

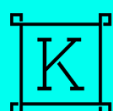
ISSN 2424-5062

2024

10

art nēwš.lt

rėmėjai



LITHUANIAN
COUNCIL FOR
CULTURE

MRF MEDIJŲ
RĖMIMO
FONDAS

Sutikti fotografiją, pažinti fotografą, aplankyti užkulisius

Miglė Markulytė



Pauliaus Petraičio paskaita „Nuo ribų iki tinklų: pastabos apie fotografijos prasmių paradigmų kaitą“. Donato Stankevičiaus nuotrauka.

Šeštadienis, rugsėjo 14 diena. Paskutinis 47-ojo tarptautinio fotografų simpoziumo „NIDA. Sutikti fotografiją“ vakaras – uždarymo renginys „Sangritoje“. Nors jau rudenėja, ore dvelkia nesitraukianti pajūrinė vasara, atsiduodanti pušų sakais ir laužo dūmu. Tarsi plūduriuodamas tarp daugybės lempučių, scenoje gitaros akordus sintezuoja Vilius Ančeris, panardindamas klausytojus į belaikę erdvę. Mano mintys, palikusios nuovargyje ištirpusį kūną, sklendžia eksperimentinio ambiente takeliais, o prieš užmerktas akis sluoksniuojasi visą savaitę stebėtų prezentacijų nuotrupos. Atmintyje užfiksuotos teorijos susilieja tarpusavyje ir papildo viena kitą, padeda paaiškinti matytus kūrinius ir fotografinius sprendimus, kurių anksčiau nesupratau. Atrodo, jog egzistuojamos vienu metu, šios mintys kuria dialogus ir įpareigoja juos užrašyti. Tad nesipriešinu šiai misijai, tik kaip ir žmogaus patirtis, raštas kuria linijas laike, tad norėdama užfiksuoti, turiu intencionaliai brėžti naratyvą. Nesistengiu sutalpinti visko ar net daugumos – selektyviai, tarsi pro objektyvą fiksuoju jungtis ir fokusuoju ten, kur man atrodo reikšmingiausia. Tai, kas lieka nejausta į šį tekstą, nepraranda savo svarbos ir egzistuoja už kadro: kažkieno atmintyje ar vaizduotėje, kitų autorių tekstuose ar vaizduose.

Išsirinkti(.)neprivaloma(.)viską sužinoti

Įspūdinga, kaip keturiasdešimt septintą kartą vykstantis simpoziumas sugeba išlaikyti savo dviasį ir kartu kasmet apsireikšti vis kitais pavidalais, naujais veidais ir plačia temų įvairove. Nors man šią, jau beveik 50 metų gyvuojančią dviasį tenka tik nujausti iš kitų pasakojimų, įžvelgti dalį publikos sudarančių žinomų fotografijos meistrų veiduose ar perskaityti daugiau kaip dvidešimt metų jame

besilankančios Agnės Narušytės tekstuose, įvairovę paliudyti galiu. Per šešias simpoziumo dienas teko išgirsti prezentacijas dalyvių, atvykusių iš tolimų (Japonija, Tailandas, JAV, Ispanija, Suomija...) ir artimų (Lenkija, Estija) šalių. Taip pat susipažinti su įvairiausiomis praktikomis: nuo dagerotipijos (M. Meškausko filme „XIX amžiaus fotografo palikimas“), RA4 spalvoto reversinio proceso (M. Janušaičio dirbtuvėse), iki bendradarbiavimo su DI kuriant naujus daiktus, kurie egzistuoja tik vaizduose (Agnės Gintalaitės paskaitoje „besivejant skaitmeninę tiesą“), ar mikroorganizmų transformuojamo atvaizdo (Ievos Maslinskaitės prisistatyme). Tik šį kartą su simpoziumu lankytojams pasisėkė susipažinti dar intymiau: paskutiniąją dieną savo praktikas pristatė ir jo organizatoriai, Lietuvos fotomenininkų sąjungos (LFS) nariai: Vilma Samulionytė, Dalia Mikonytė, Donatas Stankevičius ir Gytis Skudžinskas.

Ir net apmaudu pasidaro, jog egzistuoja laikas ir į šį naratyvą netelpa viskas, ką, atrodo, taip svarbu papasakoti...



Mindaugo Janušaičio RA4 spalvoto reversinio proceso fotografijos dirbtuvių pristatymas. Donato Stankevičiaus nuotrauka.

Fotografijoje atspindinčios asmeninės patirtys. Kas nulemia tokių nuotraukų meninę vertę?

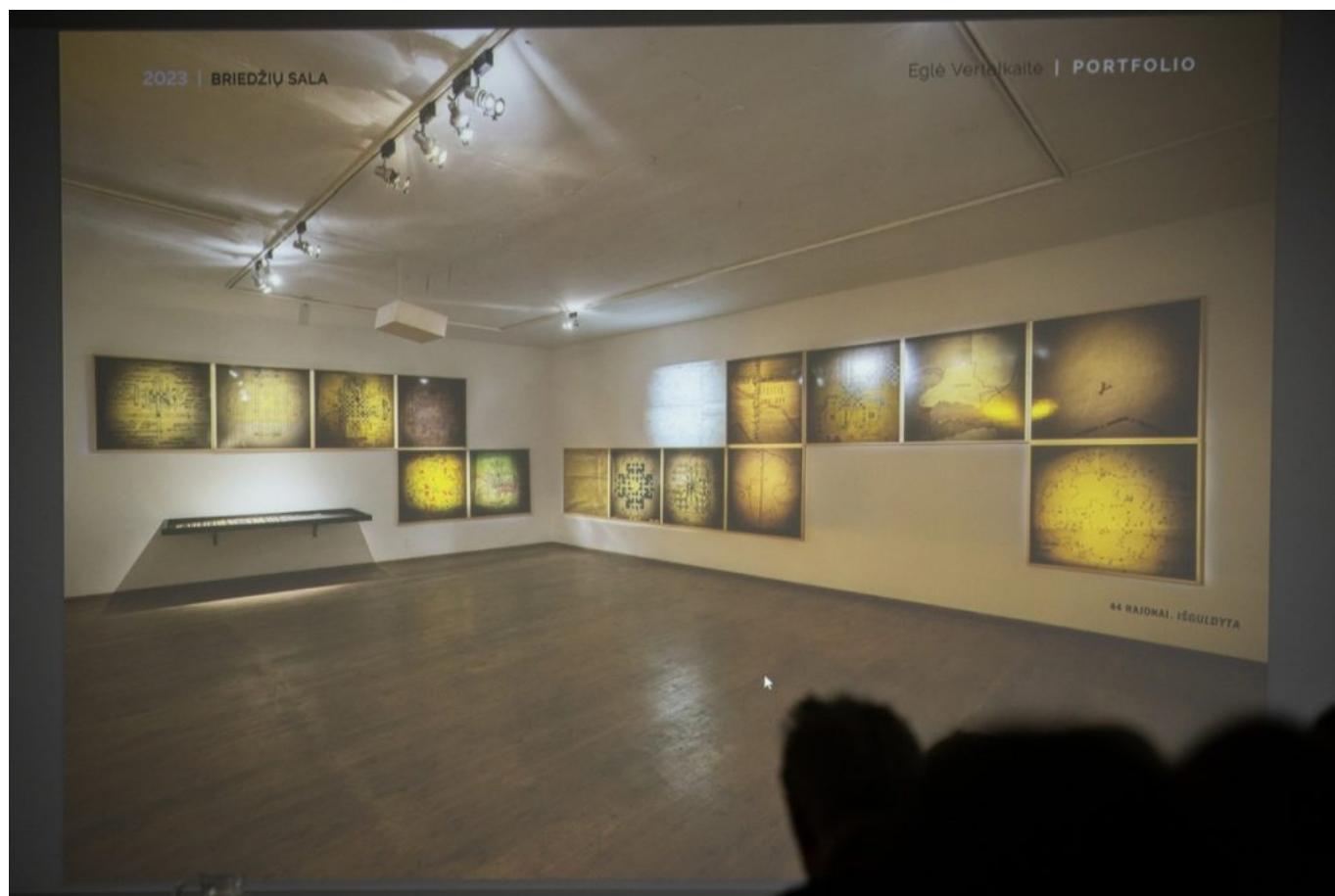
Šis klausimas, pasiskolintas iš Tomo Pabedinsko paskaitos apie Lietuvos fotografų asmeninius archyvus meno lauke, mano užrašuose tapo tuo, kuris padėjo tarpusavyje susieti **daugiausiai** kitų prezentacijų. Nenuostabu – juk dažnu atveju kūryba kyla iš asmeninių patirčių, o būtent gebėjimas patirtis perdirbti į meno kūrinį galėtų būti menininko skiriamuoju bruožu.

T. Pabedinskas (pirmiausiai paskyręs tylos minutę šviesaus atminimo Rolandui Rastauskui) kalbėjo apie dokumentinę fotografiją ir į iškeltą klausimą atsakė nagrinėdamas, kaip ta pati nuotrauka gali turėti skirtingas reikšmes asmeniniame archyve, fotografijos meno lauke ir platesniame kultūros diskurse. T. Pabedinskas nagrinėjo Raimundo Urbono fotografijas iš autoriaus hipiškų bastymųsi po 80-ųjų Sovietų Sąjungą. Dauguma šių darbų nugulė į iškarpomis ir užrašais papildytus albumus, o nedidelė dalis, atspausdintų pakartojant kadrus ar tonuojant atvaizdus, tapo ciklo „Requiem seniems džinsams“ dalimi. Šiuo atveju būtent estetiškos raiškos pakeitimas ir vizualaus naratyvo formavimas

kombinuojant nuotraukų seriją autoriui padėjo atitolinti fotografiją nuo asmeninio konteksto. Tuo tarpu T. Pabedinskas įvertino, jog menotyrininkas, žvelgdamas į atrinktas fotografijas ir siedamas jas su istorinėmis aplinkybėmis, gali pradėti ieškoti apibendrinto hipių kultūros simbolinio vaizdo. *Pasižymiu mintį, jog nuotraukų atrinkimas, pasirenkant, ką rodyti ir ką nuslėpti, gali tapti pirmu žingsniu nuo dokumentalumo link tam tikro praeities idealizavimo.*

Galiausiai, pažvelgus plačiausiu masteliu, Raimundo Urbono fiksuotos asmeninės istorijos vystėsi paraleliai su nacionaline istorija, o tai yra tarsi aukščiausias balas dokumentinės fotografijos vertės skalėje (jei tokia būtų), suteikiantis asmeniui archyvu aktualumo.

Sovietmečio dokumentine medžiaga naudojosi ir Eglė Vertelkaitė, pristačiusi savo parodą „Briedžių sala“. Parodoje menininkė kalba apie Lietuvos okupaciją, pasitelkdama po tėvo inžinieriaus hidrotechniko mirties rastus slaptus tarnybinius žemėlapius. Tik šiuo atveju autorei fotografija tampa būdu nutolti nuo dokumentalumo: perfotografuojant žemėlapių fragmentus, jie tampa nebe dokumentais, o nuorodomis į autorės nagrinėjamas temas. Parodoje svarbus ir matymo/nematymo aspektas – be fotografijų (kurių dalis yra padengtos šelaku), E. Vertelkaitė eksponuoja ir žemėlapių originalus, užlietus tušu ir taip visam laikui apsaugotus nuo perskaitymo. Turint omenyje šį aspektą, fotografijos, kuriose žemėlapių fragmentai nėra paslėpti, įgauna dar platesnę reikšmę – nurodydamos tai, kas liko už kadro, jos tampa objektais, žyminčiais autorės pasirinkimą, ką daryti su rasta informacija.



Eglės Vertelkaitės prisistatymas. Donato Stankevičiaus nuotrauka.

Dalios Mikonytės kūryboje tirpsta skirtis tarp asmeniškumų ir meninės praktikos, o atsiminimai fiksuojami jau galvojant apie (ar bent turint omenyje) jų potencialią meninę vertę. Parodoje „Migle“, kurioje autorė reflektuoja 20 metų draugystę, eksponuojamos dvigubos ekspozicijos fotografijos, atspindinčios šį intencionalumą. D. Mikonytė, prifotografavusi juostelę, ją siunčia draugei, kuri, fotografuodama „ant viršaus“, sukuria atsitiktinę dvigubą ekspoziciją, suliejančią merginų gyvenimus. Parodoje „Migle“, panašiai kaip Eglė Vertelkaitė slepia žemėlapius, D. Mikonytė įslaptina asmeninius

laiškus. Siekdama užmaskuoti per daug asmeninę informaciją, autorė daro laiškų fotogramas ir jas papildomai užtamsina ryškinimo procese. Tokiu būdu vaizdas išlaiko sentimentalią reikšmę ir, neatskleisdamas turinio, žymi tik faktą, jog tai yra laiškas. Abstrahuodama patirtis, atitolindama asmeniškumus bei kurdamas metaforas, Dalia tarsi distiliuoja patirties ar emocijos esenciją, kuri, kilusi iš asmeninės istorijos, tampa artima ir patirtina bet kuriam jautriam stebėtojų.



Dalios Mikonytės prisistatymas. Miglės Markulytės nuotrauka.

Laima Kreivytė, kalbėdama apie fotografiją Marijos Teresės Rožanskaitės ir Igorio Piekuro kūryboje, pateikė priešingo atvejo pavyzdį: kai fotografija tampa dokumentalumo liudytoja, nutapytus vaizdus priartindama prie tikrovės. M. T. Rožanskaitė, vaizduodama ligoninės scenas, neretai atveju naudojosi fotografijomis, kurios dabar tampa puiku menotyros įrankiu paneigiant klaidingas jos kūrybos interpretacijas. Fotografijos potencialas atverti tikrumo dimensiją tapyboje dar geriau atsiskleidžia I. Piekuro darbuose, o ypač „Rekviem fašizmo aukoms I“. Šiame kūrinyje autorius, koliažo principu į dūmų debesį, kylantį iš apvalaus kamino, įkomponuoja žmonių akių nuotraukų iškarpas. Taip visas kūrinys ne tik tampa vizualine metafora, bet ir priverčia galvoti apie tikrus žmones, kurių kūnai ir sielos ištirpo dūmuose.



Laimos Kreivytės paskaita Fotografija Marijos Teresės Rožanskaitės ir Igorio Piekuro kūryboje. Miglės Markulytės nuotrauka

Asmeninis „triggeris“. Kas skatina fotografuoti?

