeninius santykius, dvasinę ir juslinę pajautą



struktūruojančios schemos. Panaikinti kolonializmo mums primetamą sąlygojimą arba ištrūkti iš neoliberalaus jo funkcionavimo šia prasme reiškia ištrūkti iš mūsų mąstymą ir juslumą veikiančių mikro-struktūrų, kurios nepastebimai atkartoja smurtinių makro-procesų judesį ir taip juos pratęsia mumyse.

### *Tapatybės ir aidas*

Čia susiduriame su skirtimi, kurią mūsų vietiniame kontekste gerai iliustruoja mokslininkės ir LGBTQ bendruomenės narės Rasos Navickaitės frazė iš jos *facebook* komentaro apie Vilniuje neseniai vykusias Pride eitynes (kurioje parafrazuojama LGBTQ aktyvistė Elena Dapkūnaitė): „jūs galite pasidaryti plakata, o aš pati esu plakatas“. Dekolonijinė kuratorių strategija – tematizuoti patį queer, trans ir BIPOC žmonių (iš)gyvenimo aktą kaip tam tikrą kovą su hetero-imperialistine šiuolaikinio pasaulio tvarka. Dėl šios priežasties lankytojo/s santykį su paroda bent iš dalies apibrėžia jo/s pozicionalumas, t. y. jo/s pozicija kompleksiskame socio-ekonominių tapatybių ir jas palaikančių galios santykių tinkle. Paroda ir prieš ją sekusi menininkų/ių rezidencija Nidos meno kolonijoje per meno kūrinis ir gyvą menininkų/ių santykį siekia steigti erdvę, apvalytą ir gydančią nuo įvairialypio represyvaus neoliberalizmo poveikio. Tiems ir toms, kuriems/ioms parodos tematiniame centre esančios patirtys nėra pažįstamos tiesiogiai, šis mikrokosmas galbūt visų pirma atsiveria ne (tik) gydančia, bet edukacine, švietėjiška plotme. Kita vertus, į pozicionalumo problemą parodos koncepcijoje atsako *rezonanso*, aido taktika.

2014 m. popiežiui Vatikane paleidus du taikos balandžius – taip prašant taikos Ukrainoje – juos iš karto užpuolė varna ir žuvėda. Neoniškai melsva plėšriosios Vatikano varnos figūra tapo parodos emblema: šališkos, abstrakčios ir realiai neveiksniškos vakarietiškos-krikščioniškos teisingumo sampratos kritika. Parodos aprašyme nurodoma į dvių juodaodžių poečių ir pilietinių teisių aktyvistų eilėraščius – Maya Angelou „Paukštis narvelyje“ ir Audre Lorde „Aidai“. Angelou įkalintas paukštis „baimingai gieda / apie nepažintus / bet vis dar trokštamus dalykus / ir jo giesmė girdėti / ant tolimos kalvos“, o Lorde kalba apie specifinį, iš buvimo negirdima kylantį ir visiems/oms kitiems/oms negirdimiems/oms atpažįstamą balso tembrą. Tų, kuriems/oms pažįstama aptariama priespauda, vidinis pasaulis neišvengiamai (*beyond escape*) rezonuoja su įkalinto paukščio giesme, bet laisvės reikalaujanti giesmė turi ir gerokai platesnę dimensiją – ji „girdėti ant tolimos kalvos“, arba, kaip minima parodos aprašyme, „ji reikalauja ne tik savo, bet ir už jos narvo esančių figūrų laisvės“. Čia galima prisiminti parodos koncepcijai artimą Johanna Hedva 2022 m. tekstą „Sergančios moters teorija“. Jame autoriai permąsto politiškumą, t. y. skirtį tarp privačios ir viešos sferų, iš chroniška liga sergančio (taigi, „viešoje“ erdvėje sunkiai galinčio dalyvauti) moters kūno perspektyvos. Aptardami savo patirčių ryšį su globaliomis priespaudos struktūromis, jie pabrėžia šios paskiros figūros takumą, savotišką, specifinį jos universalumą: „Serganti moteris yra žmogus su negalia, kuris negali dalyvauti paskaitoje apie žmonių su negalia teises, nes ji rengiama jiems nepritaikytame pastate. (...) Serganti moteris yra depresija sergantis heteroseksualus vyras, nuo ankstyvos paauglystės gydomas (tvarkomas) vaistais, o dabar nepajėgiantis pakelti šešiasdešimties valandų darbo savaitės, kurios reikalauja jo darbas“. Negalime ištrinti, ignoruoti tapatybinių skirčių – taip tik atkartotume kapitalo smurtą. Bet šios skirtys nėra rigidiškos, jos tokios, pralaidžios ir pagarbiam/iai, dėmesingam/ai žiūrovui/ei leidžia išgirsti, kokios giesmės aidai jų intersekcijų tinkle.

### *Metodai*

Meninėms ir teorinėms dekolonijinėms praktikoms būdingas siekis atkurti ryšį su tuo, ką kolonializmas marginalizavo ir ištrinė – įvairių vietovių vietinių gyventojų žiniomis, bendruomenės kūrimo ir organizavimo, medicininėmis, teisingumo užtikrinimo praktikomis, kurios neretai įtraukia ir maginį-religinį elementą. Tokia prieiga, žinoma, siekia ne binariškai supriešinti „laukines“ ir „civilizuotas“ žinias bei praktikas (kalbant klasikinės antropologijos kalba), o kritiškai užklausti Vakarų epistemologines schemas, atskleisti problemiškus tokio racionalumo taškus, istorinį jo susipynimą su kolonijiniu smurtu, ir šiuo būdu naujai, post-kritiškai pažvelgti į „laukinėmis“ Vakarų laikytas žinias bei praktikas, jų

racionalumą ir galią. Parodoje dekolonijinė perspektyva originaliai perpinama su Anoniminių alkoholikų, virtusių Anoniminiais queer-darboholikais, organizacijos idėja. Vienas iš parodos erdvės centre įkurdintų eksponatų – Fadescha perrašyta AA naudojamos Minesotos dvylikos žingsnių programos versija. Čia pradedama pripažįstant, kad tapome nebeįėjusių/uos užtikrinti savo išgyvenimą, kad gyvenimas tapo nebesutvarkomas, kad gresia perdegimas. Kreipiantis į protėvius, senolius ir kitus savo bendruomenės narius, siekiama nutraukti ryšį su hegemoninėmis vertybėmis ir praktikomis, kritiškai peržvelgti savo vidų ir atsigręžti į savo poreikius ir autentiškumą, afirmacijų ir meditacijų pagalba atkurti metafizinį ryšį su savimi ir skleisti šiuos principus bei vadovautis jais savo veiklose. Taigi, priešinant hegemoninei maginalizuotų žmonių patologizacijai, pati neoliberalizmo hegemonija tematizuojama kaip liga, kaip žalingas įprotis, priklausomybė, iš kurios drauge stengiamės išbristi. Nors stiprybės visų pirma ieškoma atsigręžiant į metafizinį ryšį su savo bendruomenės protėviais, nuoroda į neoliberalų darbo režimą kaip esminį priespaudos elementą išduoda ryšį ir su universalesne marksistinės samdomo darbo kritikos paradigma.

Parodą grindžianti teorinė prieiga iš dalies nulemia ir eksponavimo metodiką: patenkame į įvairialypių aidų prisodrintą ir tarsi gyvenamą erdvę. Dar prie įėjimo į pastatą mus pasitinka Palestinos laisvės reikalaujantys *tagai* ant langų ir ant medinio kolonijos karkaso nupiešta Palestinos vėliava, o parodos salėje – tamsi, blausiai apšviesta erdvė, kurioje pamažu išryškėja kompleksiška ekranų ir video-projektorių architektonika. Parodoje dominuoja videomenas, tačiau, kaip privačiame pokalbyje pabrėžė Fadescha, visa naudojama technologija *įžeminta*: ekranai ir vaizdo projektoriai guli ant grindų arba tik nežymiai nuo jų kilstelti, praktiškai visi kūriniai sulygiuoti su *iš-apačios-į-viršų* vektoriumi, taip siekiant sukurti vientisą energetinę kryptį parodos erdvėje. Erdvės sandaros principą, skirtingų kūrinių ryšius ir hierarchiją leidžia pajusti jų išdėstymas, skirtingas pozicijos ir ploto alokavimas. Ne mažiau svarbu ir tai, ko nėra, – parodoje visiškai atsakyta kūrinius lydinčių tekstų. Visi šie eksponavimo metodikos sprendimai leidžia nuspėti „balto kubo“ kritiką. Mums įprasta balta ekspozicinė erdvė yra karteziška – homogeniška ir tariamai neutrali, o joje kūriniai, individualizuoti ir įvilkti į detalų aprašą, lankytojai/ai pateikiami ant epistemologinės lėkštutės – taip atkartojant prekinę laisvos rinkos logiką. Aptariamą parodos erdvę nepasižymi tokiu liberaliu atvirumu, jos išdėstymas niekuo neprimena vitrinos. Tai tam tikras atsakomybių atidalijimas: lankytoja/s savaime neįgyja teisės į giluminį parodos turinį. Šį turinį ji/s pasiekia tik tiek, kiek sugeba *rezonuoti* su kūrinių tinkle įrašytais elementais, simboliais, maginiais ženklais ir priespaudos žaizdomis. Šia prasme pati paroda atsisako prisiimti švietėjiško darbo prievolę ir nubrėžia ribą – jai pakanka tiesiog būti.