Pristatinėdamas savo vestas kūrybines dirbtuves „Socialinis aplinkos portretas: fotografijos dokumentalumas ir asociacija“, Artūras Valiauga tarsį apvertė anksčiau mano nagrinėtą klausimą, skatindamas svarstyti, kas dokumentinėje fotografijoje sukuria asmeniškumą bei kaip autorius pasirenka, ką dokumentuoti. A. Valiaugos žodžiais: „Triggeris tikrovę paverčia subjektyvia“. *Mano interpretacijoje triggeris yra tai, kas nulemia, ką fotografo(-ės) akis aplinkoje atpažins kaip verta dėmesio.* Dirbtuvių dalyviai Nidos aplinkoje žvilgsniu formavo naratyvus, o vienas iš dalyvių (silpnaregis) dovanojo savo fotografijas žmonėms, taip savo užfiksuotus jūros vaizdus asocijuodamas su nuoširdžiais momentais.



Artūro Valiaugos dirbtuvių pristatymas. Donato Stankevičiaus nuotrauka.

Į šį (apverstą) klausimą netiesiogiai atsakė ir Gintaras Česonis, pasakodamas, kaip vieną karštą dieną Tbilisyje užėjęs į atsitiktinį namą pradėjo fotografuoti laiptines. Šis gan intuityviai nutrauktas kadras tapo tipologijos pradžia, ilgesio išraiška ir kūrybiniu saitų su Tbilisyje anapilin išėjusiu Arūnu Vaitkūnu, kuris išgarsėjo tapydamas apleistas laiptines.

Intencionalių fotografinių pasirinkimų sąrašą papildė ir Malvina Jelinskaitė, pasakodama kaip poreikis fotografuoti vidury nakties ją pažadindavo iš miegų, o kartą net užklupo verdančią sriubą ir išvijo į lauką gaudyti šviesos. Tačiau daugiausiai M. Jelinskaitė kalbėjo apie kadrų atranką ir nenorą jų išrinkinėti iš serijų, kurios gimsta spontaniškai, stebėjimo tėkmėje. *Vėliau sužinojau, jog ne visiems šioje prezentacijoje pavyko atrasti prasmę, tačiau aš čia užčiuopiau intencionalumo temą.* Kadrų atranka yra tarsi žingsnis iš intuityvaus vizualios patirties fiksavimo į racionalų vaizdo vertinimą, žiūrovo patirties režisavimą. Atliekant šį žingsnį, kadrai **yra** vertinami žvelgiant per estetinį filtrą ir taip tarsi sukrenta į numanomą hierarchiją. Suprantama, kodėl, priėjus atrankos slenkstį, gali kilti atmetimo reakcija ir kodėl šį pasipriešinimą gali būti sunku racionaliai argumentuoti (per M. Jelinskaitės pristatymą ilgą laiką tiesiog žvelgėme į jos neatrinktų nuotraukų galerijas).

Kaip fotografija nepaisė ribų ir vadavosi iš reprezentacijos gniaužtų

Iš tiesų intencionalumo tema fotografijoje yra bene aktualiausia: ji persmelkia skirtingus laikmečius ir atspindi fotografijos sampratos kaitą. Apie tai užsiminė ir Paulius Petraitis, primindamas fotografijos istoriją paskaitoje „Nuo ribų iki tinklų: pastabos apie fotografijos prasmės paradigmų kaitą“. Remdamasis šiais metais apsiginta doktorantūros disertacija, P. Petraitis kalbėjo **apie tai**, kaip fotografijos reikšmė peržengia kadro ribas. Kadro ribotumas nurodo ne tik į tai, kas patenka, bet ir į tai, kas lieka už jo, į reikšmės perteklių, kurio fotografas nesutalpina vaizde ar sąmoningai pasirenka nerodyti.

Petrakis priminė fotografijos istoriją nuo Talboto laikų, kuomet fotografija buvo laikoma fizikos ir chemijos reiškiniu, todėl vaizdas nepriklausė jį užfiksavusiam žmogui – jis priklausė pats sau. Vėlesniems fotografams teko daug kovoti dėl autoriaus teisių, bandant įrodyti, jog nuotraukos vertę sukuria ne objektai joje, o pasirinkimas, ką ir kaip fiksuoti. Taip pat ir nuotraukos reikšmė buvo įkalinta jos vizualiaame turinyje, kurį apibrėžia kadro ribos. P. Petraičio žodžiais, „It is as if the image's rectangular frame serves as a boundary, demarcating the area where meaning originates, and simultaneously distinguishing and isolating the image itself.“ (2024, p.128). Tačiau pastebėjus ribas, natūraliai kyla noras jas kvestionuoti, o nusistovėjusių kanonų kritika (kuria užsiėmė ne tik rašytojai, bet ir patys menininkai) neišvengiamai plečia (vizualinio) mąstymo ribas. Tai primena ir Gintauto Trimako fotografija iš 2012–2013 metais sukurto ciklo „Išėjimai“, simpoziumo metu kabėjusi parodoje „Priminimas sau pačiam ir ne tik“, eksponuotoje Kuršių nerijos istorijos muziejuje. Jau beveik vadovėline klasika tapęs kūrinys iš dviejų ir 1/5 kadro tarsi laužo kadro ribas konceptualiai ir techniškai: matome vaizdą, kurį regi fotografas, nusitaikęs į jūrą, šalia jo – vaizdą, kuris yra už kameros, o šį jau veja kitas kadras, kuriame fotografo žvilgsnis nukreiptas į žemę. Sugretinus tokius kadrus, vaizduotė tarsi atkuria nematomą **kadro** dalį, o mintyse neišvengiamai formuojasi platesnis vietos vaizdas, iš kurio šie statiški vaizdai buvo *ištraukti*.



Gintauto Trimako fotografija iš ciklo „Išėjimai“. Petro Saulėno nuotrauka.

Apie tai, kaip fotografija bėgo nuo reprezentatyvumo, kalbėjo ir Paul Kuimet paskaitoje „Paviršius ir vaizdas. Pastabos apie modernistinę ir šiuolaikinę fotografiją“, atkreipdamas dėmesį, kaip pastaraisiais laikotarpiais keitėsi fotomenininkų intencijos. Tarsi papildydamas P. Petraičio istorinį naratyvą, P. Kuimet pradėjo nuo modernizmo, primindamas, kaip fotografija kovojo už savo vietą tarp kitų dailės sričių, siekdama reprezentuoti ne tikrovę, o pati save. Tačiau tokiai fotografijai, kintančio pasaulio akivaizdoje, aktualiai tik estetiniu požiūriu, kilo pavojus tapti uždarai savyje. Tad šiuolaikinėje fotografijoje objektiškas požiūris į atvaizdą kyla kaip pastanga pratęsti jo reikšmę: medžiagiškumas tampa konceptuali (intencionaliai pasirenkamu). Taip yra sureikšminamas ne tik vaizdo turinys (ar jo

užribiai), bet ir technika ar paviršius, kuris taip pat tampa reikšmės kūrimo plotme. Iš daugybės P. Kuimet pasitelktų pavyzdžių, kuriuose atsispindi toks fotografinis mąstymas, tikriausiai paveikliausias yra Estijoje kuriančios Mia Felić darbas „On the other side“, kuriame menininkė tyrinėja nebinarinės lyties tapatybės kūno transformaciją. Pasitelkdama Mordançage techniką, kurios metu emulsija atsiskiria nuo fotopopieriaus, menininkė sidabro želatinos atspaudą panardina į lėtą transformacijos procesą, kuris kartu transformuoja ir kūną atvaizde.

Puikų pavyzdį, kaip P. Petraičio ir P. Kuimet pristatytos idėjos reiškiamos praktikoje, pristatė simpoziumo rezidentė Ieva Maslinskaitė, kalbėdama apie savo meninę praktiką, kol jos darbai kabėjo ant Rašytojo Thomo Manno muziejaus laiptų. I. Maslinskaitės siekis – išlaisvinti fotografiją iš antropocentrinės perspektyvos ir suteikti galimybę vaizdui kurti patį save. *Skamba taip, tarsi istorijos spiralė apsisuko aplink savo ašį. Fotografija, įgavusi visišką priklausomybę nuo žmogaus, siekia atgauti nepriklausomybę ir bando įrodyti, kad ji gali būti ne tik fizikos ir chemijos, bet ir biologijos procesu.* I. Maslinskaitė kalba apie siekį vaizdui suteikti agentiškumą pasireikšti per medžiagas, vaizdą paversti ne vietos simboliu, o jos įkūnijimu. Ji rodo pavyzdžius savo kūrinių, o tarp jų – Susan Sontag knygą „On Photography“, apaugusią grybais, bei fotografijas, kurios nyksta akyse, nes jas valgo želatina mintančios bakterijos. Mėnesį reziduodama Nidos meno kolonijoje, I. Maslinskaitė kuria fotografinius atvaizdus iš vietinių augalų, atliekų, jūros vandens ir saulės šviesos, taip kurdama gyvus ar gyvybės palytėtus vaizdus-objektus, kurie priešinasi greitai produkcijai, technologinei reprodukcijai ir trumpalaikiam vartojimui. Ironiška, kad tokio proceso rezultatas **atsiranda** atspausdintas ant reklaminių tentų (tai susigėdusi pamini simpoziumo kuratorė ir programos sudarytoja Vilma Samulionytė), tačiau autorė nesutrunka, suprasdama, kad kartais kompromisai neišvengiami. *O man jos veikla primena ideologinį yrimąsi prieš reprodukuojamų vaizdų srovę, kartu priimant neišvengiamumą sušlapsti.*



Ievos Maslinskaitės prisistatymas. Donato Stankevičiaus nuotrauka.

Paskutinę simpoziumo dieną šių metų pažintį su fotografiją vainikavo galimybė pažvelgti į užkulsius ir susipažinti su simpoziumo organizatorių fotomeniniais savirealizacijos keliais. Jų kūryboje įžvelgiau bent vieną panašumą: autorefleksiją, kuri ne tik tampa fotografine praktika, bet ir keičia ar formuoja

fotomenininko asmenybę. Tai Vilmos Samulionytės pažintis su savimi sanykyje su seserimi, kuriant filmą apie savo močiutę „Liebe Oma, guten tag“. Tai Dalios Mikonytės meninė praktika, prasprogusi gėlių žiedais kūrinys „Herbariumai“ po to, kai jai buvo diagnozuotas krūties vėžys. Tai Donato Stankevičiaus sentimentali atminties archeologija, atliekama per fotografiją projekte „Legendinė praeitis“; Mėnesiai praleidžiami renkant artefaktus vienam kadrai – tam, kad bent akimirksniui sugrįžti į devyniasdešimtųjų kasdienybę, kuri buvo tokia įprasta, jog liko neužfiksuota. Tai Gyčio Skudžinsko gebėjimas atrasti svarbą fotografijoje be pranešimo ir atverti patirties gylį, kuris tampa prieinamas skirtingomis spalvomis kartojant „tą patį“ jūros kadrą, nekreipiant dėmesio į aplinkinių pastabas dėl pertekliaus ar kylančio nuobodulio serijoje „Tyla / Silence“.

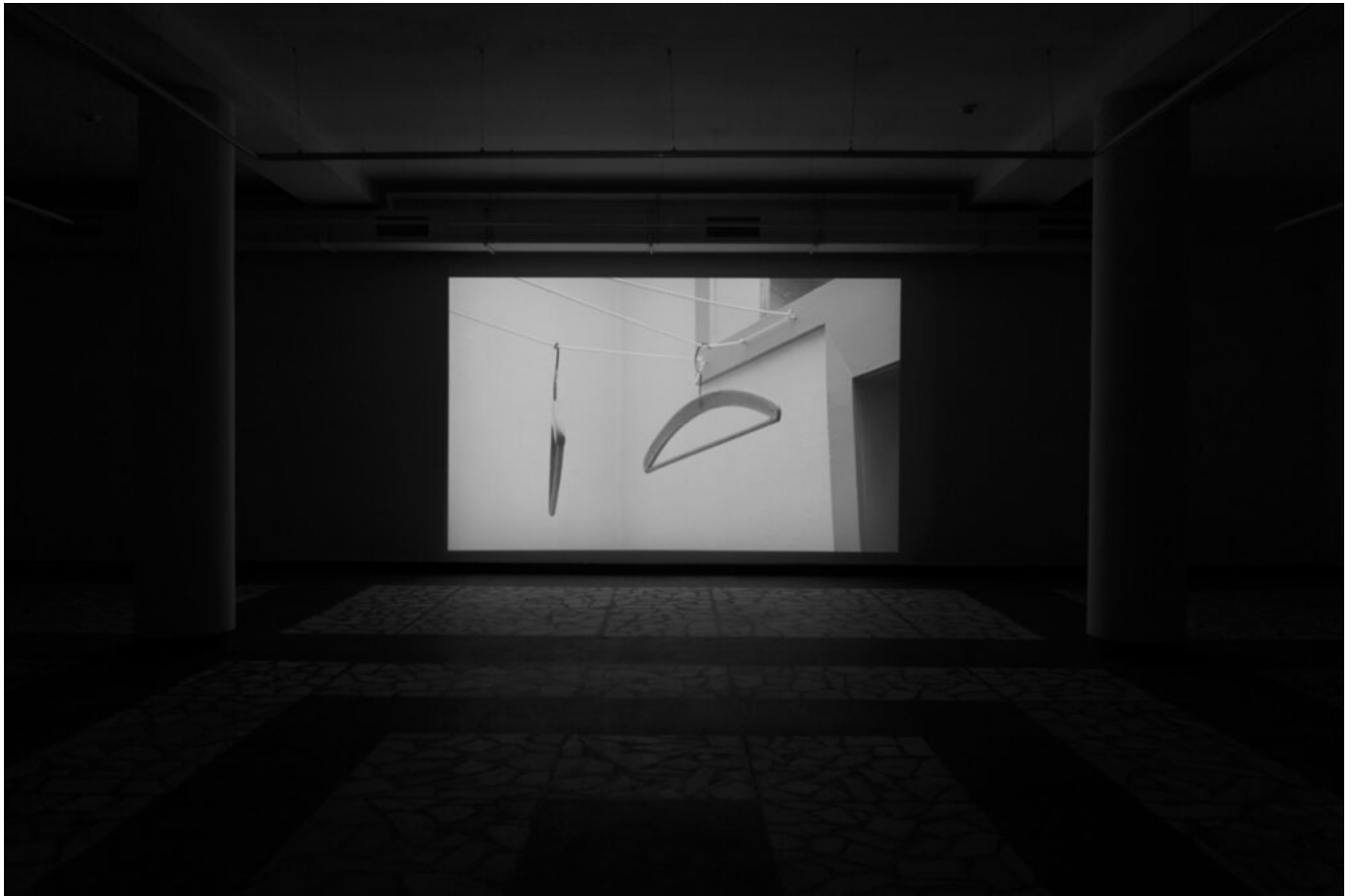
Galėčiau ir toliau pasakoti apie Nidoje pririnktas fotografines įdomybes, lytėjimą akimis, fotoezoteriką, nesibaigiančias tipologijas ir obsesijas, tačiau nedirštu daugiau piktnaudžiauti skaitytojo kantrybe. Tad nutraukiu pasakojimą šioje vietoje ir dar palieku kelis trupinius už kadro.