### *Anti-šventyklos struktūra*

Parodos išdėstymas primena šventyklos erdvę – dėl simbolių svarbos, jiems patikėto centrinio vaidmens ir dėl savotiškai hierarchinio, prasminio erdvės organizavimo principo: skirtinga pozicija tiesės žemė-dangus atžvilgiu, atstumas nuo centro ir skirtingas matomumo bei girdimumo laipsnis nusako kūrinio vaidmenį parodos mikrokosme. Kita vertus, dauguma videokūrinių kviečia prisėsti ir užsidėti ausines, taip, tarsi parikrama ar *via crucis* stotys, kurdami atskirus nedidelius pasaulius. Parodoje kultivuojamas dvasingumas, žinoma, yra kontra-dvasingumas: jis grįstas tradicinių hierarchizuotų religinių praktikų, pvz., kastų sistema grįsto brahmanizmo, kritika; parodos stotys – priešingai nei įprasta šventyklose – išdėstytos prieš laikrodžio rodyklę.

Prieš įeidami į parodą susiduriame su savotišku dvasiniu-politiniu *face-control* („Pro BDS only“, „Palestine will be free“ *tagai*) ir parodai paruošiančiu apšalyimo ritualu – romų kilmės aktorės ir tarpdisciplininės menininkės Mihaela Drăgan darbu „Burtas prieš fašistus“. Raganiškas *cyberpunk*, Donna Haraway tyrinėjimus primenanti kiborgiška maginė pykčio jėga nukreipiama prieš gyvenimą pragaru verčiančias dešiniąsias politines jėgas: „Tegu tu, (čia įterpti asmens vardą, pvz., Trumpas, Salvinis, Orbanas etc.), visam gyvenimui tapsi vargeta! (...) Interneto dvasia leis man sulaužyti tavo kaklą, rankas, kojas ir tavo purviną burną – kad daugiau nebegirdėčiau tavo neapykantos kalbos prieš mus! (...) Mes sunaikinsim viską, kas tau rūpi / ir sukursime naują / cyber-raganų valdomą pasaulį / Mes esame naujos epochos, kuri vadinsis Romacenas, simbolis“.

Dvasinė-maginė, iš etninių kultūrų kylanti ir politiškai mobilizuojama jėga dominuoja visoje parodoje. Ją įrėmina kritinė geopolitinė analizė: tamsioje ekspozicijos salėje visų pirma kairėje atpažįstame Sudano, Palestinos ir Kongo Demokratinės Respublikos vėliavas – trys globaliųjų Pietų taškai, kuriuose šiuo metu vyksta kolonializmo sukeltos masinės žudynės. Antra – Palestinos – vėliava taip pat kabo parodos centre, šalia iš dalitų kastos kilusio indų poeto Shripad Sinnakaar eilėraščio „Begumpura“. Eilėraščio pavadinimas (pažodžiui – „žemė be kančios“) priklauso indų poetui ir mistikui dalitui Ravidas, gyvenusiam apytiksliai 15 a. (tikslus gyvenimo laikotarpis nežinomas). Ravidas kritikavo kastų sistemą, lyties socialines normas ir privačią nuosavybę, sukūrė utopinę, kvazi anarchistinę visuomenės viziją. Sinnakaar iš naujo aktualizuoja vis dar neišpildytą Ravidas viziją, klausdamas „kiek reikia kartu, kad įgyvendintume svajonę?“ ir užbaigia – „vandeniui nerūpi mūsų troškulio kasta“. Sinnakaar eilėraštis ir vėliavos – vieninteliai nuo lubų kabantys objektai, įrėminantys parodą ir tarsi nubrėžiantys (geo)politines jos emancipacinio projekto gaires. Lytinės tapatybės, rasės, kastos pagrindu įsteigtų hierarchijų kritika atveria radikalią lygybės erdvę, kuri tyrinėjama kaip dvasinis ryšys su gamtos elementais (ypač – vandeniui), savimi ir bendruomene. Šį dvasingumą nuo abstraktaus New Age tipo humanizmo saugo solidi kairioji geopolitinių procesų interpretacija: vandeniui nerūpi žmogaus kasta, bet vargu, ar jo metafizinė energija atsivertų kolonizatoriui. Parodos erdvės centre įkurdintas nedidelis šamaniškas altorius – šukės, savadarbės atvirutės, šachmatų figūrėlės, žvakės ir akmeninė granata, į dubenėlį susukta translyčių vėliava, lošimo kauliukai su įvairiais simboliais, plunksnos ir medžio nuolaužos – tarsi jūros pakrantėje pasiklydę, karo nualinti vaikai būtų išradę naują, esamai „civilizacijai“ nepavaldžią ir būtent dėl to gėrį nuo blogio puikiai skiriančią religiją.

### *Keli elementai iš aidų tinklo*

Būtų beprasmiška mėginti detalai aptarti visus parodos darbus – daugiau nei tuzinas menininkų/ių pristato per pustrėčios valandos įvairiplotmio videomeno, o taip pat fotografijas ir instaliacijas, objektus. Tačiau galima užsiminti apie kelias esmines ašis. Centrinis parodos kūrinys, eksponuojamas per visą dešiniąją salės sieną, – palestiniečių menininkės Noor Abed videodarbas „Mūsų dainos buvo pasirengusios visiems ateities karams“ (*Our Songs Were Ready for All Wars to Come*). Neapibrėžtoje erdvėje tarp vaidybinio filmo ir dokumentikos 8 mm juosta Al-Jib kaimelyje (į šiaurės vakarus nuo Jeruzalės) filmuotas darbas kaip medžiagą naudoja vietinę liaudies kultūrą, tiria pačių palestiniečių nostalgiją praeičiai ir, autorės žodžiais, parodo „folklorą kaip sąmoningą kolektyvinį komentarą apie dabartį“. Vandens – jo trūkumo ir paieškos – motyvas ir liaudiško bei šiuolaikinio šokio samplaika užpildo ekraną, o vienintelį naratyvą pateikia iš vietinės mitologijos elementų sukurpta raudą primenanti daina. „Kas atsigers [iš šulinio], taps gazele“ – hipnotizuojančiai dainoje kartojamas žodis „gazelė“ išsilieja, skamba kaip „Gaza“. Vietinė mitologija tampa ištekliu priešintis vyraujančiam kolonizatorių naratyvui. Pažymėtina, kad Palestinos buvimas savotišku parodos centru nėra tik solidarumo išraiška dėl Gazos ruože vykdomo genocido. Parodą grindžianti interseksionali geopolitinė analizė tematizuoja daugiau nei 70 metų vykstantį palestiniečių etninį valymą ir genocidą ne kaip izoliuotą fenomeną, o kaip intensyviausią įvairialypio kolonialistinio smurto (apimančio tiek „subtilesnę“ queer kūnų represiją, tiek tiesioginį masinį žudymą) tašką.

Parodos garsinėje erdvėje persikloja ir ją užpildo rauda apie Gazą-gazelę ir Malik Irtiza videodarbo „Ieškant obuolių, migdolų ir vyšnių“ (*In search of apples, almonds and cherries*) garso takelis – ritmiška, repetityvi vaiko niūniuojama melodija. Juodu rūbu apsigobusi figūra vaikštinėja Kašmyro slėnyje nešiodamasi ant virvelės pamautą liežuvį – jį už pasaitėlio vedžioja, plauna, juo žvejoja, kaip papuošalą pakaitomis jį užsineria ant bato ir ant galvos, meditatyviai su juo sėdi, tyrinėja istorines griuvenas ir gamtinę erdvę. Abstrakti, vienu metu infantili ir demoniška figūra leidžia išsipinti iš šią teritoriją apraizgiusių galios tinklų: nors Kašmyro slėnį šiuo metu valdo Indija, dėl teisės į Kašmyrą ginčijasi Indija ir Pakistanas, taip pat ir Kinija, o jo istorija, žinoma, paliesta Jungtinės Karalystės kolonializmo. Liežuvis-talismanas ir kūrinio pavadinimas nurodo į skonio pojūtį ir primena savotišku priešodžiu tapusią mintį, kad kolonizacija (ypač – Indijos **kolonizacija**) vyko ieškant prieskonių: kaip patirti skonį krašte, kuris buvo užgrobtas, fetišizuotas, orientaliuotas dėl savo skonių? Irtiza darbe išryškėja visą parodą nusakantis dvigubas siekis – viena vertus, atsimokyti, užmiršti, atsitraukti ir, kita



vertus, atsiverti patirčiai, iš naujo, o galbūt pirmą kartą grįžti į save. Toks siekis nusako gydymąsi nuo bet kokios priklausomybės, kuri *Qworkaholics* kontekste suprantama politiškai – kaip smurtiškai primesta, politiškai sukonstruota liga, nuo kurios turime kolektyviai vaduotis. Irtiza darbe paliečiama tamsesnė šio proceso pusė: „Mama man sakė susidraugauti su nepažįstamaisiais – pavojus sklido iš to, kas pažįstama. (...) Namai nebuvo vieta, kurioje galėjai būti, bet link kurios reikėjo nuolat bėgti“ rašo filmo figūra savo užrašuose.

### *Įtampos zonos*

Šiuolaikiniame kairiosios interseksionalios politikos diskurse įprasta kvestionuoti santykį tarp susitelkimo į tapatybės kategoriją ir ekonominio išnaudojimo perspektyvos: klasės kategorija rizikuoja paraštėje palikti įvairias kitas priespaudos formas. Tuo tarpu vienapusiškai susitelkdami į tapatybę, galime nejučiomis atsitraukti nuo ekonominio išnaudojimo prizmės, kuri leidžia steigti solidarumą tarp visų engiamų visuomenės grupių. Tokios problemos sprendimai kol kas gali būti tik eksperimentiniai, o *Qworkaholics* paradigma tarp šių aspektų novatoriškai steigia trapų balansą, kurio paskirus momentus, žinoma, būtų galima kritiškai užklausti iš kairiosios perspektyvos. Taip pat galima užklausti parodoje siaurai išvystytą mediaciją su vietiniu Rytų Europos, Lietuvos ir Kuršių nerijos kontekstu. Neutrūksta tekstų, tematizuojančių Rytų Europos ir Lietuvos istoriją per dekolonijinę prizmę, o vietinė baltų mitologija, ypač ikiindoeuropietiškas, matricentrinis jos klodas, gausiai tyrinėtas Marijos Gimbuto, galėtų rezonuoti su parodos koncepcija ir pasiūlyti reikšmingą dvasinės rezistencijos dėmenį. Kita vertus, nesena, bet įvairiapusė Lietuvos integracija į dominuojantį Vakarų bloką gali motyvuoti atsisakymą plėtoti šią mediaciją. Libaniečių menininkų Queer Falafel videodarbas „Atgaliniai skaičiavimai“ (*Countdowns*), vienas iš nedaugelio rezidencijos metu sukurtų kūrinių, su taiklia ironija tematizuoja save kaip savotišką įsibrovėlį į perkėlos ir pajūrio erdvę. Kitaip, per kūnišką artumą kontaktą su Nidos pajūrio erdve steigia Blue Paul Fleming ir Pêdra Costa darbai. Vienintelės parodoje dalyvaujančios lietuvių menininkės Gabrielės Gervickaitės videodarbas tiria galios veikimą sovietinėje medicinos industrijoje ir dabartyje: žmonių kūnus atvaizduojančios iškarpos iš sovietinių medicinos vadovėlių įklijuojamos į jiems svetimus šiuolaikinius miesto ir gamtos vaizdus. Medicinos industrijos kaip savotiškos galios suvokimas sukuria naują plotmę kritinėje *Qworkaholics* savigydos paradigmoje ir praplečia kūniškumo tematiką: disciplinuojančios galios įsiskverbimas į kūną, kūnas kaip estetikos ir vaizduotės produktas, kurį tuomet, pasitelkus vaizduotę – videokoliažą, galima naujai išlaisvinti. Mediaciją su vietiniu kontekstu taip pat praplės drauge su Dovile Lapinskaite sudaryta viešų filmų peržiūrų ir paskaitų programa, kurios metu Lietuvos autoriai ir aktyvistai nagrinės kompleksiską savo pozicionalumą *Qworkaholics* paradigmos kontekste.

„Neišvengiamas rezonansas“ atveria naujus, Lietuvos šiuolaikinio meno sferoje kol kas mažiau tyrinėtus rakursus ir šiuo būdu netiesiogiai užklausia Lietuvos poziciją esamuose geopolitinės ir mikrologinės galios tinkluose. Itin daug parodos aspektų čia lieka neaptarta – pirminio signalo aidas visuomet kažko netenka. Tegu tai bus papildoma priežastis prie jo prisiartinti patiems/pačioms.

Parodoje dalyvauja menininkai Anna Ehrenstein, Blue Paul Fleming, Gabriele Gervickaite, Margot Vic, Malik Irtiza, Mihaela Drăgan, Mila Kostianá, Rafiki, Noor Abed, Pêdra Costa, Queer Falafel, Shripad Sinnakaar, Simon(e) Jaikiriuma Paetau + Natalia Escobar ir The Albanian Conference (Anna Ehrenstein, Fadescha, Rebecca Pokua Korang, DNA).

Parodos kuratoriai – Vidisha-Fadescha (Party-Office).

Paroda veikia iki spalio 6 d.

## Apie laiko ir komforto mašinas. Aistės Marijos Stankevičiūtės pokalbis su TRAFIK

Aistė Marija Stankevičiūtė



„Berlin“ (2024) fragmentas

TRAFIK yra Vilniuje gyvenantis menininkas, kuriantis paveikslus, freskas ir konceptualius mišrios raiškos kūrinius. Jis dalyvavo alternatyvios edukacijos programoje RUPERT meno, rezidencijų ir edukacijos centre Vilniuje, taip pat keliose tarptautinėse rezidencijose. Be asmeninių ir grupinių parodų, TRAFIK eksponuoja kūrinius liminaliose viešosiose erdvėse, kad praeiviai galėtų jais mėgautis arba pasiimti su savimi, taip žaisdamas žiūrovo, meno erdvės ir meno kolekcionieriaus vaidmenimis.

Gegužės 30 d. – birželio 7 d. studijoje Bėgių parke vyko asmeninė TRAFIK paroda „Oda“, apie kurią susitikome pasikalbėti.

**Aistė Marija Stankevičiūtė:** Parodos pavadinimas „Oda“ primena kūną ir odinius automobilių salonus, prie kurių prilimpi. Apie ką galvojai, kai jį rinkaisi?

**TRAFIK:** Ieškojau, kas apibendrintų darbus, ir žodis „oda“, rodydamas kažką kūniško ir žmogiško, pabrėžė kontrastą. Darbuose nevaizduoju nei žmogaus, nei anatomijos – čia tokia mano sugalvota taisyklė, kurią galbūt kada nors sulaužysiu.

Kūriniais kalbu apie žmogiškus dalykus, apie žmonių pėdsakus ir gyvenimiškas situacijas. Pavadinimą padiktavo ir kūrimo procesas – tai, kad dažai tepti vienas kitą dengiančiais sluoksniais. Dauguma darbų yra ant drobių – didžiąsias tapiau be porėmio, jas prikaldamas prie sienos kaip ištemptą odą, tarsi kartodamas pirmųjų genčių technikas. Ir, žinoma, automobilio salono oda gana tiesiogiai „prisiskaito“ kūrinys su bamperiu – tarsi padžiauti automobilio rūbai, jo oda, išorinis sluoksnis, ką

matai ir kaip save rodai.



„Man's Best Friend“ (2024), paroda „Oda“

**A. M. S.:** Sakai, kad tai – padžiauta automobilio oda, bet oda yra viduje – o atrodo, kaip beišverstum automobilį, jis vis tiek bus odinis. Minėjai daugiasluoksniškumą – jis tampa savotišku laiko matavimo vienetu. Kiek truko tie sluoksniai? Kiek, tapydamas iš nuotraukų, tuos atminties sluoksnius keiti?

**TRAFIK:** Sunku pasakyti, nes pati technika diktuoja, kiek užtrunka vienas kūrinys. Šią seriją pradėjau praeitų metų gruodį, tai toks pusės metų ar daugiau laikotarpis.

Nuotraukos yra labiau nuorodos, atskaitos taškai, siūlantys komponavimo variantus ir planų dėlionės. Dirbdamas visada turiu kokius nors limitus, pavyzdžiui, vienodą spalvų skaičių.

Kiekvieną nuotrauką vėl išgyvenu, permąstau, ką paslėpti ar paryškinti. Man patinka, kai tapyba vyksta etapais, ne „vienu prisėdimu“, kai reikia truputį palaukti. Kadangi tapau po sluoksnį, turiu galvoti kelis žingsnius į priekį, kad viena spalva neužgožtų kitos. Kasdien atsiranda blokas spalvų, kurias seku paveikslus nufotografuodamas dienos pabaigoje.

Sustoju, kai pajuntu, kad galėčiau dar detalizuoti, bet paveikslas jau perskaitomas.





„Berlin“ (2024), paroda „Oda“

**A. M. S.:** Kaip atsirenki kadrus? Kai kurie yra tokie, kuriuos šiaip galerijoje *praskrolintum*. Pavyzdžiui, Berlyno „atvirukas“ – tokią nuotrauką siunti, kai nori pranešti, kad jau esi vietoje ir lauki. Koks tavo atrankos kriterijus, kad „šitas taps paveikslu“?

**TRAFIK:** Kai renkuosi, ieškau kontrastingų, truputį juokingų situacijų, kaip žmonės prisitaiko prie aplinkos, kurios negali kontroliuoti. Ar ji tvarkinga, ar vyksta statybos, ar šalia iškabinti skalbiniai, ar matosi džiūstantys bamperiai. Traukia žmonių išradingumas, kai jie daiktus panaudoja ne taip, kaip buvo sumanyta.

Taip kavinės staliukas nuo šaligatvio išeina į gatvę, statybinė tvora ir kelio ženklas virsta skulptūriška užuovėja, o šalia pastatyta palmė sukuria namų jausmą. Nors iš tiesų esi gatvėje, prie pat zuja mašinos.

Man patinka, kai žmonės įsikuria ten, kur nėra tam numatytos erdvės, tačiau yra jos poreikis. Miestas, mašinos atrodo kaip kažkas labai šalto – nematai vairuotojų veidų, atrodo, kad jos pačios rieda kaip simuliacijoje. Miestų infrastruktūra mažiau pritaikyta žmogui vaikščioti, ji draugiškesnė mašinoms, aplink kurias sukasi saugumo taisyklės, gatvių planai. Žmogaus vieta yra parkuose ar turistiniuose maršrutuose, o likusi miesto dalis skirta automobilių eismo problemų sprendimams. Mane sudomino kontrastai, atsirandantys, kai žmonės šias taisykles apeina, ir žmogiškumo ženklai arba situacijos, kurių neturėtų būti, bet yra.

**A. M. S.:** Pritartum norui atitverti centrą nuo automobilių?

**TRAFIK:** Dabar panašiai yra, judėjimas centre toks nepatogus, kad tik taksi verta važiuoti. Manau, žmonės turėtų daugiau judėti. Vienas draugas taikliai pasakė, kad laiko mašina jau sukurta – tai yra automobilis. Kelionė, kuriai reikėtų valandos, užtrunka 15 minučių. Iš esmės prasukame laiką lėktuvais, automobiliais ir t.t. Tai nenatūralu, bet įmanoma, ir mes tai darome taupydami laiką. Progreso nesustabdysi.

Įdomu, kada ateina laikas, kai sakome „stop“ ir pradėdami savo greičiu judėti ir bei patirti, kas vyksta. Tai ir lėmė, kad tapau iš nuotraukų – daug vaikštau visais metų laikais, ypač žiemą. Kai vyksti automobiliu ar dviračiu, tavo dėmesio centras – prieš nosį, o periferija, detalės, smulkmenos tampa nematomos. Tai lemia, kaip patiri miestą ir erdvę, kurioje gyveni.