P. S.: Simon Chang citata (perfrazuota): „Prieš atvykstant į Lietuvą, man sakė, kad čia žmonės labai mandagūs ir uždari, bet atvykęs čia aš matau, kad jūs visi tiesiog labai rimti.“

P. P. S.: Kad simpoziumas nepasirodytų per daug rimtas, verta paminėti, jog jis buvo atidarytas su Sergejaus Vutuco *noiziniu* performansu, kurio eigoje Artūras Valiauga nufilmavo žuvėdros klyksmo (beveik) čempionatą, oficialią simpoziumo programą papildė iš koto verčiantis „Vaibų Ore“ muzikinis / poetinis / performatyvus projektas, ir nė vienas vakaras nebuvo praleistas tuščiai – be filmų peržiūrų ar neformalių pašnekesių.

Kur link juda judantys Baltijos trienalės vaizdai?

Martyna Ratnik



Josef Dabernig, „Lacrimosa“, 2024 m. Suskaitmeninta 16 mm kino juosta, nespalsvota, su garsu. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Bandydama užčiuopti lakios *eksperimentinio kino* sąvokos kontūrus, neretai sugrįžtu prie pokalbio, pasiūliusio jį apibrėžti kaip formą, iš pagrindų kvestionuojančią kino kūrimo ir žiūrėjimo struktūras. Šioje sąvokos versijoje *eksperimentas* žymi ne estetiką ar turinį, bet veiksmą: bandymą kitaip mąstyti, rašyti, fiksuoti bei vartoti judančius vaizdus; pergaltoti ryšius tarp žiūrinčiojo, žiūrimojo ir žiūrovų; bei žvilgsnį nukreipti ne tik į ekraną, bet ir tai, kas *juodosios dėžės* tamsoje įvyksta po scenarijuje įrašytos komandos *cut to black*. Eksperimentinis kinas – tai įtrūkis, per kurį galime ištrūkti.

„Kasdien pabundame nujausdami tam tikrą scenarijų. Tas scenarijus keistai pažįstamas, nors ir ne iki galo aiškus“, – primena kasdienybės temą narpliojančios XV-osios Baltijos trienalės *Ta pati diena* kuratorinis tekstas. Nuo 1979-ųjų kas trejus metus Šiuolaikinio meno centro erdvėse rengiamos, organizatorių teigimu, vienos ambicingiausių parodų regione įvadas čia kuria veidrodinį atspindį. Jei gyvenimas – į ankštus scenarijaus rėmus įspraustas kinas, tuomet žvelgdami į kiną turėtume matyti jame atsispindintį identiška ankštą gyvenimą.

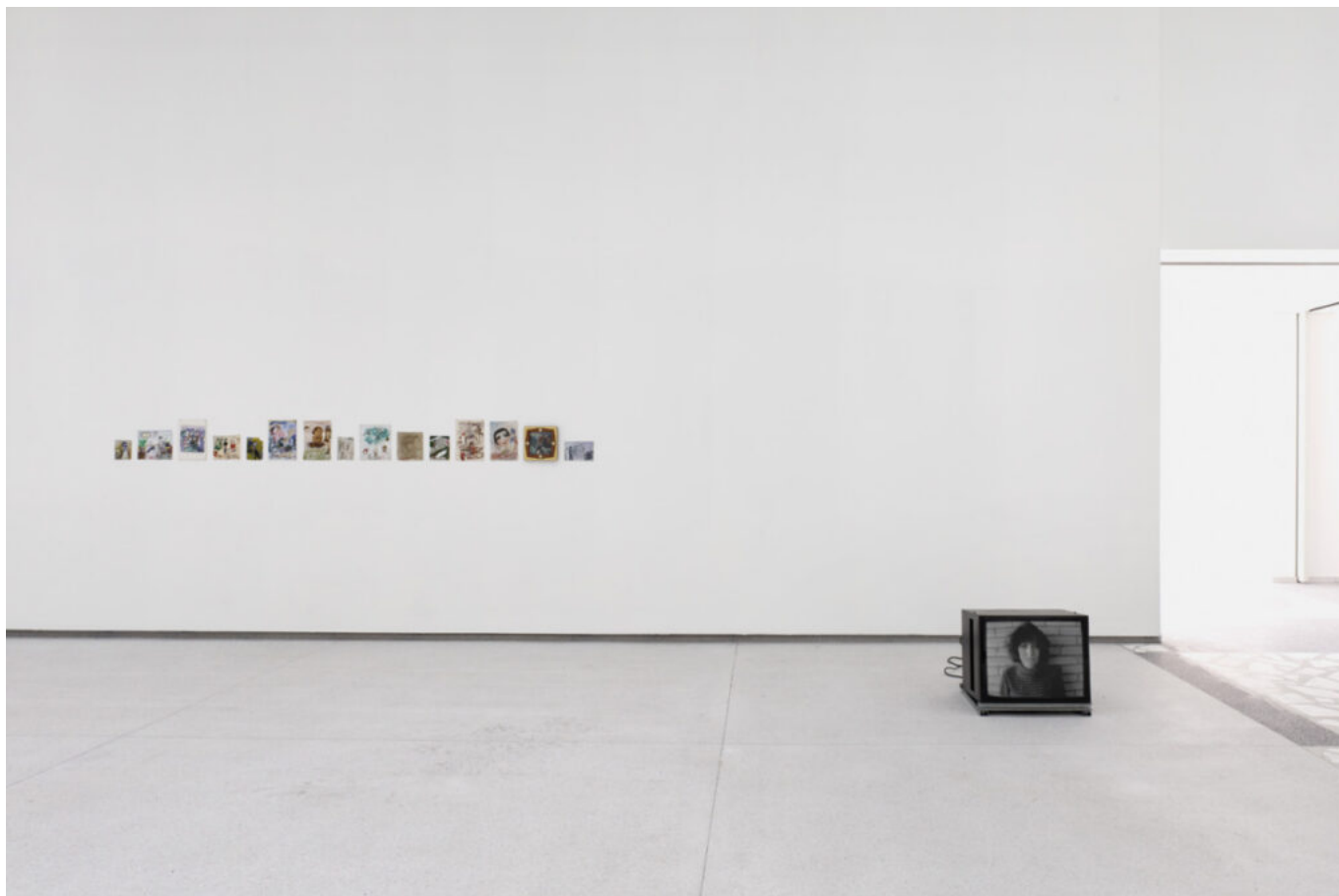
Klaidžiodama po renovacijos vėl atvertomis ŠMC salėmis, koridoriais bei užkaboriais, akis į akį susiduriu su šiais atspindžiais, o tuomet per savo, kaip eksperimentinio kino kūrėjos ir kuratorės optiką, sufokusuoju žvilgsnį. Stebėdama parodą iš šio žiūros taško svarstau, kur link baltojo kubo erdvėje juda judantys trienalės vaizdai; ką šie vaizdai gali mums papasakoti apie scenarijų, kurį seka ne tik gyvenimas, bet ir šiuolaikinio meno laukas; bei kur link turėtume sukti, užsimanę prieblandoje surasti žaliai švytintį išėjimo ženklą.



—

Peržengus parodų erdvės slenkstį, mane pasitinka šūsnis popierių su išsamia kasininko instrukcija, kaip teisingai interpretuoti juose įrašytus vardus, ženklus ir žemėlapius – už slenksčio mane pasitinka žinojimas, jog atsidūriau institucijoje. Menas, nepaklūstąs rinkai, marketingui ir tvarkaraščiams, egzistuoja pakraščiuose toli už šio pastato sienų, nes *centro* padėtis visuomet kitokia. Tai vieta, generuojanti diskursą, kanoną, judėjimus, genijus ir definicijas, taip bandydama nors trumpam užčiuopti dabarties pulsą, kad parašytų istoriją ateičiai.

„Šis dabarties pulsas, – netyčia nugirstu praeidama, – pripildytas *nihilistinio kuravimo*: be etikečių eksponuojami kūriniai ištrina autorystės ir apibrėžtoje formoje talpinamos prasmės ribas. Nuo prieš langą sustatytų televizoriaus ekranų akinimo žiūrint *En rachâchant* (Jean-Marie Straub ir Danièle Huillet, 1982) lankytojas čia tenka gintis veidą prisidengiant parodos katalogu, o norint pagauti Jolanta Marcolla siunčiamą oro bučinį (*Bučinys*, 1975), – atsigulti ant cementinių galerijos grindų. Tuo tarpu 25 minutes rymodamas priešais projekcijoje ganomas avis (Aria Dean ir Laszlo Horvath *Vilkai*, 2023) savo pavargusiomis kojomis jauti, jog šįkart parodą išties *atstovėjai*.



Elene Chantladze, įvairūs kūriniai, mišri technika. Jolanta Marcolla, „Bučinyš“, 1975 m. Suskaitmeninta 16 mm kino juosta, nespelvota, be garso. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem



Aria Dean ir Laszlo Horvath, „Vilkai“, 2023 m. Skaitmeninis vaizdo įrašas, spalvotas, su garsu. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Jei kino teatro salė panardina mus į būseną, primenančią gilų, sapnų pritvinkusį miegą, galerijoje judantys vaizdai įgauna radikaliai kitokią funkciją. Kūrinių takumas ir trūkinėjantį dėmesį suponuojanti jų instaliacija čia primena *The New Yorker* žurnalisto Kyle Chayka suformuotą *ambientinės televizijos* sąvoką. Kalbėdamas apie *Netflix* platformos kuriamą turinį, kaip apie foninį oro uostų garso takelį primenančią vaizdų tėkmę, autorius pažymi, jog ši forma yra taip pat lengvai ignoruojama, kaip ir galinti trumpam sudominti. Ji pripildyta visa persmelkiančio primygtinumo ir skubos reaguoti trūkumo bei sukelianti narkotinį beveik nepastebimų estетinių išgyvenimų transą.

Šiuolaikinio eksperimentinio kino erdvėms tampant vis labiau politiškai angažuotomis ir paženklintomis aštrius kontūrus įgaunančių dabarties refleksijų, šiuolaikinio meno laukas neretai kviečia mus nugrimzti, kaip į neapibrėžtą *kitur* nugrimztama suveikus anestezijai. Kinas, kuris filmų festivalių kontekste galėtų savo vietą užimti tik kaip dalis idėjiškai jau seniai išsemtos klasikinio avangardo retrospektyvos (kaip, pavyzdžiui, Ewa Partum 1976-ųjų *Piešiant televiziją*), parodoje mutuoja į vizualinį triukšmą, atmosferą, *a vibe*. Medialumas čia tampa esmine priemone ne tik kurti šią neapčiuopiamą jauseną (rodant suskaitmenintą analoginę juostą per *prieštvaninio* televizoriaus ekraną), bet ir išblaškyti laiko tėkmę – ši erdvė visuomet yra ne tik *kitur*, bet ir *kažkada*. Sekant vieno iš Trienalėje eksponuojamų filmų pristatymu (Nick Bastis *Rezoliucijų šunys*, 2018/2024), tai – formos be turinio, kurių vienintelė veiksmo scena yra nesibaigianti įžanga.

Kasdienybė yra egzotinis žvėris, kurį stebėti galime tik per saugią distanciją. Nuolatos vidinėje minčių ir kūno erdvėje patiriamas kasdienis gyvenimas, ir artimas, ir susaistantis su nuo mūsų visuomet nutolusiu *kitu*, Trienalėje transformuojamas į homogenišką estетinį išgyvenimą, įkūnijamą hermetiškoje išorėje. Šiame parodos kuriamame asmeniškumo ir bendrumo vakuume iš žiūrovų virstame eksponatais be etikečių, kompoziciniais elementais, dalimi švarios erdvės, pritaikytos fotogeniškiems mūsų kūnams. Galbūt, jei šią akimirką pasaulis už galerijos sienų staiga įsiveržtų į ŠMC ekranus, nutraukdamas jų skleidžiamą nejautrą, galėtume tik patvirtinti Walter Benjamin teiginį, jog susvetimėjimas leis mums patirti savo pačių destrukciją kaip aukščiausią estетinį malonumą.

Žvelgiant iš šios perspektyvos, Baltijos Trienalė yra preciziškai sukonstruotas esamojo laiko atspindys. Laiko, kuriame nuo stimuliacijos paviršio ir nesibaigiančio poreikio reaguoti, jausti ir žinoti, ieškome nuobodulio ne kaip tuštumos, bet baltuoju triukšmu ir nuolatinio išsiblaškymo užkimštos *pilnatvės*. Rodos, jog ši *negalimybė* atsijungti nuovargiu persmelkia visas parodos erdves – nuovargiu ir nuo išorinio informacijos srauto, ir, referuojant į šių metų Venecijos Bienalę, nuo blankiai politizuoto ar perdėm ryškaus *instagraminio* meno. O tuo pačiu tai – ir institucinio nuovargio pasekmė, ŠMC sugrįžimo dienas keičiant dienoms, skirtoms atsisveikinti su nuo 1992 metų pareigas ėjusiu šio centro direktoriumi. Viena iš filmų skambantis *The Smiths* kūrinys *This Joke Isn't Funny Anymore* tampa visos parodos leitmotyvu: *I've seen this happen in other people's lives and now it is happening in mine*.

Taigi, kur link juda judantys Baltijos Trienalės vaizdai? Iš pirmo žvilgsnio judantys vaizdai, užšaldyti nuolatos pasikartojančioje nenusakomo laiko dienoje, neturi jokios judėjimo trajektorijos. Ir, kad ir kaip taikliai šis sąstingis apibrėžtų manojo laiko dvasią, iš kino noriu daugiau – ne tik matyti savo pačios atspindį mane atvaizdu paverčiančiame jo veidrodyje, bet leisti jo žvilgsniui išeiti iš už ekrano brėžiamų ribų, užkliudyti ir implikuoti, iš buvimo eksponatu mane vėl atverčiant į šiai erdvei reikalingą žiūrovę. Ieškodama išėjimo, išeitį surandu trumpuose Trienalės vaizdų blyksniuose: mokinyš atsisako sekti institucinį scenarijų palikdamas kadrą (Jean-Marie Straub ir Danièle Huillet *En rachâchant*, 1982), aviganis aploja vilkus įkūnijančią kamerą (Aria Dean ir Laszlo Horvath *Vilkai*, 2023), o atlikus surežisuotą laidotuvių ritualą, Anapilin iškeliauja režisieriaus teta (Josef Dabernig *Lacrimosa*, 2024).