Čia dar vienas parodos pavadinimo sluoksnis – kai vaikštai visais metų laikais, turi turėti storą odą. Automobilyje labai patogiu, ant tavęs nelyja, ten šilta ir kvepia, muzika groja – visiškai komforto burbulas. Tai, žinoma, puikus žmonijos pasiekimas, bet keliu klausimą, ką prarandame gyvendami saugiuose burbuluose.



„E“ (2024), paroda „Oda“

**A. M. S.:** Įdomu galvoti apie progresą, ir tai, kad laiko mašinos jau egzistuoja. Minėjai, kad tai atrodo nenatūralu, bet žmogus ir natūralumas jau kaip dvi viena kitai tolimos sąvokos. Vien galvojant apie plastiką, kurio pilna mūsų kūnuose, ir mūsų gyvenimą su automobiliais bei kitais įrankiais. Jei sektume šia logika, net dviratis ir riedučiai yra laiko mašinos. Tai, kad turi dvi kojas ir dvi rankas, dar nereiškia, kad esi „natūralus“.

**TRAFIK:** Pradeda atrodyti, kad kiekvienas mūsų išradimas tarsi atitolina nuo gamtos. Bet turėdamas įrankį, gali nuveikti daugiau, nei jo neturėdamas.

Neneigiu nė vieno gyvenimo būdo, juolab, kad vis dar turime kūną, nuo kurio esame priklausomi. Mūsų nuotaikos, laimės indeksas ir miego kiekis diktuoja sprendimus. Lengva tapti „natūralių“ dalykų fanatiku, gali pabėgti į kalnus, bet kol turi kūną, negali ignoruoti prigimtinių poreikių. Galbūt galima technologiškai išspręsti kai kurias problemas – nesimiega, yra tabletė, o galbūt nesimiega dėl to, kad tau reikia pasivaikščioti, nes visą dieną žiūrėjai į ekraną.

Esame linkę ieškoti trumpesnių kelių. Visuomenė darosi vis labiau technokratinė, kartais net neieškanti kito būdo – norisi naujo telefono, būti *online*. Pasijunti ypatingas, kai turi prietaisą visoms problemoms.

Su juo niekad nepasiklysi, ir aš, žinoma, to nenuvertinu, bet keliu klausimą, kiek tai mus iš tiesų daro laimingus.

Man patinka judėti, mieliau būnu lauke nei viduje. Atrodo, tai, kad gali sau leisti eiti pėsčiomis, yra prabanga, ir žmonės turėtų to norėti. Nes tada turi lėčiau gyventi. Dėl to man keista, kai pasirinkimas eiti pėsti suvokiamas kaip stygius.

**A. M. S.:** Tavo slapyvardyje užkoduotas nuolatinis judėjimas, įsivaizduoju pro tave vis lekiančius vaizdinius. Grįžtant prie parodos – eksponuoti kitokius, nei tau įprasta, darbus. Ką tau reiškia šis judėjimas? Ir kiek tau svarbu „braižas“ kaip idėja?

**TRAFIK:** Dėl braižo mane vis kamuodavo vidiniai konfliktai. Nenoriu stabilumo, nors suprantu, kad menininkui naudinga turėti išskirtinumą, kuris augina auditoriją, ji kažko iš jo tikisi, gauna, ir dėl to jį myli. Bet tuo pačiu taip nesunku save „uždaryti“.

Panašiai, kaip susigalvoti slapyvardį – sukuri sau rėmus, ir gal vieną dieną persigalvosi ir pradėsi kitaip daryti. Išeina, kad ir slapyvardį reikės keisti. Pokyčiai vyksta, ir tu vis iš naujo atgimsti. Kadangi žinojau, kad taip gali nutikti, *Trafik* buvo bendra tema: pokytis stiliuje, turinyje, vardas leidžia tą daryti.

Paroda prasidėjo nuo kūrinio „Rain“ – atradau metodą, sluoksniavimą markeriais, ir tai virto kulminacija. Eskizuodamas atradau formą, kuri man įdomi, ir procesas patinka savo trukme. „Oda“ yra žingsnis į stilistiškai ir vizualiai kitokią teritoriją, išlaikant temas, kuriomis kurdavau anksčiau.



TRAFIK Asmeninio archyvo nuotrauka

**A. M. S.:** Tavo santykis su dažais prasidėjo tikriausiai ne nuo tapybos?

**TRAFIK:** Taip, nuo sienų.

**A. M. S.:** Kiek svarbu braižas ir atpažįstamumas ten? Ar pasikeitė požiūris nuo tada, kai pradėjai?



**TRAFIK:** Kažkaip apie braižą per daug negalvodavau. Sienų tapyba, ypač viešose erdvėse, patraukli tuo, kad gavęs leidimą turi visišką laisvę. Gali prisitaikyti prie oro sąlygų ir paviršių, kurie lemia tavo techniką ir priemones. Atsiranda erdvė eksperimentavimui, pradedi dažus naudoti ne taip, kaip jie sukurti. Jei šalta, „vandeniniais“ dažais nepapaisysi, nes viskas pradės byrėti, jei piešinys aukštai, tau reiks su ilgu pagaliu ir voleliu piešti, tada daugiau kontrolės, piešinyje atsiranda štrichai.

Šiomis priemonėmis nesiekiu vientisumo, tačiau automobilio simbolis, kaip ženklas ar parašas, išlieka. Automobilių tema gali likti ir automobilių fanatų lygmenyje, ir leisti galvoti apie miestą, taisykles, infrastruktūrą, apie žmogų jame, apie tai, kaip mes kartu sugyvename. Tai gali būti ir šalta, ir šilta.

Dviratis taip pat yra judėjimo simbolis, bet autonomiško, laisvo. Man dviratis išvis toks „teigiamo“ anarchizmo simbolis, nes žmogus tada yra, nepriklausomas nuo naftos korporacijų, valdžios, už parkingą mokėti nereikia, jis gali miško keliukais važiuoti, gali asfaltu, bekele. Dviračio išradimas ir išpopuliarėjimas buvo didelis išlaisvinimo žingsnis.

Judėjimas – įvairiasluoksni tema, tad stilistiškai darbai taip pat skirtingi. Vieni primityvūs, brutalūs, atrodo, vaikas paišė, kiti tikroviški, detalūs, smulkmeniški. Noriu neprarasti drąsos kurti „grubiau“. Tada jaučiu didesnę ryšį su žiūrovu, nes jis žino, kad tai nėra vien apie mano sugebėjimą įvaldyti amatą. Tikiu, kad bet kas gali išmokti valdyti tonus ir šešėlius, tik menas ne vien apie tai. Kas tavo sieloje vyksta, ką nori pasakyti ne žodžiais – ne visada tam reikia neįtikėtino įgūdžio, tai dažnai kaip tik susilpnina žmogišką ryšį. Nes atrodo, kad „va, jis čia kažkoks dievas, ateivis, jis daro, kaip aš niekada nemokėčiau“. Man svarbu, kad žmogus, pamatęs mano darbus, pajustų prieinamumą.



„Mask Off“ (2024), paroda „Oda“

**A. M. S.:** Artima tai, ką sakai – žaidimas su amatu ir nemokėjimu. Aišku, tu tai praktikuoji, tai tavo raiška, mokaisi ir išmoksti galų gale pats, bet kad tavęs nuo pradžių nespraudžia į rėmus, kad mokaisi ne taip, kaip „reikėtų“, apdovanoja visai kitu rezultatu. Amato ir meno tema tiek galima diskutuoti, ir meistrystės klausimais, kiek tai svarbu ir kada tampi menininku. Ar tada, kada pats save pavadini, ar tada, kai tave jau atpažįsta...

**TRAFIK:** ...ar kai institucija pasako, kad čia jau menas.

Dažnai pagalvoju apie legitimumą, kad žmogui, kuris mato naują kūrinį, reikia patvirtinimo, kad čia yra tikrai menininkas. Dabar daug ką vadiname menu, ir tai žavū, bet tuo pačiu turi būti patvirtinimas, kad tu čia rimtai ir profesionaliai darai. Ne ta prasme, kad jau šimtą metų, ar iš to uždirbi, bet kad žiūri rimtai. Net jei kažką nerimto nori pasakyti, vis vien reikia įrodymo, kad tu – menininkas gera pavarde, kas visai juokinga. Norisi su tuo pažaisti, kaip tik kurti ką nors paprasto, ir tada žiūrėti, kas bus.

**A. M. S.:** O rimtai žiūri į savo kūrybą?

**TRAFIK:** Juokus mėgstu. Man šiaip norisi pasaulyje daugiau matyti mėgavimosi, džiaugsmo paprastais dalykais. Tai ir iš asmeninio poreikio ateina.

Į kūrybos procesą žiūriu rimtai, didžioji jo dalis yra galvojimas, vaikščiojimai ir ieškojimai. Užtepti dažus galima greit, bet nesakytum, kad kūrinys sukurtas per dvi valandas, nes iki jo buvo daug apmąstymų, persigalvojimų, klausimų ir atsakymų. Kartais, kai nerandi atsakymų, reikia padaryti, ir tada būna aišku. Dažniausiai idėjos mane stumia priekin.

**A. M. S.:** Kaip komunikuoji apie savo kūrinius, kiek sluoksnių skiria tave ir žiūrovą, formuoja ir tavo kūrinių patyrimą. Tai, kad pasikvieti į studiją, jau yra iš dalies pasikvietimas į namus, nes tai privati erdvė, kurioje vyksta jautrūs kūrybos procesai. Nepaisant to, kad vaikštai ir fotografuoji, visi darbai vis vien gimė čia. Tai man atrodo kaip visai kitoks būdas prieiti prie žiūrovo ir žiūrovui prieiti prie menininko.