Jean-Marie Straub ir Danièle Huillet, „En rachâchant“, 1982 m. Suskaitmeninta 35 mm kino juosta, nespelvota, su garsu. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem



Tanya Syed, „Chameleonas“, 1990 m. Suskaitmeninta 16 mm kino juosta, nespelvota, su garsu. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Ilgiausiai užsižiūriu į Tanya Syed *Chameleoną* (1990), uždaroje namų erdvėje pasikartojančiais kasdienybės ritualais trinantį ribas tarp vidinių ir išorinių, sapno ir realybės peizažų. Šią hipnotizuojančią veiksmų virtinę staiga pertraukia pagrindinės filmo veikėjos – režisierės sesers Alia – laukan atidaromos durys. Čia kadras vos akimirkai sustingsta prieš staiga panardindamas į visišką tamsą, pirmą kartą užliejančią ir visa apimančią gatvės garsu. Per šį kino audinį perrėžiantį momentą, lyg kasdienybėje atsivėrusį plyšį žvelgiu į kitą jos pusę žinodama, jog transcendencija niekada nelaukia *ten* ir *tada*, bet visuomet yra tik *čia* ir *dabar*.

—

Užvėrusi ŠMC duris, stotelėje matau grafičio *suterštą* akinamai baltą Trienalės plakatą. Ir vėl esu pasaulyje, pilname judančių vaizdų, nuolatos manyje paliekančių savo pėdsakus – ir vėl esu užstrigusi toje pačioje dienoje, pripildytoje pirkinių sąrašų ir telefono skambučių. Stotelėje laukdama savojo troleibuso, dar trejiems metams atsisveikinu su Baltijos trienale, panosėje niūniuodama japonų poeto Enomoto Kikaku haiku:

Skimbteli varpas.

Nėra beprasmių dienų

Pavasarij Edo mieste.

Traumurgija

Salomėja Jastrumskytė, dr.



Gedimino Sass nuotr.

„[...] realus gyvenimas yra per daug įvairus, kad būtų vaizduojamas tokia abstrakčia skirtimi, kokia egzistuoja tarp visiškai nesąmoningos ir visiškai sąmoningos nevilties¹.“

Traumurgija. *Traumurgija* – abejoju, rašyti kursyvu ar ne, nes taip, tai naujadaras, visgi sudarytas pagal mokslų vardų tradiciją, su graikiškųjų gramatinių segmentų (-*érgon* (ἔργον) – darbas) kontraforsais. Jais paremta neįprasta terminologija nebus suplėšyta įtarumo vėjo, kaip pirmosios, konstrukcinių atramų dar neturėjusios gotikinės katedros. Taip, traumoje esama kažko didingo.

Betgi psichoanalizės kodas taip pat suspaudžia traumą ir sapną (*Traum* vokiškai sapnas), o kertinis Sigmundo Freudso veikalas atremtas masyviu gramatiniu luitu – pamatiniu veikalu *Die Traumdeutung* (Sapnų aiškinimas). Vėliau pro jį į kultūrinę panoramą per fiktyvią etimologiją įžengė sapno ir traumos dviveidis Janas.

Ak, ir dar – etimologija yra savita filosofinės egzaltacijos rūšis, artima maginiams užkalbėjimams. Žodžio, sąvokos gilumoje alsuoja maginis veiksmas, nesiekiantis atitikimo tikrovei, bet ją kuriantis (o juk tai nusičiupo Gilles Deleuze, sąvokų kūrimo darbą pavertęs filosofijos esme).

Taigi, *traumurgija* (plg. teurgija, dieviškojo tapsmo kelias), *Traumdeutung*, (sapnuose paslėptas tapsmo ir išsilaisvinimo raktas) – visa tai plyti Ingridos Mockutės sukurta autobiografinio meno epe „Rožės efektas“ (parodos kuratorė Neringa Poškutė-Jukumienė), eksponuotame iki spalio 6 d. Klaipėdos kultūrų komunikacijų centro Parodų rūmuose. Jame yra visko – trauminių patirčių, psichinių nedermių, miego ir sapno, ligos ir išgyjimo. Kančios ir relikvijos. Menininkė savo darbo moto pasirenka šeimos

relikviją – rožėmis išsiuvinėtą audeklą su lemtingu tekstu – likiminės magijos užuomina audeklo relikvijoriuje.

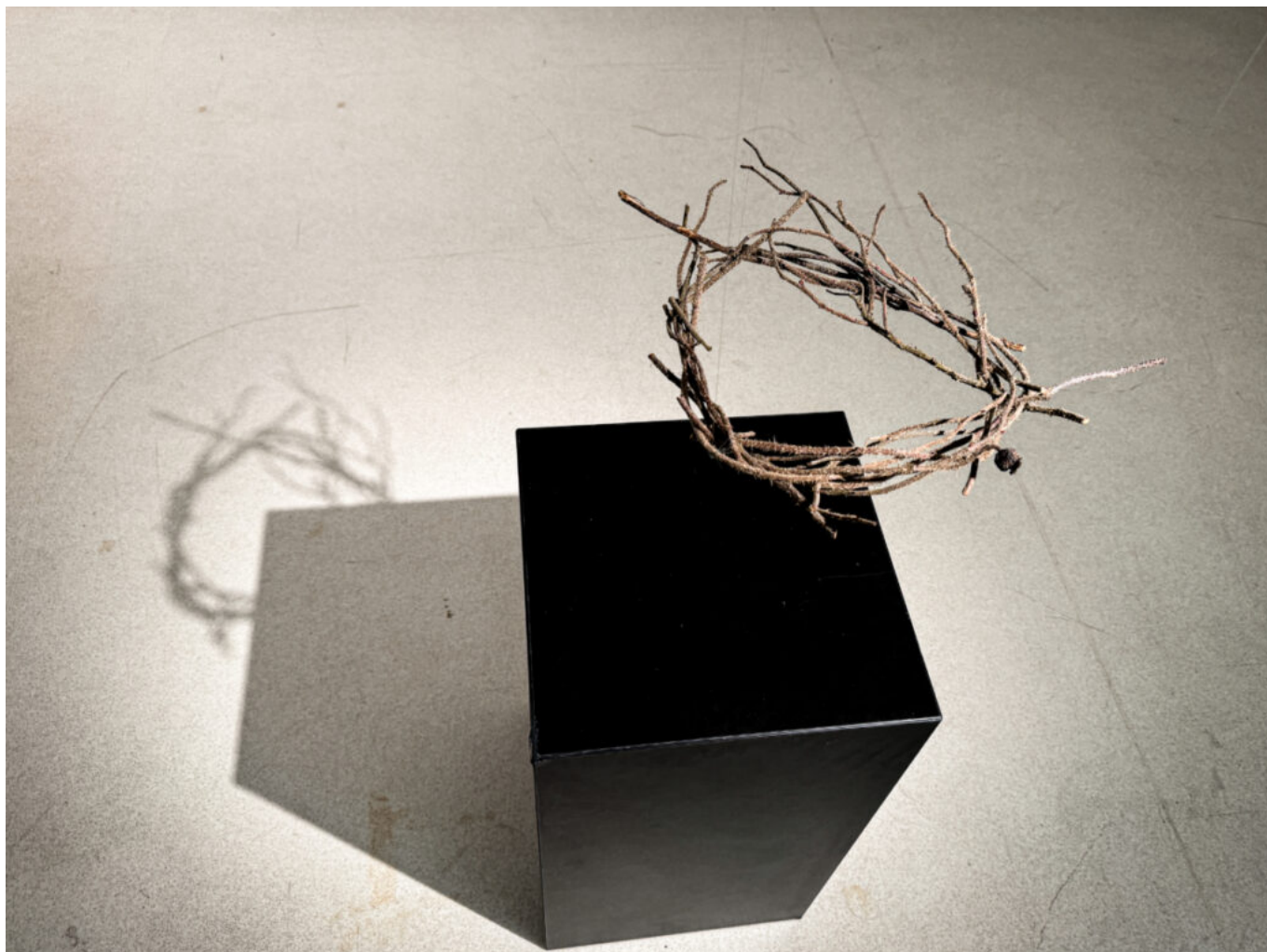
Jos pseudonimas buvo Rožė, tokią ją susitikau 2002 metais Vilniaus dailės akademijoje. Tik tiek. Po 22 metų savo pačios autobiografijoje įterpiu tekstą apie Rožės pereitą traumurgingį tapsmą.



Audeklas, siuvinėtas I. Mockutės-Pocienės tetos (apie 1950 m.), atkeliavęs iš vasarų kaime

Ji epigrafu pasirenka R. M. Rilke's eilutes, talpinančias rožę, miegą ir sapną – jos kūrinio ir asmeninės savikūros simbolius². Kaip sykis man primena Erikos Ficher-Lichte, „Performatyvumo estetikos“ autorės, knygos struktūrą, išskleistą pagal dvyliktąjį R. M. Rilke's „Sonetą Orfėjui“, kur kiekviena knygos dalis ir yra soneto eilutės relikvijoriais atidarymas³. Beje, autobiografiniam menui puikiai tiktų performatyvumo estetikos išskleisti, tik jai šiame esė pritrūktų vietos.

Kančios vainikas, autorės nupintas iš dygliuotų rožių stiebų – religinio vaizdinio parafrazė – eksponuojamas virš juodo postamento, beje, tai ne pirmą kartą feministinėje teologijoje (ir analogiškoje estetikoje) pasisavintas vaizdinys. Jis vainikuoja juodą stačiakampį gretasienį, galerijos erdvėje, bet reprezentacija yra seniai sulūžusi ir užsimetusi meno pasaulio sandėliuose, metaforos institucinio ir postinstitucinio meno lauke nieko nereiškia, lieka etimologija, fiktyvūs panašumai, vaiduokliškos analogijos, kultūrinių klodų stuporas. Kas tada ten, per atsitiktinumą? Stanley Kubriko obeliskas ar Kaabos kubinė Mekos ašis, juodoji lėktuvo dėžė, vainikuota esminiu eschatologiniu simboliu? Psichoanalizė pamėgo asociacijų grandines prieš 150 metų, o André Bretonas – siurrealistinio automatizmo keistas sangrūdas prieš 100 metų. Kilę vienas iš kito. Tapsmas iš relikvijoriaus. Relikvija ir etimologija.



N. Poškutės-Jukumienės nuotr.

Prieš šešiolika metų Dendermondės mieste Belgijoje aplankiau vieną bažnyčią (rodos, tai buvo Onze-Lieve-Vrouw). Ji mane sukrėtė neregėta relikvijorių lavina, bažnyčios erdvė buvo perpildyta kone siurrealistiškai, ištisos minios šventųjų kūrė unikalią gramatiką, kuria išskaitomas tapsmas ir šventėjimas. Nors *sacrum* jau panėšėjo į *Kunstkammer*, tai buvo begalinis kančių ir išganymų kiekis, *sacrum* tapęs *ready made* arba atvirkščiai, jų pertekliuje maudėsi ir skendo visa eklezija. Galbūt dabar, rašant šį tekstą apie vis populiarėjančio autobiografinio meno atvejį, relikvijų persotintos šventyklos vaizdinys tampa provaizdžiu to, ką rodo aurobiografinis menas, bylojantis nebe žodžiais ir atmintimi, o įvykiais ir daiktais, faktais ir afektais. Tai daiktų ir įvykių etimologija, išaiškinanti gyvenimą. Asmeninis daiktas yra pilnas ir išsipildęs. Regis, tai pamiršo Martinas Heideggeris, kalbėdamas apie daiktą ir būtį, daiktinę būtį.

Autobiografijos, vienu ar kitu dažniu pulsavusios žmonijos kultūros istorijoje, sekė paskui individualizmo ūgį. Dabar jo akceleracija nežmoniška, mes ištirpstame technologinėje geboje įamžinti kiekvieną savo trukmės fragmentą. Fluidinės autobiografijos, gyvųjų ir mirusiųjų profiliai elektroninėje erdvėje – nieko bendro neturinčiųjų bendrijos, perfrazuojant Alphonso Lingj. Spiečius randa savo karalienę – kančią. Traumą. *Traumurgija* – nelyginat vadinamasis spiečiaus menas (*swarm art*). Bet tai – autorelikvijų spiečius.



Stopkadras iš „Sleep notes“ (video darbas, 2,10 min, 2023)

Ji keletą mėnesių fotografavo savo miegą. Miego trukmes. Pabudusius tarpinius savo veidus – minkštas portretines tarpinės tarp *Traum* (vok. sapnas) ir *Realitāt* (vok. tikrovė). Šiapus ir anapus miego tarpinės, suminkštinančios siaubą pažinti save. Stebėti miego tapsmą.

Bet tapsmo pradžia yra įgriuva.

Joje asmuo patiria nesvarumą tarp aš ir nebe aš.

Išprievartavimas.

Beprotybė.

Mirtis.

Traumurginės jėgos pradžia.

Ingridos Mockutės autobiografinis darbas – minimalizmų santalka. Jis panašus į tylą su atsitiktinių garsų *intro*, kurie it lupos tylą išdidina. Kodėl autobiografinis menas dažniausiai kyla iš traumos? Kodėl ne iš euforijos, kaip atskaitos taško? Kodėl psichopatologija sapnuose ir atsitiktinumuose ieško traumos, o ne ekstazės? Ar tai jau žanrinė autobiografinio meno ypatybė?

„Autobiografinis žanras yra raktas į savirealizaciją4“, – teigia Min Pun. Kita vertus, gera autobiografija apima ir kultūrinę asmeninės patirties laikotarpio topografiją, ir intymią išpažintį. „Trumpai tariant, autobiografija yra intelektualinio gyvenimo istorija, tačiau kartu ją nušviečia kuo daugiau informacijos apie jo asmeninę kilmę ir vidinius motyvus“5. Galbūt autobiografinė kūryba iškelia traumos tiltą tarp afekto ir racionalumo, kad parodytų buvimo / tapimo žmogumi gyvuonį. Kita vertus, vis aiškiau, kad autobiografija tampa traumų apologetika. Ypač tai sodru vizualiuosiuose menuose, kur autobiografinė metodologija leidžia tarpdiscipliniškumu peržengti patį tarpdiscipliniškumą ir realizuoti didžiąją meno utopiją – parodyti gyvą gyvenimą. O juk Theodoras Adorno savo pasažuose apie estetiką sviedžia, kad

menas tėra nusėdusi žmogaus vargų istorija⁶.



Gedimino Sass nuotr.

Kaip vienas ikoninių autobiografinio meno pavyzdžių dabar dažnai minima šiuolaikinė britų menininkė Tracey Emin. Jos darbai dažnai yra provokuojantys ir labai asmeniški, susijęs su tokiais gaivališkomis temomis kaip meilė, pradimas ir traumos. Vienas iš labiausiai dėmesio vertų jos kūrinių yra „Mano lova“. Tai instaliacija, kurioje – jos pačios nepaklota lova, apsupta asmeninių daiktų. Šis rupus ir intymus kūrinys buvo drąsus įvykis autobiografinio meno pasaulyje, praplečiantis ribas, ką šis žanras gali apimti. Pati Tracey Emin teigia, kaip jos menas padėjo jai susidoroti su traumuojančia praeities patirtimi. Tracey Emin kūriniai „Mano lova“ ikonografiškai bei semantiškai artimas Ingridos Mockutės videofilmas „Prieglobstis“. Beje, tam tikra prasme lova, kaip objektas, kaip patirties vieta ir galbūt net kaip autobiografiniam menui nesvetima simbolizacija, nuolat kartojasi daugiasluoksniame Ingridos autobiografiniame darbe: prievartos lova, psichiatrinės ligoninės lova, prieglobsčio lova, „Miego užrašų“ (kito Ingridos video filmo) lova.

Taigi, autobiografija kaip vizualiųjų menų metodika, kuriant meno kūrinius, gali būti suprantama kaip asmeninės istorijos panaudojimas. Sutelkdamas dėmesį į pirmines emocijas (tokias kaip įskaudinimas ir gėda) kaip atradimo metodą, autobiografinis menas tampa gilumine terapine perspektyva. Autobiografinis menas tarsi seka pelikano simbolį ankstyvojoje krikščioniškoje ikonografijoje – menininkas atplėšia gabalėlius savęs, kad mes labiau suprastume save. Galbūt tai ir yra *traumurgijos* kulminacija, kuri etine prasme įvyksta kitame. Nes, kaip subtiliai įžvelgia Sørenas Kierkegaardas, „[...] galbūt niekas nepastebi, kad gilesne prasme [...] trūksta savasties. Dėl tokio dalyko kaip šis pasaulyje keliama nedaug triukšmo; juk aš yra dalykas, kurį pasaulis mažiausiai linkęs tyrinėti, o pavojingiausia žmogui yra leisti kitiems pastebėti, kad jis turi savastį. Didžiausias pavojus prarasti savo paties aš gali praslinkti taip tyliai, tarsi jis būtų niekas; bet koks kitas pradimas – rankos, kojos, [...] etc. – tikrai bus pastebėtas⁷“.



Kadras iš filmo „Prieglobstis“

Viena iš galimų autobiografinio meno pradžių derėtų laikyti XX a. šeštojo dešimtmečio pradžios video eksperimentus, kuomet tapo laisvai individualiai prieinama vaizdo filmavimo technika, o kartu atsirado galimybė fiksuoti asmeninius įvykius. Tuo pasinaudojo menininkai, pavyzdžiui, Jack Chambers ir Lisa Steele. Šis ankstyvas variantas jei ir priskirtinas autobiografiniam menui, tai tik tiek, kiek autofikcija tapati autobiografijai. Tuo tarpu dabartinėje epochoje esama asmeniškumo pertekliaus, apie kurį kultūros kritikas Hal Niedzviecki teigia, kad esą mes, kaip visuomenė, įžengėme į kaprizingą nuolatinio perteklinio dalijimosi savimi amžių ir išmokome uoliai stebėti kitus žmones (ir bei atvirkščiai). Galbūt tik stigmatizuojančios patirtys yra apsaugotos tam tikrų socialinių tabu, tuo paradoksaliai išsaugodamos ir erozijos graužiamą šiuolaikinio meno elitiškumą.

Marginalizuotos, stigmatizuotos patirties perkeitimas į savikūros medžiagą tampa meninės *traumurgijos* praktika. Klausimas – ar trauminė patirtis, kaip savikūros metodologija, artima elitarinei pragmatizmo filosofijos atstovo Richard Rorty savikūros sampratai, ar kasdienei populiariajai pagal Richardą Shustermaną? Kokia *traumurgijos*, trauminės savikūros aksiologinė pozicija? Jei tai siejama su autentiškumu, stiprybe, drąsa, kaip dorybėmis, virtutis, klasikine prasme, tuomet galimas etinis-elitinis žingsnis. Jei meno kūrinys naudoja traumą kaip estetinančią terapiją ar grobia traumines impresijas kaip socialinio simbolinio kapitalo prielaidas, veikiausiai liekama populiariosios kultūros, kasdienybės estetikos, instrumentinio pragmatizmo valdose. Kita vertus, psichoanalizės mitinis pobūdis traumą yra pakylėjęs į transcendentinį nesvarumą, tad *traumurginis* veiksmas priartina autobiografiją prie autohagiografijos (savęs sušventinimo, įšventinimo, šventėjimo istorijos) ir galiausiai prie transcendentinės plotmės.



Kadras iš filmo „Prieglobstis“

Taigi, (į)vyksta *traumurgija* – menas tapti, susikurti, persikeisti per traumos meninę refleksiją, dar daugiau – per traumos sujungtus asmenybės sandus, taip įtraukiant juos į savikūros tėkmę. Tai augimas per traumos meninę interpretaciją. Be abejo, yra daugybė traumos interpretacijų, svarbių autentiškumo tvermei, – dvasinė interpretacija, psichoterapinė ir kt. Betgi egzistuoja meninė geba apimti visus šiuos aspektus, perkeisti pačią traumos semantiką, paverčiant ją nelyg Marko Aurelijaus akcentuota blogio būtinybe gėriui kilti. Traumos kuriančioji geba yra baidiaveidis jos potencialas; tai *traumurgijos* esmė. Šį neįprastą naujadarą teikčiau sumuoti įvairialypius dinamiškus ir kreatyvinius traumos aspektus. Trauma neįmanoma be asmens (pavienio ar kolektyvinio), ji šaknijasi autobiografijoje.

Autobiografiniai daiktai – raritetai, *ready made* su benjaminiškąja aura, nereprodukuojami, įbesti vienetiniame autentiškume – autobiografiniai muziejai, kuriuose raibuliuoja patirtys. Parodos, eksponuojančios autobiografinius elementus, iš esmės keičia meno pasaulio santykį su objektu, daiktu. Regis, šį autobiografinį (o gal jau *aurobiografinį*, jei išplėsimė Walterio Benjamino auros sąvoką į asmens vienetiško patirties lauką) posūkį vizualiajame mene lėmė visa eilė paradigminių posūkių istorijoje, filosofijoje, estetikoje.



N. Poškutės-Jukumienės nuotr.

Prancūzijoje XX a. pirmame ketvirtyje iškilo Analų mokykla, į istoriją žvelgusi ne vien kaip į makro-įvykių faktūrą. Trečioji šios mokyklos banga aštuntajame dešimtmetyje atsigręžia į kultūros bei mentaliteto istoriją ir Jacques Le Goffo ir Pierro Nora yra pavadinama „Naująja istorija“ (*Nouvelle histoire*). Tai dėmesys „mažajai istorijai“ – kasdienei, ir iš didžiųjų įvykių stambių segmentų sukonstruotos istorijos šešėlyje šlamančiai mažutei pavienio žmogaus būčiai. Tas pats aštuntas dešimtmetis lemtingai sukuria ir kultūrinį posūkį (*cultural turn*). Jis daugelyje humanistikos disciplinų išsišakojo į sensorinį posūkį (*sensorial turn*), teikiantį ypatingą reikšmę žmogaus jauslams, pojūtei patirčiai (juslių istorija, juslių archeologija). Taip pat į XXI a. pradžioje Patricijos Clough įvardytą afekto posūkį (*affective turn*), suteikęs neprilygstamą vertę žmogaus emocinei amplitudei ir jos kultūrinėms bei istorinėms išdavoms. Ir daug kitų sūkių ir posūkių, žmogaus pasaulyje tyrimą pavertusių intelektualiniu serpantinu. Kiekvienas posūkio linkis – tai vertė ir dėmesys atskiram žmogiškumo aspektui, tai pagarbus lankas, išsilenkiantis aplink žmogų kaip savo paties hierofanijos vietą.

Autobiografinis menas yra giliai persmelktas afektų šaknyne. Veikiausiai afektas ir jam suteikta ikonografinė karūna didžia dalimi grindžia autobiografinį meną. *Traumurgija* – tai afektų chorvedyba, kuri geba neištirti afektuose, bet juos atmosferiškai sluoksniuoti. Ne, pastarieji nėra linijiniai, jie nekuria pasakojimų – afektyvi autobiografija, išskleista asmens pėdsakais laike ir materijoje, yra achronologinė. Pierre Nora sukurtas terminas *ego-histoire* (aš-istorija) veikiau reikštų „sferinį afektą“, kuriuo asmuo pasitinka įvykius ir daiktus. Sekos nėra variacinės eilės, ir variacijos neimplikuoja viena kitos, *traumurgija* – tai savęs ar kito at(si) / kūrimas iš autonomiškų faktų-afektų. Émilie Durkheimo pamatinis teiginys, ne tik pakeitęs sociologiją, bet ir stipriai parėmęs Analų mokyklos užmojus – „socialiniai faktai turi būti suprantami kaip daiktai“ – galėtų būti lyg gatvės pavadinimo lentelė autobiografiniai *traumurgijai*. Ingridos Mockutės atverta *traumurgija* reifikuoja viską – nuo įvykių vietų iki efemerinio savęs. Plazdanti tiulinė užuolaida / staltiesė / uždanga parodoje – jau nebe rekvizitas, o techninė / atmosferinė parodos įvykio apyvoka, kuri taikliai parodo, kaip viskas įtraukiama į niekada nesibaigiančią *traum-urgiją*, t. y. *érgon* (ἐργον) – traumos transformacinį darbą. Kartą pajudintas

procesas nebesibaigia, plečiasi, apima daiktus, įvykius ir asmenis. Tad daiktai, kuriuos Ingrida pateikė savo „Rožės efekte“ (dabar jau norėtųsi rašyti „Rožės afektas“). Juos nufotografavo, nufilmavo, išdėliojo, atpasakojo, įrašė, surinko ir t. t., ir jie tampa savotiško maginio (j)valdymo elementais. O ir kas paneigtų, kad autobiografinis menas nėra tam tikra autopoetinė kilpa, į save nukreipta kontaktinė magija? Toji *urginė* tvirtis per relikvijas ir sužeidimą, per retrogradinius afektyvios atminties tunelius ir vizualųjį atsitiktinumų niekį prišaukia autobiografinį meną kaip praktiką, kuria įvykdomos transformacijos – savyje ar Kitame. Autobiografija, juolab šiam atvejui tirti „išrasta“ *traumurgija* neišvengia Kito: šis vienu metu yra priežastis ir tikslas, ištaka ir adresatas.



N. Poškutės-Jukumienės nuotr.

Afektai yra socialiai perduodami, žemiau sąmoningumo slūgsančius jausmus ir impulsus įtakoja kvapai, hormonai, gestai ir vaizdai, o šie sensoriniai ir emociniai kurstymai kinta ir varijuoja priklausomai nuo socialinių santykių kokybinių sąlygų. „Toks afekto supratimas leidžia manyti, kad tai, ką mes įsivaizduojame esant individualu ir ypatinga – impulsai, nuostatos, emocijos ir jausmai, iš tikrųjų turi socialinius, istorinius, taigi visiems bendrus aspektus.⁹“, – teigia Rachel Greenwal Smith. Iš tiesų, autobiografinio meno poveikis siekia toliau nei atskiro menininko savirefleksija – šis menas pasirodo esąs visuomenės atspindys, dialogo platforma ir gydymo bei transformacijos šaltinis. Autobiografinis menas taip pat gali būti galinga kultūrinio komentaro forma. Remdamiesi savo asmenine patirtimi, menininkai geba apmąstyti visuomenės problemas ir kultūros normas, jas drąsiai apklausti ir apie tai diskutuoti.

Taigi, *traumurgija* yra nuostabi inversija – mažosios patirtys asmens atžvilgiu tampa milžiniškos, o didieji pasaulio faktai netgi išsisuka nuo jų patyrimo. Savo įrašuose Ingrida kaskart pamini naivumą, nurodydama į traumos įvykio laikmetį (dramatiškasis XX a. devintasis dešimtmetis – smurto ir prievartos iššovusi spyruoklė), socialinę tuometinę aplinką. Naivumas, netgi klasikinis *sancta simplicitas*, kartais virstąs psichologine traumos prielaidų racionalizacija, vis dėlto yra sensorinė oda, kuria asmuo liečiasi su įvykiu, aplinka, laiku. Naivumas – tai savaiminis išsisukimas nuo makro-

istorijos, manau, būtent jį norėjo apčiuopti prancūziškoji Analų mokykla, galiausiai implikavusi afektą kaip betarpiškiausią asmens susiliejimą su įvykiškumu. *Historie naïve*.



Gedimino Sass nuotr.

Autobiografijų kaip introspekcijos, refleksijos ir kt. aspektai vizualiajame mene pasirodo kaip dalis dichotominės struktūros – nes tai jau ir manifestas, dialogas, kvietimas, terapinė primestis, intervencija į Kitą. Sąveika tarp menininko ir žiūrovo tampa itin intymi, kantiškasis meno nesuiteresuotumas ima prilygti pasyviai smurtui. Empatijos sužadinimo diapazonas platus – nuo internalizuotos atjautos iki agresyvios ir valdingos įtaigos. Ataidinti romantizmo eros meno kaip pasaulio grandiozinės terapijos ambicija galiausiai tampa intymia terapine skvarba, sumainančia kitą klasikinę sampratą – katarsį. Autoriaus autoterapija ir terapinė skvarba į žiūrovą yra dvinarė sistema, kartais imponantiškai primetanti savikūros veiksmą – meno kūrinio tampa afektai, kylantys kito asmens vidujybėje. *Traumurgija* išsiplečia už jos adepto autentiškojo skliauto ribų; sužadinimas nenusipėjamas. Visgi, autobiografinio meno kūrėjai, savo nišos klasika itin selektyviai paversdami asmeninę traumą (lyg kitos patirtys nebūtų tokios įtaigos ar produktyvios), užskliaudžia autobiografinį meną kaip kankinimų rato *circulum vitiosum*. Susiformuoja keista antiechatologija, kančios estetizmas, ne visada nukreipiantis į atpažįstamą šviesos epilogą. Terapinė steigtis atsišlieja į autovivisekcijos reljefą. Taip autobiografinis menas atkartoja antikinių tragedijų hierarchiją kitų dramos žanrų atžvilgiu. Tik šiuo atveju amfiteatras – tai pats asmuo. Autobiografija kaip amfiteatras. *Traumurgija* platininiu siūlu suveria antiką, psichoanalizę, religiją ir šiuolaikinį autobiografinį meną – kaip būdus tapti savimi per kentėjimą. Akivaizdu, kad šiuolaikinis autobiografinis menas, kaip *traumurgijos* atvejis, drįsta žengti toliau nei autobiografijos žanro istorija. Dar kartą klausiu, ar daug yra sukurta autobiografinio meno apie ekstazę?