**TRAFIK:** Galvojau, kur rengti parodą. Tam būtų reikėję užsiimti laiko ir vietos medžiokle. Bet paskui supratau, kad viskas čia, šalia. Prieš tai šioje erdvėje buvo „Hungry Eyes“ iliustracijų parduotuvė. Ir čia buvo parodų – iliustracijų, riso spaudos, žinių – gana aiškios krypties. „Oda“ yra pirma po jų, tad erdvė naujai atsidarė. Ji tokioje matomoje vietoje, o kartu ir slapta. Pagalvoju, kad čia surengti parodą daug įdomiau. Žinoma, svarsčiau, kad surengdamas parodą studijoje, prarasiu „galerijos“ auditoriją, ir man buvo smalsu, kiek savo jėgomis galiu nuveikti.

Šią parodą galima būtų lyginti su rengiamomis namuose, tai irgi atskira kategorija. Man buvo įdomu, kad žmogus gali ateiti į parodą iš anksto sutarus laiką. Dažniausiai ateina du-trys vienu metu, tai suteikia erdvės laisvam pokalbiui, ne reprezentacinei kalbai.

**A. M. S.:** Prisimenant judėjimo temą, tinka, kad iki tavo parodos patogiausia ateiti pėsčiomis. Ji stotyje, tarp panašių pastatų, šią erdvę reikia surasti. Net vaizdai už lango – traukiniai, praeiviai, kelių darbininkai, atrodo, persikelia į galerijos erdvę kaip dar vienas sluoksnis.

Dar grįžtant prie klausimo apie rimtumą ir kūrybą – kai tik užėinu į erdvę, mane pasitinka liežuvį iškišęs šunmobilis iš „Buko ir bukesnio“, o priešais jį ant sienos kabo galinio mašinos bamperio vaizdas, sukurdamas mandagaus šuniško pasisveikinimo situaciją. Žinoma, kartais neintensionaliai tokie dalykai įvyksta. Koks tavo santykis su humoru kūryboje? Kiek tai tau svarbu ir kiek tai veikia tavo kūrybinius procesus?

**TRAFIK:** Geras, apie tai nepagalvoju!

Turiu polinkį juokus naudoti kaip ledų pralaužimo įrankį, tik jei per daug tai darai, žmonės ima galvoti, kad visada juokauji. Turi būti riba. Gal pompastiškai skambės, bet manau, kad humoras yra kažkas dieviško. Gali pasakyti siaubingus dalykus ir prajuokinti, gali vaikščioti ašmenimis. Tam irgi reikalingi įgūdžiai.

Man įdomu kontrastas, kai du priešingi poliai susikerta viename sakinyje. Žmogų dažniausiai priverčia juoktis nepatogūs dalykai, kuriuos kažkas drąsiai ir nejprastai pasako. Išveda už ribų į tai, apie ką baisu galvoti, padeda peržengti ribas. Tai, ką toliau darysi, tai jau tavo reikalas – ar pozicija keičiasi, kas toliau vyksta. Čia jau rimti dalykai. Blogiausia, ką galime daryti, tai nekalbėti apie problemas. Čia pasikartoja humoro elementas. Žmonės lankstūs ir kūrybiški, gebantys prisitaikyti prie sunkumų ir atrasti gražius dalykus.



Asmeninio TRAFIK archyvo nuotrauka

**A. M. S.:** Nors spalvingi ir iš pirmo žvilgsnio gana šviesūs, tavo kūriniai turi nuorodų į pavojų. Mums kalbant pagalvojau, kad ryškių, pakilių spalvų bamperis, padžiautas šalia studijoje esančio keltuvo, netiesiogiai nurodo į „Crash“ – pavojingą ir azarto kupiną žmogaus santykį su automobiliais. Apie tai, kad spaudi pedalą, ir kartais nesuveikia stabdžiai. Įdomu, kad taip spalvingai prisilieti prie laiko mašinų, kurios vairuotojo laiką gali ir sustabdyti netyčia.

**TRAFIK:** Tarsi visada pasirašai, kad gali taip nutikti, bet reikia iki parduotuvės...

**A. M. S.:** Tyrinėji miestą, gatves, kuriose daug veikėjų, paliekančių ženklus. Ką tau įdomiausia sekti ir kokius ženklus smalsiausia stebėti?

**TRAFIK:** Grafičio scena seniai domino – stebėdavau, skaitydavau, jungdavau taškus, nepažinodamas žmonių, tarsi žaidime. Tikriausiai grafičio lauke mane stebina polėkis, nes yra tiek daug priežasčių to nedaryti, bet jie vis tiek daro, ir čia daugiau negu hobis. Kiekvienas turi paaiškinimą arba įsivaizdavimą, kodėl tai daro. Bet tai stebėti įdomu. Sunku būtų šiuo metu kažką išskirti. Kai kurie ženklai nepasikartoja.

Man didelę įtaką padarė IMHO (In My Honest Opinion) projektas. Tai aktyviai šiuolaikinio meno lauke veikiančio kūrėjo piešiniai. Vienas iš jo projektų vyko Vilniuje. Jis kartu su savo vaiku piešdavo „Exquisite corpse“ žaidimo principu, kai nupieši vieną dalį, užlenki popierių ir duodi kitam. Atsirasdavo monstrai, pabaisos, tokie beprotiški, bet neįspūdinantys. Sudomino nejprastas beprotybės, drąsos ir



vaikiškumo mišinys, atliktas grubiomis volelio linijomis. Nesvarbu, ar nori dalyvauti grafičio scenoje ar ne, tai vis vien didelis įkvėpimo šaltinis. Toks stebėjimas davė pagrindus mano paties kūrybos procesams. Tai, kas įdomu, gali rasti bet kur, nereikia toli ieškoti – atrodo, kad šalia esantys dalykai dar labiau tave paliečia. Didžiausi motyvuotojai ir įkvėpėjai buvo vilniečiai.

Kaune ne toks griežtas grafičių draudimas, tad yra daugiau ką pamatyti. Primeną Vilnių prieš 15 metų, kur grafičiai likdavo ilgai. Dabar tai laikina, matomiausiose vietose išnykti gali ir per mėnesį. O Kaune yra daugiau išlikusių. Manau, kai grafičiai pasensta, jie tampa vertingesni. Pačiam nėra taip svarbu, kai mano piešinį uždažo, tai natūrali tėkmė.

**A. M. S.:** Tai dėl to ir darai?

**TRAFIK:** Iš dalies taip. Laikinumo suvokimas irgi daro įtaką, priėmimas, kad jau sukūrei ir viskas – done. Negali valdyti, kas paskui nutinka kūriniai: arba jis pradeda savo gyvenimą gyventi, arba būna sunaikinamas. Tada imi visai kitaip jį kūrinių žiūrėti, nes žinai, kad esmė yra procesas. Šioje scenoje negali prisirišti prie darbo, kad jis būtų amžinas. Tuo skiriasi nuo meno lauko, kur kūriniai saugomi. Štai NDG archyvas, didžiulės patalpos, daug kūrinių – sunku pasakyti, ar jie tikrai visi vertingi, bet vis tiek saugomi. Reikia daug finansinių ir žmogiškų resursų, kad tarybinis biustas liktų šviežias. Žavu, kad žmonėms svarbu. Kita vertus, ar čia tikrai apie tai? Ar noriu, kad mano kūrinys būtų kažkur suvyniotas ir laikomas?

**A. M. S.:** Kai sakei, kad leidi kūriniams gyventi savo gyvenimą, tai leidi jiems ir senti. Man atrodo, čia dar slypi senėjimo ir pokyčio baimė – tai, kas ilgai išlieka šviežia ir kvapnu, yra labiau vertinga už tai, kas sensta ir nyksta. Sluoksniai, kurie atsiranda ar lupasi – ne taip patrauklu kaip nauja mašina.

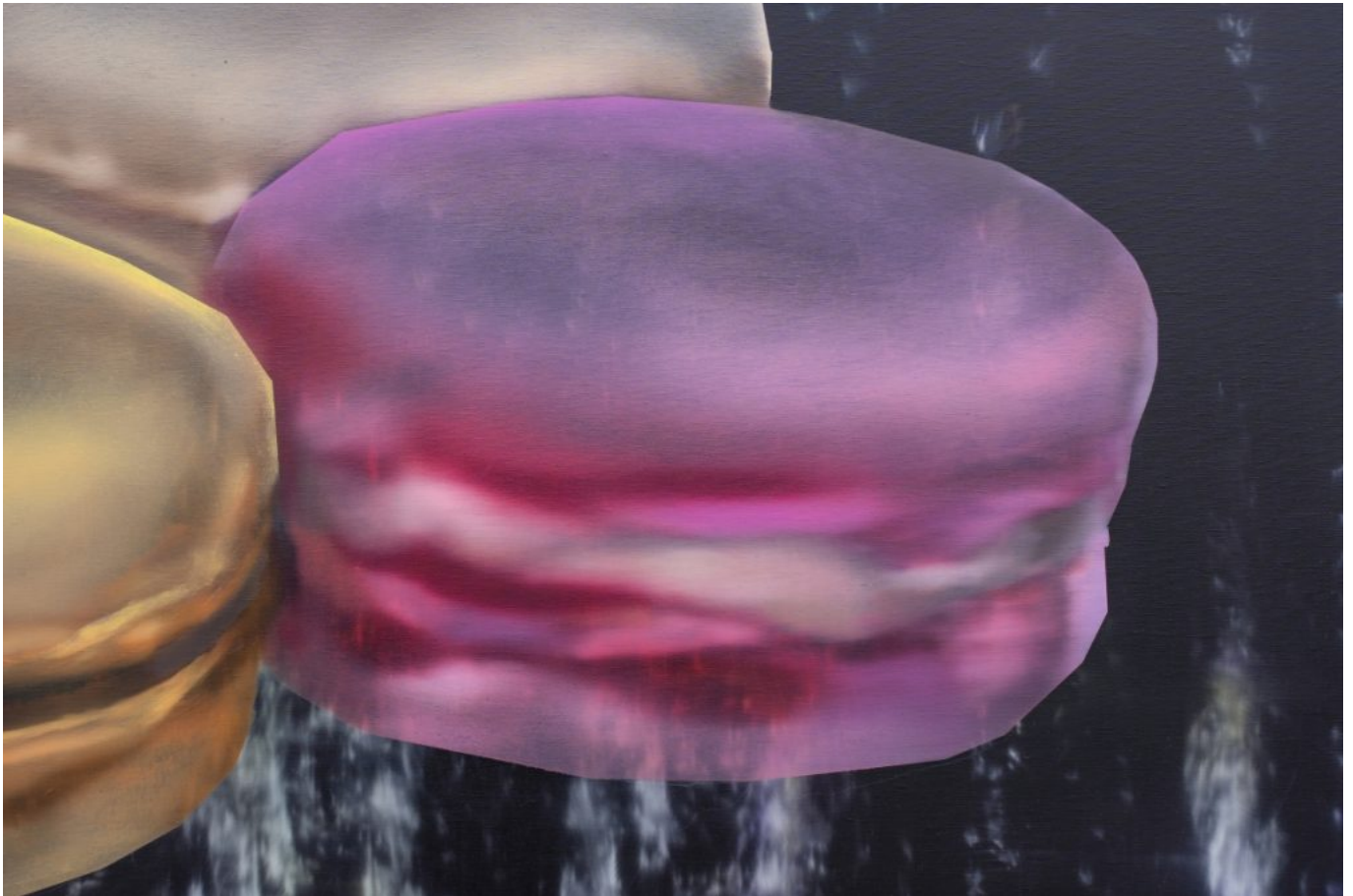
**TRAFIK:** Blizgumo efektas veikia!