Gedimino Sass nuotr.



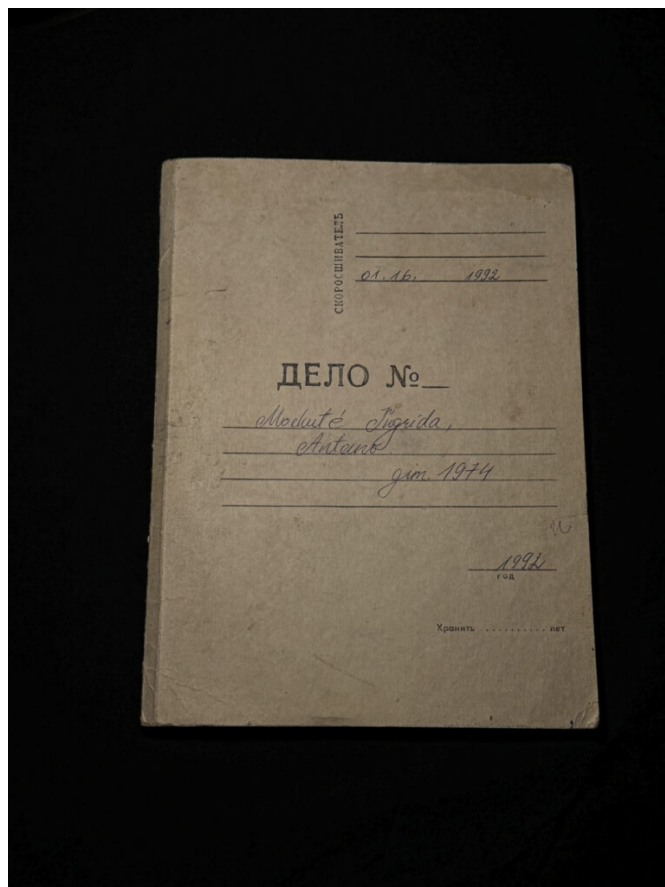
Kadras iš filmo „Rožės efektas“



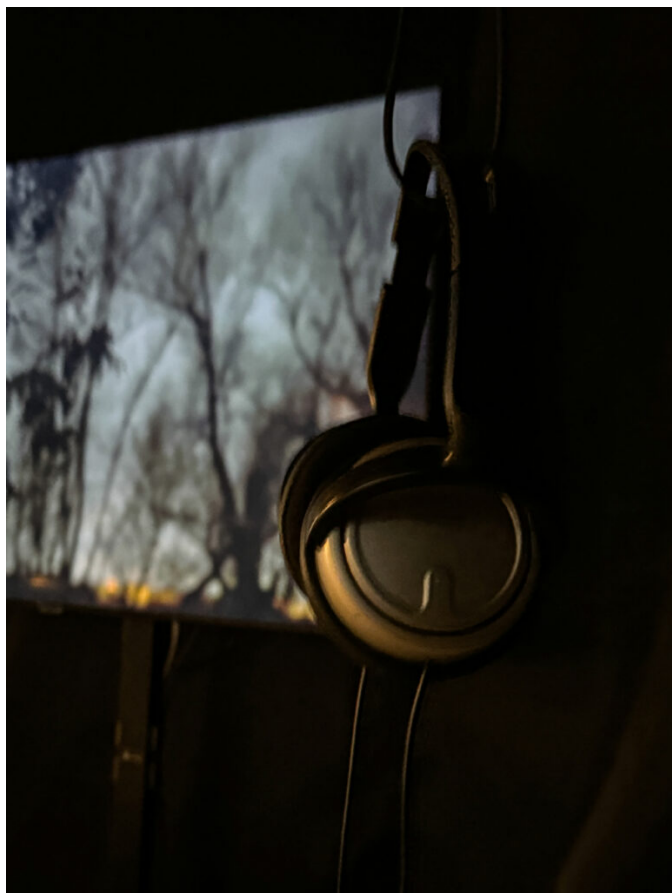
N. Poškutės-Jukumienės nuotr.



N. Poškutės-Jukumienės nuotr.



N. Poškutės-Jukumienės nuotr.



N. Poškutės-Jukumienės nuotr.

STASYS MUS.E.UM: vieno žmogaus ir vieno miesto religija

Renata Karvelis



Vaido Garlos nuotr.

Žinojau, kur jis pastatytas – nuo Laisvės aikštės ir Juozo Miltinio dramos teatro visai netoli. Vis tiek tenka išsitraukti *Google maps* ir pasitikrinti judėjimo kryptį. Paskutinė vasaros diena. Kartu su šeima šiandien į Panevėžį atvažiavome specialiai dėl „Stasys Museum“. Naujas meno muziejus jau veikia tris mėnesius. Pradžioj stebėjau nuotoliu per socialinių tinklų filtrus – ten „Stasys Museum“ kasdien pilnas žmonių. Apskaičiuota, kad per pirmus tris mėnesius šią erdvę aplankė 40 000 lankytojų, pusė jų – panevėžiečiai. Pateikę dokumentus kraštiečiai muziejų galėjo apžiūrėti nemokamai.

Iš Elektros gatvės įsukam į Kranto, kurioje vyrauja senoji dviaukštė statyba. Jau imu abejoti, ar teisinga linkme einame, gatvelė panašėja į tamsų siaurą koridorių. Tačiau pasukam kairėn – rudenėjanti saulė tvyksteli į akis, atsiveria balta aikštė, sublizga metaliniai suolai-objektai, išnyra balta Stasiui pastatyta *bažnyčia*. Užverčiu galvą, viršuje, ant pastato kraštelio, kaip ant balto popieriaus lapo ranka pasirašyta „Stasys“, mažesnėmis raidėmis „MUS.E.UM“. Stovint greta pastato apima rimtis.

Pastatas kaip bažnyčia

Prieš skelbiant pastato architektūrinį konkursą, Stasys Eidrigėvičius parašė pretendentams laišką, kuriame suformavo užduotį: paprastumas, logika ir fantazija. Laimėjo „IMPLMNT architects“, atstovaujama Aurimo Syruso, Gretos Šidlauskaitės ir Ričardo Bertašiaus. Šiuo metu išpildyta 60

procentų pirminio sumanymo, likusi pastato dalis bus pastatyta kitu etapu.



Vaido Garlos nuotr.

Galerijos patyrimas prasideda dar lauke. Atskirta grindiniu erdvė, nors ir be tvoros, muziejaus aikštė emociškai primena bažnyčios šventorių, kuris kitokia nuotaika informuoja apie vietą, į kurią tuoj pro stiklines duris bus žengiama. Iš pradžių lankytojams pasiūlomi du patyrimai: eksterjero ir interjero, tačiau jų yra ir daugiau. Ant aukštesnio už kitus pastatus muziejaus stogo įrengta terasa suteikia galimybę apžvelgti miesto panoramą. Aikštėje kampu į muziejų pasuktas kubas – tai būsima kino salė, ant kurios stogo bus atvira lauko ekspozicija. Tą dieną joje telkšojo Stasio mėgstamo piešti žmogaus profilio formos baseinėlis, kuris matosi ir nuo stogo.

Pastatytas miesto istorinėje dalyje, matau, muziejus apsuptas pastatų iš skirtingų Panevėžio formavimosi epochų. Raudonuoja Panevėžio cukraus fabriko pastatų kompleksas. Greta, Kranto gatvėje, stovi seniausias miesto pastatas. Upytės pavieto žemės ir pilies teismo archyvui šįmet suėjo 410 metų. Mažytis renesanso epochos namukas simboliškai šliejasi prie naujausio statinio. Priešais, iš Respublikos gatvės, – dviaukštis namas su XIX a. fasadu. Panevėžio regiono plėtros tarybos pastato išilginti langai tikrai galėtų priminti tarpukario modernizmą. Aišku, daug sovietmečio ir daug euroremonto, tai atsispindi aplinkinių pastatų formose ir medžiagiškume.

Kyla mintis, kad stovint aikštėje priešais muziejų, jau galima papasakoti miesto istoriją. Nustembu, kad Panevėžio miesto žemėlapiu lankstinuke Turizmo informacijos centras jau pažymėtas pačiame „Stasys Museum“. Institucijos internetinėje svetainėje rašoma: „STASYS MUSEUM ambicija – tapti plakančia Panevėžio miesto kultūros širdimi.“



Vaido Garlos nuotr.

Atsiradęs naujas traukos centras neišvengiamai veikia visus kultūros lauko dalyvius. Per šįmetinę Vilniaus knygų mugę pokalbyje „Naujos kartos muziejus naujos kartos lankytoji“ direktorė Vaida Andrijauskaitė užsiminė, kad kartu su atidarymu keisis ir likusių Panevėžio kultūros įstaigų darbo laikas. Bent vasaros sezonu nemaža dalis jų lankytojus ėmė priimti sekmadieniais. Turistinių objektų sinchronizacija – tai kintančios miesto strategijos išdava.

Didelės idėjos – dideli išbandymai

Idėja Panevėžyje įsteigti Stasio Eidrigevičiaus menų centrą kilo bemaž prieš dešimt metų. Menininkui, švenčiančiam 66-ąjį gimtadienį, buvo pasiūlyta savo kūrybinį palikimą skirti gimtinei. Didelės idėjos – dideli išbandymai. Ne kartą žiniasklaidos pranešimuose, o vėliau ir socialiniuose tinkluose, ir atidarant muziejų, ir net pats menininkas „Stasys Museum“ pavadino *stebuklu*.

Naujasis muziejus pastatytas kino teatro „Garsas“ vietoje, nusprendus, kad pastarasis nėra saugomas kultūros objektas. Tada bendruomenėje kilo šioks toks susipriešinimas, todėl kino centro tema tapo jautriausia visame projekto kontekste. 2024 birželį žurnalui „Statyba ir architektūra“ architektas A. Syrusas sakė: „Dalyvaudami konkurse, atkreipėme dėmesį į tai, jog tai vieta su užtaisų įkrova. Dėl to papildomai pasiūlėme prie menų centro programos įtraukti nekomercinio kino salę.“

Jei pirmasis konfliktas orientuotas į praeitį, į santykį su paveldu, į kolektyvinius panevėžiečių sentimentus, tai antrasis – apie ateitį, apie individualią menininko Sauliaus Leonavičiaus institucijos kritiką. 2023 metų gruodį LRT radijo laidoje „Kultūros savaitė“ menininkas pasakojo apie akciją-performansą „Stasys2“. Jo sumanymas grįstas aktyvizmu. Buvo suplanuota Panevėžio miesto gatvėmis stumti baltą spintą, o pasiekus „Stasys Museum“ pastato aikštę, nudažyti ją vaivorykštės spalvomis. Menininkas laidoje klausė: „Kodėl Panevėžyje dar ne laikas, kaip Vilniuje, turėti tuos pačius įstatymus?“



Pauliaus Židonio nuotr.

Per muziejaus atidarymo spaudos konferenciją gegužės 31 d. Lietuvos ryto televizijos žurnalistė Zita Paškevičienė tokias temas pavadina „kiemo reikalais“. LR Kultūros ministras Simonas Kairys tuomet įsiterpė sakdamas: „Neramus kiemas sukuria gyvybę. Sukuria poreikį kalbėtis įvairioms pusėms, su skirtingais matymais.“ Nors situacijos – iššūkis institucijoms ir menininkui, tačiau jos vertingos, ypač regionams. Jos lyg indikatoriai kuria precedentes.

Panevėžys tampa sektinu pavyzdžiu žemiau jo pagal gyventojų skaičių statistinėje lentelėje likusiems miestams. „Stasys Museum“ kūrimas atskleidžia, kaip regione vyksta kultūriniai ir estetiški pokyčiai, kaip uždara bendruomenė atsiveria inovacijoms. Nepakanka tik pastato, nepakanka tik kūrinių, kurie jį užpildys. Daug teisingų sprendimų ir daug teisingų žmonių, palankios aplinkybės. Labiausiai Panevėžio sėkmės kainą galėtų suprasti būtent mažesni miestai. Ir jie visi tikrai norėtų gauti dovanų tokį *Stasį*.

Ranka pasiekiamas menininkas

Įžengiu į muziejų. Dešinėje – jau veikianti kavinukė, priešais – bilietai kasa, ant sienos – Stasio leidiniai, pačioje sienoje – Stasio linijos. Prieš pakylant į ekspoziciją, kurioje iki lapkričio 3 d. rodoma pirmoji paroda „ICON-O-STASYS“, pasitinka 3D pastato maketas. Geriau jį patyrinėjus matosi, kad „Stasys Museum“ dar gerokai ilgės. Reikia prisiminti, kad pastatas tęsiasi ir po žeme. Bus įstabiai didelė ta „Panevėžio miesto kultūros širdis“, pagalvoju. Pirmojoje laiptinėje, aukštai ant skaidrių plastiko užuolaidų, – turbūt tik atidarymui sukurti Stasio piešiniai. Panašia maniera sukurtos ir panašiai aukštai pakabintos drobės pernai pristatė naują muziejų mugėje „ArtVilnius'23“. Tada ir paaiškėjo, kad Stasio Eidrigevičiaus menų centras virsta „Stasys MUS.E.UM“. Ambicingi panevėžiečių užmojai nemenkai nustebino.



Pauliaus Židonio nuotr.

Apžvelgus muziejaus vidų, efektingiausia erdvė su 11 metrų aukščio sienomis trečiame aukšte. Panašus jausmas šįmet ištiko Varniuose Žemaičių vyskupystės muziejuje, kuris po rekonstrukcijos varpinės bokšte sukūrė neįprastai aukštą patalpą. S. Eidrigevičiaus skulptūra „Tiesiai į dangų“ (2024 m.) pinokio nosimi remia muziejaus lubas, tai – *instagramiškiausia* ekspozicijos vieta. Greta jos pasijuntame maži, lyg vaikai, vartantys Vytautės Žilinskaitės (1930–2024) knygas su menininko iliustracijomis. Tik šįsyk, suaugėlio akimis tyrinėjant Stasio piešinius, pajunti, kiek daug lieka po jo kaukėmis, vadinamomis *liūdesėliais*.

„Tai retrospektyvinė paroda, kuria siekta atskleisti visus kūrybos etapus, visas technikas ir žanrus, kuriais kūrė Stasys,“ – sakė parodos ko-kuratorė Lina Albrikenė per atidarymo spaudos konferenciją. Kūrinius iš padovanotųjų muziejui ir iš menininko studijos bendrom jėgom atrinko ji ir menininko sūnus Ignacy, antrasis ko-kuratorius. L. Albrikenė, paklausta apie koncepciją, atsakė, kad pavadinimą pasiūlė Eidrigevičiai. Žurnale „Kultūros barai“ (2024 m., Nr. 9, „Juodos ir balos spalvos visuomet greta“, 34–38 psl.) Stasys vėliau pats tikslina: „Ekspozicijos pavadinimas *ICON-O-Stasys* paimtas iš teksto, kurį Marekas Bartelikas parašė 1994 m. parodai Meksikoje. Tai pabrėžiu, nes, kai išsiunčiau jam kvietimą į muziejaus atidarymą, paklausė, ar yra nurodyta, kad jis to pavadinimo autorius.“



Pauliaus Židonio nuotr.

Ranka pasiekiamas menininkas, nes Stasys yra publikuojamas rašytojas, nes gali nueiti į spaudos kioską ir parsinešti jo šviežiausią kūrybą, jo mintis. Pernai išleista S. Eidrigėvičiaus tekstų knyga „Meno klajūno eskizai: esė ir kiti tekstai“ (leidykla „Apostrofa“, 2023 m.). Trijuose parodos „ICON-O-STASYS“ kūriniuose – Stasio užrašai. Instaliacijoje „Stasio kūrybos chronologija“ (2024 m.) 52 medinių lentelių su atidaromomis metalinėmis durelėmis aprašymuose – daugiausia greiti menininko užrašai, kas tais metais svarbaus įvyko jo karjere. Garso instaliacijoje „Stasys Eidrigėvičiaus skaito savo poemą „Giedanti gaidžio galva“ (2024 m.) ir, žinoma, per visą aukštį ir plotį – laiškas tuščiai sienai.

Ateitis ir auditorijos

Apžiūrėjus parodą kilo nemažai klausimų apie kai kuriuos kūrinius ir apie patį menininką, ypač asmenybę ir jo privatų gyvenimą. Labai norėjosi audiogido, kuris būtų praplėtęs patirtis muziejuje, nes vien etikečių man nepakako. Stasys Eidrigėvičius multiinstrumentalistas – grafikas, tapytojas, plakatų kūrėjas, iliustruotojas, veido teatro kūrėjas ir vizualios metaforos meistras. Atvykau su šeima, su dvylikos metų sūnumi, pripratusiu prie muziejų ir galerijų. Kad nebūtų jose nuobodu, kad ilgiau dairytųsi, nuo mažens jam sugalvoju užduočių, jeigu nematau pirštu liečiamų inovacijų. Tapšnoklių „Stasys Museum“ sūnus neranda. Ne tik žiūrėti užvertus galvą, ne tik žiūrėti pasilenkus, ne tik žiūrėti akių lygyje, bet ir patirti pačiam paveikslus būtų siekiamybė. Ir nors skambės keistai, pirmą parodą apžiūri sūnus, tada aš, o ilgiausiai užtrunka mano vyras – mus visus ekspozicijos veikia skirtingai. Vaiką veikia įtraukumas, mane – profesinės naujovės ir provokacija, vyras inžinerišku tikslumu skaito anotacijas ir tada nagrinėja kūrinius.



Pauliaus Židonio nuotr.

Internete mačiau video „Stasys Eidrigevičius ir Benas Šarka apie kūrybos procesus“, kur bemaž 4 minutes menininkai neformalioje aplinkoje ekspresyviai kartu improvizuoja, groja nežinomu instrumentu, atitardami vienas kitam guguoja. Turėjau lūkesčių muziejuje pamatyti Stasio performansų ir scenos meno kūrinių dokumentaciją, bet parodoje pavyko rasti vos vieną režisieriaus Andrzejiaus Papuzinskio filmą „Septynios misterijos pagal Stasį“. Pats Stasys, kalbėdamas su portalo Delfi kultūros redaktore Jūrate Žuolyte, minėjo norįs, kad lankytojai kuo labiau pajustų muziejaus erdvę, todėl parodą kūrė į tai atsižvelgdamas. Gal dėl to kai kur pastato baltuma ekspozicijoje panešėjo į tuštumą ir atrodė, kad kūrinių tokiam plotui per mažai, nors jų buvo daug. Koreguojant nuolatinę ekspoziciją, kuri liks muziejaus III aukšte, vertėtų kai kuriuos darbus „padidinti“, akcentuoti svarbias ne menininkui, o lankytojams detales, t. y. ekspozicijoje kurti Stasio legendą.

„Stasys Museum“ nėra tik pastatas ar institucija, menininkas nuo pat pradžių aktyviai dalyvauja jo kūrimo procese. Yra pagrįstų lūkesčių, kad būtent Stasys Eidrigevičius per savo socialinį kapitalą išves muziejų ir Panevėžį į tarptautinę meno areną. Pasigilinus į jo veiklą, aišku, kad Stasys visuomet buvo itin darbštus, vien tai, kad jis veikė kaip kultūros žurnalistas, rodo menininko efektyvumą ir polinkį į komunikaciją, tinklaveiklą. Gal tokios asmeninės Stasio savybės lėmė, kad menininkui gyvam esant pastatytas jo vardo muziejus? Kyla nežmoniškas smalsumas, kaip Panevėžio kaime sovietmečiu užaugo tokio užtaiso žmogus? Mėgstu panašiose situacijose sakyti „ant plyno lauko, kur nieko nėra, vien akmenys“? Mane sentimentaliai traukia etnografiškumas S. Eidrigevičiaus kūryboje, todėl nusiperku atviruką su iš dangaus nutįstančia šake – tai yra ir mano patirtis, tačiau jau ne mano vaiko.



Pauliaus Židonio nuotr.

Ateityje menininkas galėtų nutolti nuo savo kūrinių interpretacijos. Turėtų atsirasti monografijos ir moksliniai straipsniai. Apie S. Eidrigevičiaus kūrybos tyrimus ir muziejaus komandos prasiplėtimą per spaudos konferenciją kalbėjo ir muziejaus vadovė V. Andrijauskaitė. Meno muziejus ketina per metus surengti 5 ar 6 parodas, pamažu atnaujinti nuolatinę ekspoziciją. Užsimenama, kad spausdinimo laukia parodos „ICON-O-STASYS“ katalogas. Svarstau, kad „Stasys Museum“ veikimo principas turėtų atrodyti kaip aukštosios matematikos lygtis: vienu metu pasiekti vietinę, Lietuvos ir tarptautinę auditoriją; rasti santykį su sostinės kultūros ir meno galios centrais; kurti patirtis skirtingoms lankytojų kartoms; reprezentuoti menininką pasaulyje; užtikrinti naują turinį ir komerciškai aktyvuoti pastatą. Tam reikia didžiulio panevėžiečių tikėjimo ir atvirumo.

Rytis Zemkauskas per Vilniaus knygų mugę 2024, kalbindamas muziejaus vadovę, pastebėjo jos ranką: „Kur jūs matėte muziejaus direktorę, išsitatuiravusią muziejaus pavadinimą? Čia yra tikrasis įsitraukimas.“

Žodžių infliacija. 15-oji Baltijos trienalė: Ta pati diena

Ieva Gražytė



15-osios Baltijos trienalės „Ta pati diena“ ekspozicijos vaizdas. Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Balandžio 18 d.

Kuo labiau gilinuosi į Paracelso teoriją – ar tai iš tiesų teorija? – tuo įdomesnė man ji rodosi. Ne ne, nereikia šykštėti žodžių. Tai – ne teorija. Tai – atradimas. Taip, aš susidūriau su baisia paslaptim. Turiu ją atskleisti. Dabar ir ateity tai bus mano gyvenimo – iki šiol tuščio – tikslas. Tai galvodamas jaučiu šalia esant neregimą, neišmatuojamą jėgą.¹

Šiuolaikinio meno kuratoriai jau seniai nebėra tik menotyrininkai, vis dažniau kuruoja patys menininkai, o kuratorinės prieigos tolsta nuo analitinių išvedžiojimų, kuriuos neretai keičia profesionalus daugžodžiavimas. Štai ir 15-osios Baltijos trienalės pavadinimas – eilėraščio eilutė, ir pati kuratorinė prieiga atsiribojusi nuo bet kokių teorinių metodologijų. Kuratorių Tomo Engelso ir Mayos Tountos parodą kviečiama lankyti be lūkesčių ir išankstinių nuostatų. Visai kaip pagrindinis herojus filme „Švilpiko diena“ (angl. Groundhog Day) ilgainiui raginamas pasiduoti laiko pasikartojimui. 1993 metais Haroldo Ramiso surežisuoto Holivudo absurdo kino filmo pavadinimas ilgainiui tapo autonomišku posakiu, įvardijančiu monotonišką gyvenimą net ir tų, kurie filmo nėra matę. Jame ciniškas herojus – televizijos meteorologas Philas Connorsas – yra priverstas kartoti vieną ir tą pačią niūrią dieną nedideliame Pensilvanijos mieste, vedant paralelę tarp savižudiškos nevilties gelmių ir potencialaus nuodėmių atpirkimo be jokių garantijų, kad buitinis dangiškų jėgų aiškiaregys ir ateities racionalizuotojas gyvens ilgai ir laimingai pasidavęs likimui. Antichronologiškai eigai bandau pasiduoti ir parodoje, tačiau nepaisant iš pažiūros neegzistuojančių konkrečių, pabrauktų parodos temų ar

atsisakymo į ekspozicijos erdvę įtraukti kūrinių pavadinimus bei aprašymus, niekur netrūksta aštrialiežuavimo, o slampinėjant erdvėje ir laike išryškėja sunkiai ignoruotina, poetus, filosofus ir laisvamanius visą amžinybę intriguojanti tema – pats laikas.

Graikų poeto, rašiusio Emersono slapyvardžiu, eilėraštis, užrašytas Niujorke 1984 metais ir davęs pavadinimą parodai po pusės šimtmečio bei tapęs kuratoriaus teksto išnaša, užsimena: „Ir tik laikas gali tave užmiršti“, nes tikriausiai tik jam rūpi, ar tik jis patvirtina tavo būtį. Tai atkartoja ir trienalės atidarymo savaitgalį visą Šiuolaikinio meno centro erdvę užpildęs Toine Horvers kūrinys „Rolling 1“. Tai 15 valandų ir 25 minutes be perstojo pamainomis dešimties būgnininkų muštas ritmas, kurio partitūrą diktavo dangus, medijuojamas šviesos sensoriaus. Tačiau visai ne takus garsas, kurio nebuvo įmanoma ignoruoti parodoje, autoriaus yra pristatomas pačiu menu, o patį žmogų laike menininkas įvardija kaip skulptūrą. Ši intencija aiškiai regima ir formoje garso, kurio klausytis norisi tik tol, kol randi garso šaltinį – virpančias muzikantų rankas.

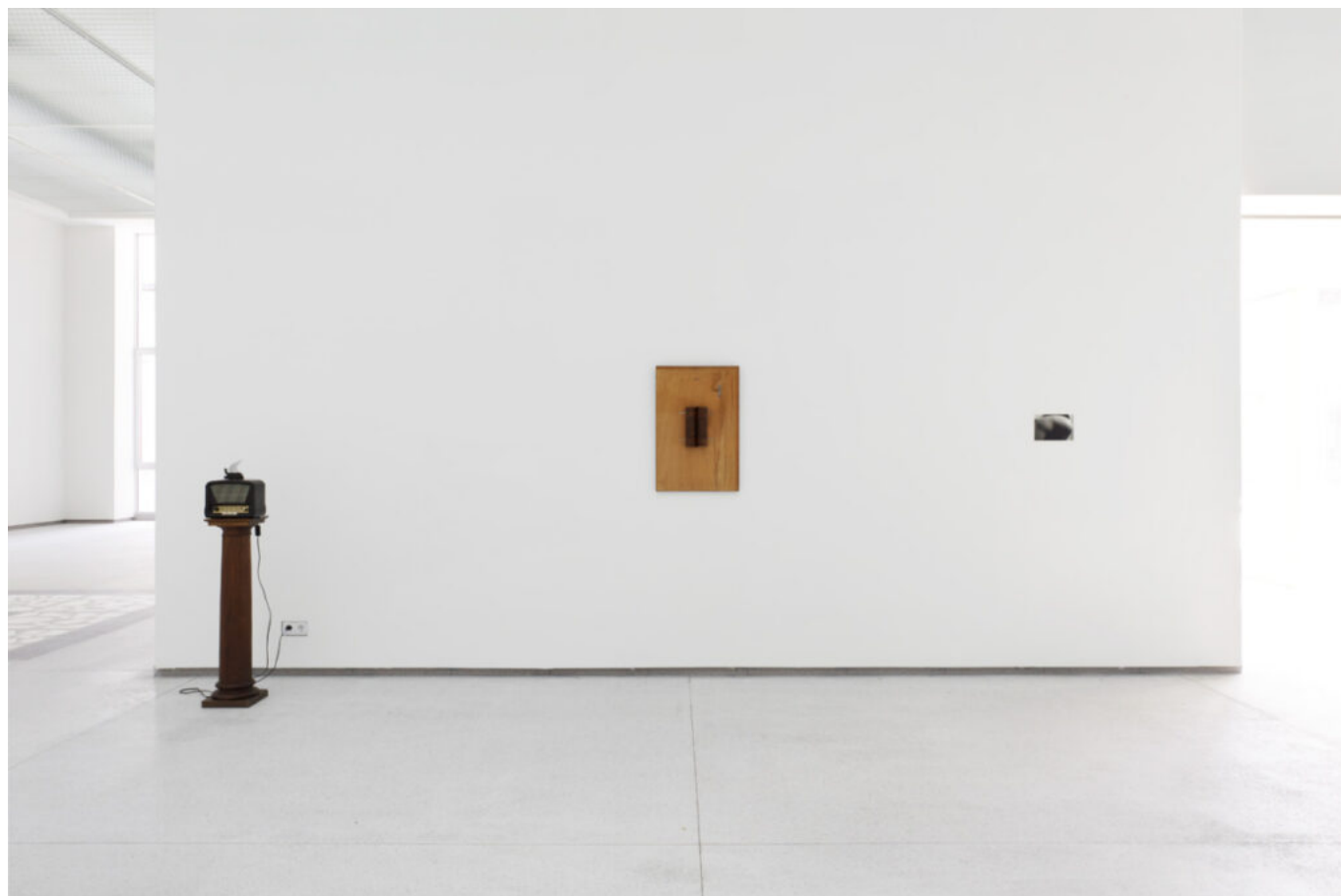


Michèle Graf ir Selina Grüter, „Laikrodžio mechanizmas“, 2023–2024 m. Dažytos laikrodžių dalys, tvirtinimo detalės, susitraukiantys vamzdeliai, elektronika. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Pakeliui į didžiąją salę praeinu Michėlės Graf ir Selinos Grüter kūrinius iš serijos „Laikrodžio mechanizmai“. Tai – metaliniai sraigteliai, sukantys nerangią mechanizmų melodiją, kurios poetiškame primityvume susitinka abi laiko teorijos – linijinė ir cikliška. Nenuspėjama, nepažabojama laiko tėkmė bei monotoniškas laiko ratas glaudžiasi kasdienybės liudytojuose – laikrodžiuose, kurių mechanizmai, eksponuojami be juvelyrinių ciferblatų ir rodyklių, virsta nuogomis muzikinėmis dėžutėmis ar barškančiomis laiko mašinų detalėmis. O vos įėjusi į pagrindinę ekspoziciją, negaliu nepastebėti, kaip apsisuko šiuolaikinio meno laiko ratas – tokioje išlaisvinančioje bejėgystės architektūroje institucijos lankytojai jau slampinėjo prieš gerus dešimt, o gal net dvidešimt metų, kuomet parodas kuravo tokie nepriekaištingai daugžodžiaujantys kuratoriai kaip Raimundas Malašauskas. Taigi, visai kaip Senovės Rytų išmintyje – pasaulis perkuriamas kiekvieną akimirką su nedidele, vos pastebima paklaida, o praėjus tūkstančiams akimirkų, viskas ima ir pasikartoja iš esmės. Net šmaikštu, kad tai įvyko po nepastebimos ŠMC pastato rekonstrukcijos laike užstrigusiuose parodų rūmuose, kurių stabilių