Kita vertus, nesaugoti kūrinių būtų žalinga kultūrai, nes nežinodami praeities, ją kartotume. Dažnai galvoju, kaip kūrinys turėtų funkcionuoti.

Čia ir yra vienas iš didžiausių meno galerijų ir viešųjų erdvių skirtumų – ten kūrinys atviras, pažeidžiamas ir priklausomas nuo aplinkybių.

*Pažadus tesėti nebūtina*

Rosana Lukauskaitė



Andrej Vasilenko nuotrauka

Galbūt niekada anksčiau nesame taip intensyviai tyrinėję savo veidų, kaip pandemijos piko mėnesiais. Darbo susitikimai ir paskaitos persikėlė į virtualią erdvę, kur kiekvieno „Zoom“ skambučio metu akys nevalingai krypdavo į mažą langelį apatiniame dešiniajame kampe. Laikui bėgant pastebėjau, kad versija, kuri žvelgė į mane iš ekrano, tapo iškreipta ir keista – atrode, kad tikrasis „aš“ ir internetinė manęs imitacija pradėjo elgtis skirtingai, beveik įgijo savo autonomiją, tačiau šio fenomeno negalėjau tiksliai apibūdinti. Pasak tyrėjų, ilgai žiūrint į savo atspindį pritemdytoje šviesoje, gali atsirasti keistų veidų vaizdiniai. Šios haliucinacijos gali apimti artimųjų veidus, nepažįstamus žmones, deformuotus bruožus ar net groteskiškas figūras. Iki spalio 6-osios Nacionalinėje dailės galerijoje veikianti Rūtės Merk paroda „Pažadai“ suteikia puikią progą apmąstyti panašius jausmus ir patirtis. Paroda kviečia giliau pažvelgti į skaitmeninės ir fizinės tikrovės susikirtimo taškus, analizuoti, kaip skaitmeninė estetika veikia mūsų suvokimą ir savimonę, tyrinėti mūsų tapatybės perėjimus tarp realybės ir virtualumo.

Šiuolaikinio meno laukas nuolat ieško būdų, kaip įprasminti mūsų laikų technologinius ir kultūrinius pokyčius. Rūtės Merk paroda „Pažadai“ yra puikus pavyzdys, kaip tradicinės tapybos priemonės gali būti pritaikytos šiuolaikiniams skaitmeniniams ir socialiniams diskursams. R. Merk kūriniai, pasitelkiantys portreto ir natiurmorto žanrus, tyrinėja kūniškumo sampratos transformacijas skaitmeninėje eroje, atverdami naujas refleksijų ir interpretacijų galimybes. Menininkės darbai pirmiausia intriguoja gebėjimu sintezuoti fizinį ir virtualų pasaulius į vientisą vizualinę patirtį. Jos portretai, sudėlioti iš skaitmeninių fragmentų, primena šiuolaikinės mitologijos kūrinius, kur tradiciniai herojai ir dievai užleidžia vietą popkultūros simboliams ir skaitmeninės kultūros archetipams. Tai primena, kad mūsų kolektyvinė vaizduotė formuojama ne tiek literatūros ar istorijos, kiek interneto ir

socialinės medijos. Šie portretai yra ne tik vizualiai patrauklūs, bet ir semantiškai turtingi. Jie kviečia apmąstyti tapatybės, autentiškumo ir reprezentacijos klausimus pasaulyje, kur fizinės ir skaitmeninės tapatybės nuolat susilieja ir kinta. Kiekvienas menininkės portretas yra lyg skaitmeninis palimpsestas, sluoksnis po sluoksnio atskleidžiantis mūsų laikų socialinius ir technologinius naratyvus.

Natiurmortai parodoje „Pažadai“ taip pat peržengia tradicines šio žanro ribas. Čia mes matome ne tik klasikinio meno elementus, bet ir šiuolaikinės vartojimo kultūros refleksijas. Didžiuliai latės puodeliai, tobulai atrodantys dirbtiniai vaisiai ir makaronai tampa simboliais, atspindinčiais mūsų laikų ekonominius ir ekologinius prieštaravimus. Šie objektai, tapę globalios kultūros ikonomis, taip pat kelia klausimus apie autentiškumą ir natūralumo praradimą technologijų amžiuje. Tačiau kokie dirbtini šie objektai bebūtų, jie vis tiek padažnina gėrybių rinkėjų-medžiotojų palikuonių pulsą. Vis dėlto šie natiurmortai ne tik kritikuoja, bet ir tyrinėja grožio bei autentiškumo sąvokas. Kiekvienas vaizdinys parodoje primena apie žmogaus siekį kontroliuoti bei estetizuoti pasaulį pagal savo norus.

Lev Manovich knygoje „Naujosios medijos kalba“ („The Language of New Media“) išsamiai nagrinėja, kaip skaitmeninės technologijos transformuoja menines praktikas ir kultūrinę produkciją. Jo teiginiai apie tai, kaip skaitmeninės technologijos transformuoja meno praktiką, puikiai atsispindi R. Merk kūryboje, kur skaitmeninės ir fizinės realybės susijungia, sukurdamos hibridinius vaizdus. Tai leidžia meno kūriniams kalbėti nauja, mūsų laikams būdinga vizualine kalba, kurią Manovich vadina „naująja medijų estetika“. Manovičius pabrėžia, kad skaitmeninė kompozicija gali pasiekti nepaprastą informacijos tankį ir detalumą, kuris anksčiau buvo būdingas tik tam tikroms tapybos tradicijoms, pvz., olandų XVII a. tapybai. Rūtės Merk darbuose taip pat matome šį informacijos tankį, kur kiekvienas vaizdo elementas yra kruopščiai apdorotas ir integruotas į bendrą kompoziciją.

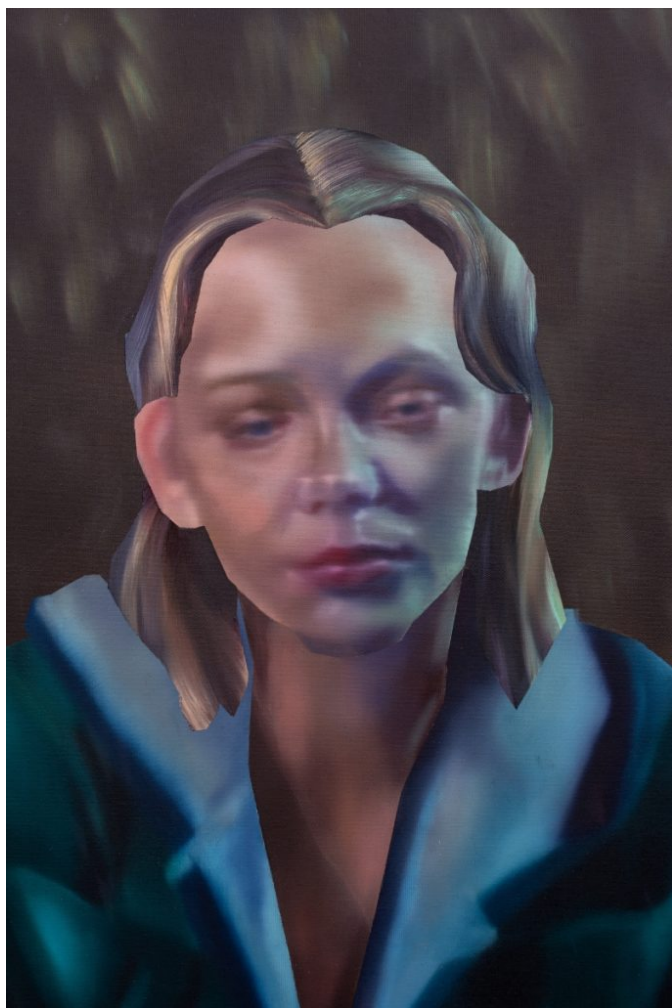
Naujųjų medijų objektai dažnai yra moduliniai ir kintantys – tai reiškia, kad jie gali egzistuoti įvairiose, potencialiai begalinėse versijose. Rūtės Merk darbai, įkvėpti skaitmeninės estetikos, puikiai iliustruoja šią idėją. Jos tapybos darbai yra kaip moduliai, kuriuos galima derinti ir keisti, panašiai kaip vaizdo žaidimų pasaulius, kurie nuolat atnaujinami ir pertvarkomi. Tai apima ne tik skaitmeninių vaizdų, bet ir visos kultūros perkodavimą pagal kompiuterio logiką. Šis moduliškumas atspindi skaitmeninio pasaulio nenutrūkstamą dinamiką ir kūrybinės evoliucijos galimybes. R. Merk kūryba neapsiriboja vien vizualinių elementų perkėlimu iš skaitmeninės terpės į fizinę ir atvirkščiai. Jos darbai perteikia gilesnę idėją apie kultūros perkodavimą pagal kompiuterio logiką, kur kūrybinis procesas tampa algoritminiu, o kiekvienas vaizdas – duomenų rinkiniu, kurį galima analizuoti, transformuoti ir interpretuoti.

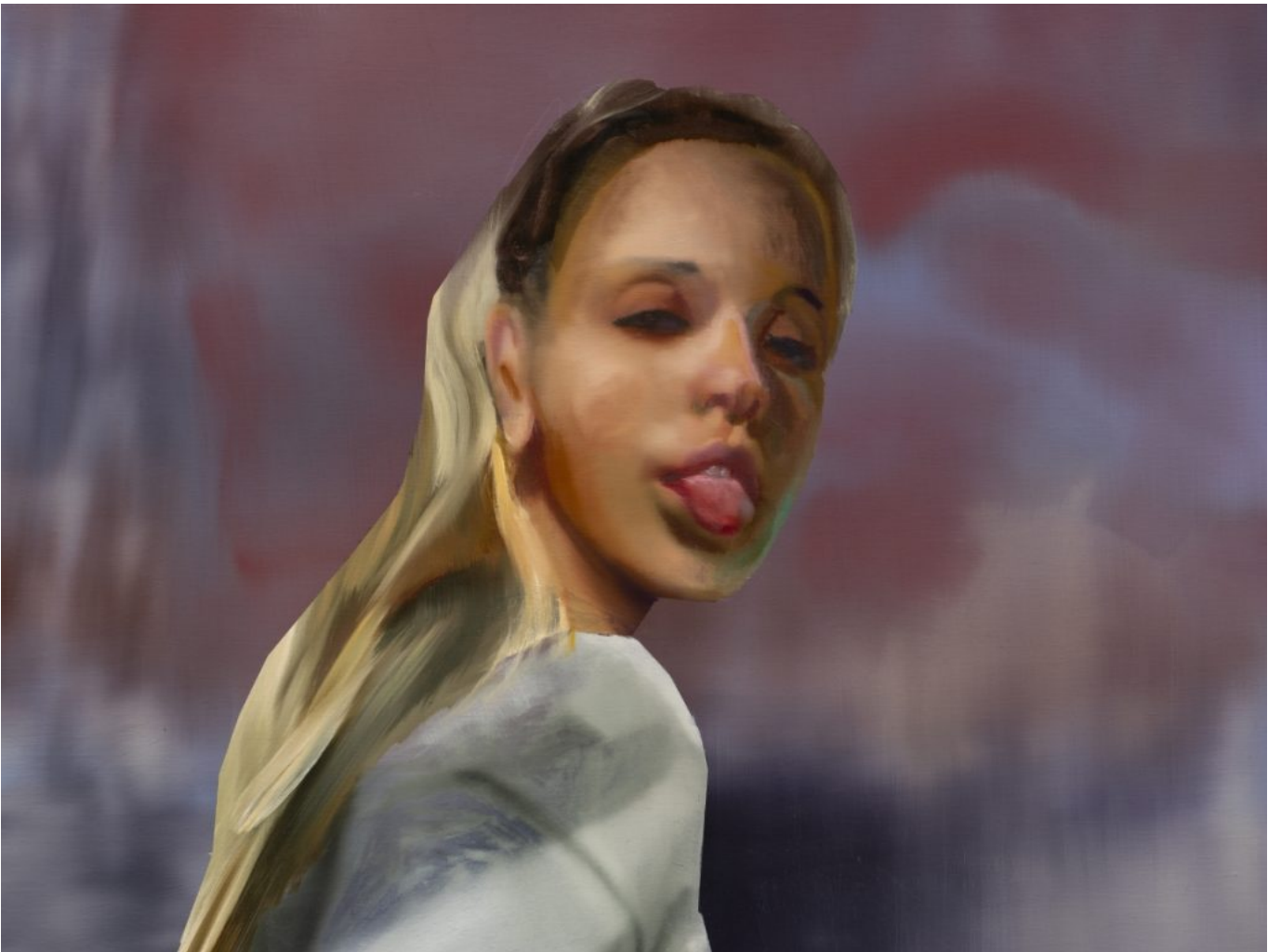
Šiuolaikinės medijos dažnai vietoje linijinės laiko sekos teikia pirmenybę erdvinei navigacijai, kaip tai matome vaizdo žaidimuose ir interaktyviose programose. Rūtės Merk kūryboje portretai ir natiurmortai gali būti suprantami kaip dalys tokios erdvės, kurioje žiūrovas kviečiamas ne tik stebėti, bet ir mentaliai naršyti po skirtingus vaizdinius sluoksnius ir kontekstus, sukurtus skaitmeninės estetikos. Rūtės Merk parodoje „Pažadai“ galima apčiuopti ir susiliejimą su kino kalba, kuris matomas per tapybos darbų struktūrą, primenančią kino kadrus ar vaizdo žaidimų ekranus, taip sujungiant tradicinį meną su šiuolaikinėmis technologinėmis praktikomis ir amžina siužetų paieška.

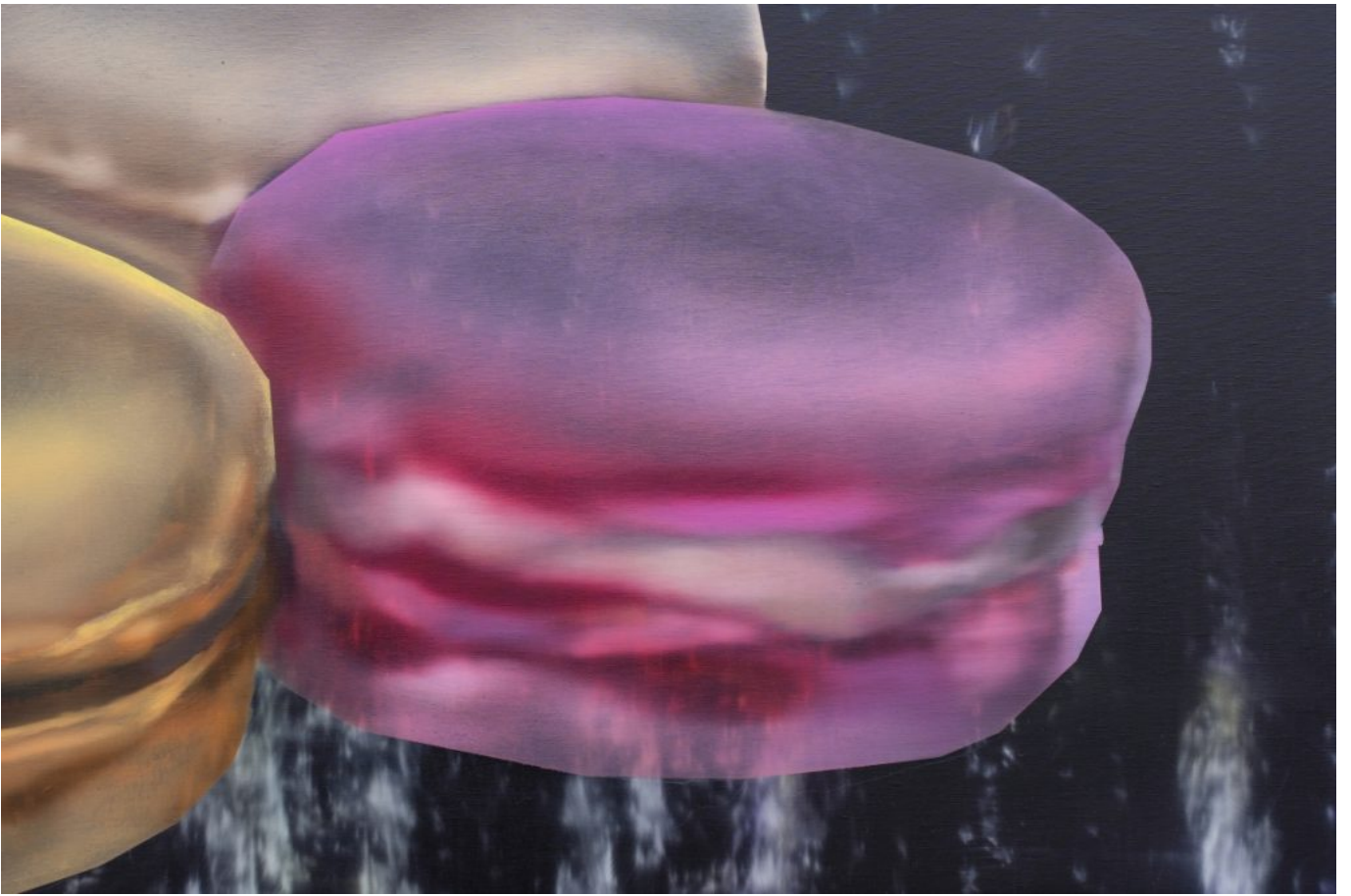
Rūtės Merk darbai nagrinėja šiuolaikinius vaizdinės kalbos ir diskurso būdus laiko ir erdvės kontekste postinternetiniame pasaulyje. Juose jaučiama esminė tuštuma. Žmonės, kurie vaizduojami jos paveiksluose, ir žiūrovai, kurie juos stebi, yra tarsi dingę. Jie tampa matomi tik per savo nematomumą – atsispindėdami skaitmeniniame reprezentacijos veidrodyje. Tai atliepia mūsų amžiaus paradoksą: nors nuolat fiksuojame aplinkinius ir save, vis tiek jaučiame stiprų troškimą būti nematomi. Merk darbai subtiliai atskleidžia šią įtampą tarp viešumo ir privatumo, tarp buvimo ir nebuvimo. Jos kūriniai kelia klausimą, ar mūsų tapatybė iš tiesų egzistuoja už skaitmeninio ekrano ribų, ar esame tik atspindžiai, kuriuos formuoja socialinė medija ir virtualios sąsajos. Šiuolaikiniai žmonės svajoja pabėgti nuo savo pačių reprezentacijos. Mes bijome būti suvokti. Verčiau paskęstume fluorescencinės mača latės dugne, jei tai garantuotų mūsų galutinį neapčiuopiamumą.



Viename paveiksle Thalia, stovinti su valerijono žiedais rankoje, koketiškai rodo liežuvį. Ar ji ironizuoja mūsų neurotišką kasdienybę, ar mėgina sukomponuoti vaistinių žolelių kokteilį kofeino persisotinusiems nemigos kamuojamiems šiuolaikiniams asketams? Tapatybės paieškos ir emociniai svyravimai nepalengvėja net ir naudojant nuolaidos kodus iš nuomonės formuotojų arsenalo, pavyzdžiui, „ariadnės\_siūlas2024“. Keliais procentais mažiau realistiška būtis vis tiek atrodo hiperreali. Susidūrus skaitmeninei iliuzijai ir fizinei tikrovei, atspindžiuose matome save tokius, kokie norime būti, ir tokius, kokie labiausiai bijome tapti.

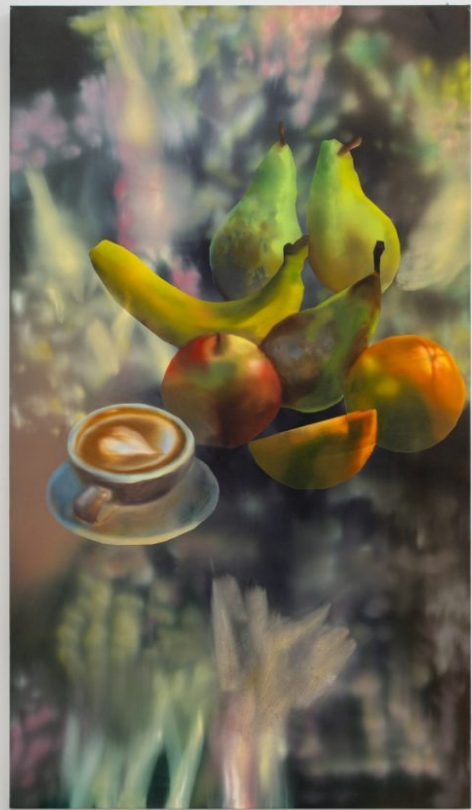






Yisa, 2020  
Alfajes, Inca  
Fundación Tarek Chiari,  
Toluca

Yisa, 2020  
Oil on linen  
Collection Tarek Chiari,  
Toluca







Lisa, 2024  
Aluola, linas  
Automaattinen

Lisa, 2024  
© ja lisen  
Kuvataiteilijan







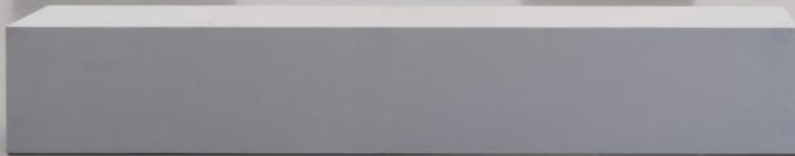
Macarons



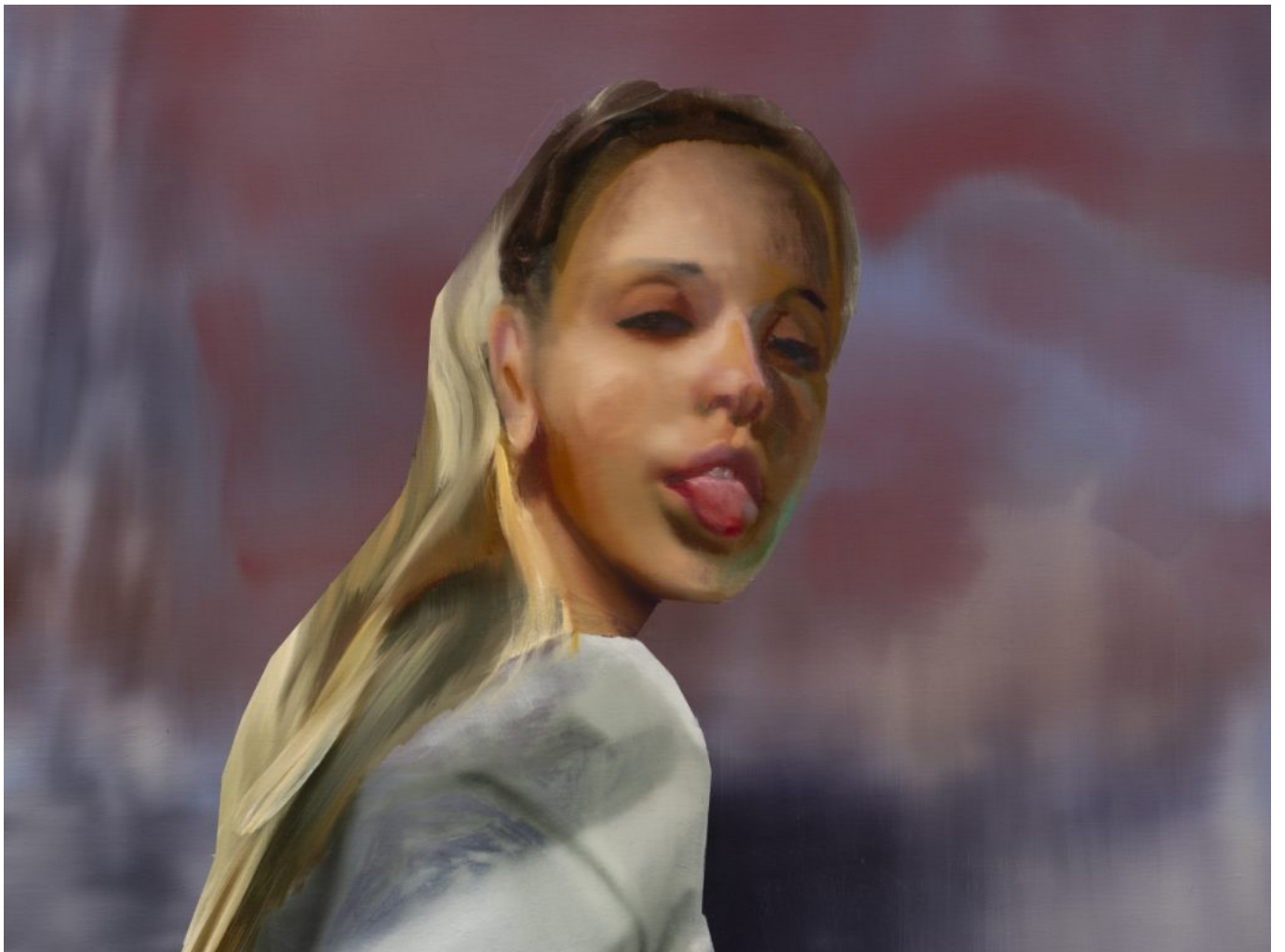
Forest



Red



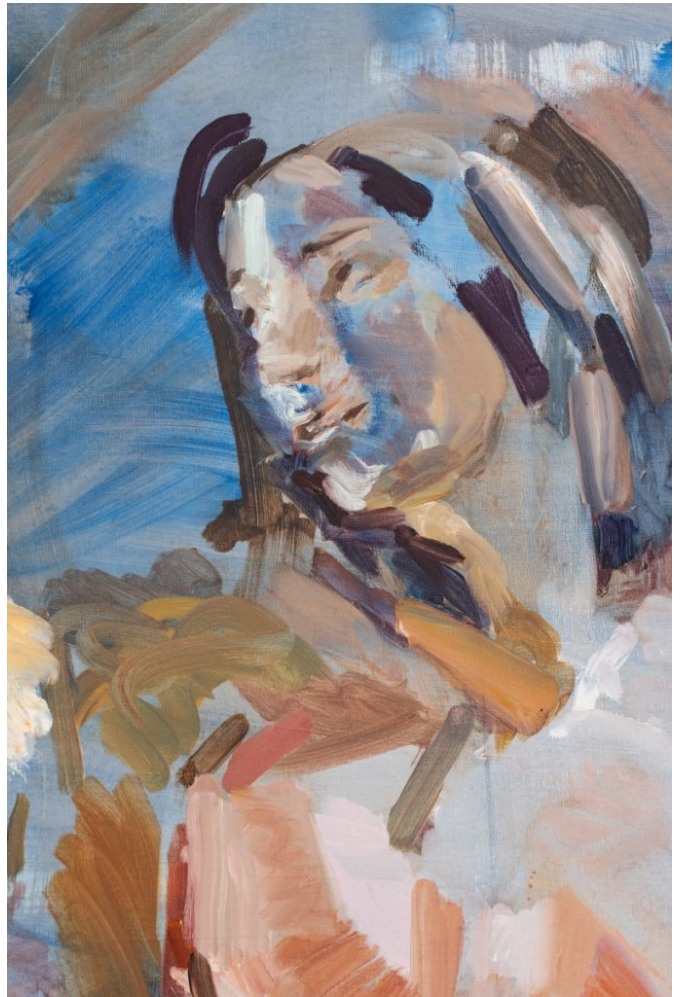








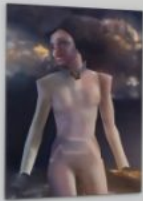






Arjun, 2020  
Arjun, 2020  
Kalyan Singh Puri Chandra  
Singapore

Arjun, 2020  
Arjun, 2020  
Collection Pong-Pai Chung  
Taipei



Arjun, 2020  
Arjun, 2020



Arjun, 2020  
Arjun, 2020



Arjun, 2020  
Arjun, 2020









1990 1990



1990 1990



1990 1990