politinių konstrukcijų net statybininkų brigados nesujudins. Šiuolaikinio meno centre išsidėstę kūriniai – it lakoniški komentarai erdvėje, pilnoje oro, bet nebūtinai deguonies jame. Dujų užpildytas erdves, kurių nevaržo parodos architekto sąmojai, lengvabūdiškai, tačiau taip tiksliai skrodžia Elenos Narbutaitės šviesos pastabos, o parodoje esantys funkciniai objektai, kurių tiek nedaug, veikia kaip papildomos kuratorių literatūrinės išnašos. Štai, pavyzdžiui, suoliukas – identiška „Renaissance Society of America“ suolo kopija, kaip dar vienas priminimas visoms iki šiol naudotoms metodologijoms.

Šį tekstą pradėjau ne paties žymiausio graikų rašytojo Taso Rusos novelės „Paskutinis alchemikas“ citata. Pasakojime pagrindinis veikėjas, našlaitis Jeronimas, po tėvų mirties likęs su kukliai patogi palikimu, tampa smulkiu kolekcionieriumi. Paveldėjęs būtent tiek, kiek reikia norint turimą gyvenimą tęsti iki mirties be radikalių pokyčių, tampa gyvu praeities paveldu. Galiausiai dėl vieno sendaikčio priima sprendimą pašvęsti likusį savo impotentiškai patogų sentimentalių niekučių rankotojo gyvenimą žymaus alchemiko, išradusio panacėją, darbo tąsai. Ištisis mėnesius dienoraštį vedęs praeities raštininkas Jeronimas miršta kaip paskutinis alchemikas, pats to nesuvokdamas, o gal nesąmoningai kratęsis didaus darbo, galinčio pakeisti žmonijos istoriją, atsakomybės. Panašia alchemijos dokumentacija užsiima ir trienalės kuratoriai, poetiškai perrašydami modernaus meno archyvus juos subtiliai redaguojant, o dar dažniau – įrašant istorijų iš tekstų paraščių, įtraukiant kūrybinių praktikų, kurios nepapuołė į profesionalaus meno kategorijas autoriams esant gyviems. Toks kuratorinis teisybės ieškojimas kartais rodėsi kaip neproduktyvios nostalgijos dienoms, kurių neteko išgyventi, pateisinimas, o parodos pavadinimas – raminimas, kad niekas nėra prarasta. Net jei mano interpretacija klaidinga, kaip toks subjektyvus fenomenas kaip laikas gali būti universalus tikrovės matas? Žinoma, kad parodoj nėra chronologijos, o daugumos kūrinių, kurie atsiskleidžia laike, neįmanoma dorai peržiūrėti ar perklausyti net gulint ant grindų, tupint šalia kolonėlės ar remiantis į sienas. Tokie nesvetingi kuratoriniai sprendimai, grindžiami dekoratyviomis lingvistinėmis silpnybėmis, man asmeniškai artimi, bet tik būdama žiūrove, suprantu, kokie jie nerezultatyvūs ar apskritai gali pasirodyti imituojantys veiklą.



Kaarel Kurismaa, „Vikingų radijas“, 2001–2003 m. Rasti objektai, metalas, plastikas, elektronika. Jiří Kovanda, „Slip Away“, 1993 m. Medis, metalas. Ian Law, „be pavadinimo“, 2020 m. Sidabro bromido atspaudas ant pluoštinio fotopopieriaus. 15-oji Baltijos trienalė „Ta pati diena“, Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Greta parodoje išryškėja pasirinkimo neišvengiamybės ir lemties, kurią kuriame patys, temos. Nuolat renkamės: gerti stiklinę vandens ar limonado (Ian Law kūrinys „She’d“), tuoktis ar gyventi vienišaujant (Matthew Langan-Peck kūrinys „Raudonojo šviesoforo dilema 2“), sustoti ar važiuoti toliau. Net jei renkamės iš viso labo pusantrą pasirinkimo – nes vienas iš jų visada nepilnavertis (tas kurio nepasirenkame). Parodoje nuolat susiduriame su galimybe priimti *ne tą* sprendimą hermetiškoje aplinkoje. Taigi, susitikti su pačiu savimi saugiai ir suplanuotai bei leisti būti prijaukintiems meno, ypač toms mūsų identiteto dalims, kurios išsiveržia netikėtai ir neretai pakeičia mūsų likimą. Štai, pavyzdžiui, Andriaus Arutiuniano performanse sukančią vaidybinio taxi automobilio maršrutą poetiškai surežisuotame vintažiniame nesaugume, jungiančiame ne tik du miestus – Vilnių ir Jerevaną, bet ir autoriaus praeities atminimus bei žiūrovo dabartį. Taip pat klausantis Kevin Jerome Everson kūrinio „Sugrįžimas“, kuriame profesionalus pradedantysis lakūnas mokosi pilotuoti lėktuvą, kas minutę balais įvertindamas, kaip jaučiasi. Tokios saugios adrenalino formos, impotentiškai siekiant naujų aukštumų, regimos profesionalių aukštalipių šimtąjį kartą įkoptose naujose viršūnėse ar kartingų lenktynininkų, finišavusių dar vienoje trasoje, trofėjuose. Jau tūkstančius metų diskutuojame apie laiką kaip apie tikrąją vertę, kurios visi turime vienodai, todėl greitas veikimas apgaulingai atrodo vertingesnis, nes būtent laike – tikrojoje vertėje – nuvertėja beprasmybė ir išbrangsta prasmė.

Iš pažiūros chaotiška laiko tėkmė turi aiškų ritmą – viskas tėra įvykiai tarp saulėtekų ir saulėlydžių. Taigi, buities akimirkos lygiavertiškai patvirtina mūsų būtį laike, o ne efemerinės teminės aktualijos, siekiančios įrodyti savo nenuginčijamą svarbą ir viršenybę. Būtent jų svarbiausias Baltijos šalių šiuolaikinio meno renginys tiesiogiai neįtraukė. Visa ekspozicija – buities poezija, surinkta iš nefunkcionalių baldų meno kūrinių pavidalu ir dienoraščių, galinčių virsti instrukcijomis, kaip atkurti pasaulį jam pasibaigus. Poezija taip pat tėra instrukcija, net jei jos laisvė koketiškai maskuoja neaiškias intencijas. Štai net fotografinės tikrovės aiškumas, neleidžiantis efemeriskai meno laisvybei skleistis, buvo pažabotas japonės Yamazava nuotraukose mano pasivaikščiojimo po ekspoziciją pabaigoje.



15-osios Baltijos trienalės „Ta pati diena“ ekspozicijos vaizdas. Fotografė: Kristien Daem

Paradoksalu, kad nepaisant akivaizdžios žodžių infliacijos, be perstojo malam liežuviais visai ne todėl, kad esam įpratę dirbti šį mechaniską darbą, o tikėdamiesi pakeisti savo likimą žodžiais. Būtent kalba turėjo gauti Nobelio taikos premiją, kiek karingų nesusipratimų buvo išvengta primityviai stebuklingu būdu – susikalbėjus. Štai žodis „landlord“ (liet. nuomotojas) trienalės kino salėje tampa ne ekonominiu terminu, o dar viena lingvistine vingrybe. *Krašto ponas* čia ir visur kitur tėra gyva atgyvena – visai kaip 16 mm kino juosta, kurios trienalėje vyniojasi ištisi kilometrai. Kritinis žvilgsnis be analitinių teorijų regimas ne estetizuotuose juostelių naratyvuose – kino filmų kadruose, o kino juostų materialume, patvirtinančiame, kad vaizdas ir garsas neatsiranda iš niekur, net jei saldžiai nostalgiskas skaidrių rodymo aparato garsas sukuria erdvėje poetišką lengvumą. Kino salėje nereikia apsimesti, kad filmo garso takelis pats tau šnabždasi į ausį, todėl nesinchroniškas projektorių ūžimas neerzina, padeda patirti visišką atsiribojimą nuo šiandien beveik neišvengiamos nulių ir vienetų skaitmenybės. Kuo ilgiau galvoju apie šią parodą, tuo labiau jaučiu sunkias kuratorių pastangas atskleisti praeities paslaptis, išlaikant jas intrigoje ir tam pasitelkiant visas įmanomas mechanines jėgas. Kaip ir vieno trienalės autorių Villu Jogeva iš generatorių, tranzistorių, mikroelektronikos modulių ir kitų praktiškų smulkmenų surinkti kūriniai, žaidybiškai atskleidžiantys šaltkalvio kūrybiškumą ir dažnai istorijoje užmirštamą kasdienišką meistrystės žavesį. O kasdieniškų reiškinių parodoje apstu – be fejerverkų, pretenzijų ir ovacijų, tik su vos pastebimais, bet nesiliaujančiais kuratorių liežuvių variklio sūkiais.

15-oji Baltijos trienalė pradėta reprezentaciniu kuratorių daugžodžiavimu, minkštomis tekstų paklodėmis bei raidžių rinkiniais, švariai atspausdintais juodu ant balto parodos dizainerių – Julie Peeters ir Valiantsin Duduk. Šie leidinių dizaineriai, sukūrę funkcionalias švelnaus popieriaus erdves, žemėlapius ir transkripcijas, verti paminėjimo kaip esminių 15-tosios Baltijos trienalės įrankių kūrėjai, sudarę galimybę lankytojams *Tos pačios dienos* puslapius versti iš naujo. Ne veltui paskutinis trienalės skyrius taip pat įgaus spausdintą formą. Tai dar vienas parodos kuratorių parengtas ir vėl Julie Peeters apipavidalintas leidinys, kurio tikimasi 2025 m. viduryje. Niekaip nepaleidžia mintis, kad ši trienalė turėjo likti knyga, kad ir kiek estetinio malonumo atnešė klaidžiojimas po popieriaus baltumo erdves, vis sutinkant kūrinius it skyrybos ženklus. Ir ši apžvalga tikriausiai galėjo būti eilėraščiu ar viso labo

citata autorės, kurią *tik laikas gali užmiršti*. Tik ko verti žodžiai, net ir reikšmingi, jei be paliovos dauginami.



15-osios Baltijos trienalės „Ta pati diena“ ekspozicijos vaizdas. Šiuolaikinio meno centras (ŠMC), Vilnius, 2024 m. Fotografė: Kristien Daem

Ką reiškia studijuoti meną griūvant pasauliui

Valentinas Klimašauskas

Ką reiškia studijuoti meną griūvant pasauliui? – tai Vilniaus dailės akademijos fotografijos, animacijos ir medijos meno katedros kursas, kurio metu buvo sprendžiamos įvairios rašymo bei skaitymo užduotys, mąstoma apie šiuolaikinio meno bei akademijos situaciją dabartinės polikrizės akivaizdoje. Vienas iš šio kurso tikslų – bendro meno įvykio, renginio ar produkto kūrimas bei kuravimas. Anot kurso vadovo Valentino Klimašausko šis 2024-ųjų metų kursas pasižymėjo jautrumu tekstui, tai ir paskatino sukurti virtualų leidinį.

Studentai gavo kelias atviras užduotis, kuriose buvo klausama – ką reiškia būti meno disciplinos studente/u daugialypių krizių akivaizdoje?

Dėst. Valentinas Klimašauskas

Fotografijos, animacijos ir medijos meno katedra, 3 kursas. Vilniaus dailės akademija, 2024

Rusnė Ivanauskytė
Kornelijus Zaleckas
Gabija Butkutė
Emilija Zakarauskaitė
Sofija Laurušonytė
Augustynas Sinkevič
Juozas Žutautas
Roberta Činikaitė
Agnė Balandžiūnaitė
Aleksandra Ivinskaitė
Markas Montvilas
Aigustė Astramskaitė
Aistė Kazokaitė
Diana Davolytė
Emilija Gustaitytė
Agnė Savickaitė
Ignotas Kuprys
Arvydas Karnilavičius
Dominykas Andriuškevičius
Rasa Kasiulevičiūtė
Karolina Stundžytė

KALBA NETAISYTA.

TekstaiParsisiųsti

Pažadintos nuošalės. Interviu su Milda Dainovskyte

Banga Elena Kniukškaitė



Milda Dainovskytė. Asmeninio archyvo nuotr.

Milda Dainovskytė – menininkė ir šiuolaikinio meno kuratorė, kurios kūrybinė ir kuratorinė veikla aprėpia platų kultūrinių ir vizualinių praktikų spektrą, ypatingą dėmesį skiriant regioninėms kultūrinėms tendencijoms ir fotografijos disciplinai. Jos kuratoriniai sprendimai dažnai pasižymi subtiliais ir konceptualiais medijų pasirinkimais, kurie atspindi šiuolaikinės meno scenos įvairovę ir naujausias tendencijas. Interviu metu M. Dainovskytė dalijasi savo studijų patirtimis, įgyvendintų projektų analize bei atskleidžia vidines refleksijas apie iššūkius, su kuriais susiduria kuruodama šiuolaikinio meno parodas. Pokalbio metu kuratorė taip pat atskleidžia ypatingą susidomėjimą netradicinėmis medijomis, nagrinėja jų potencialą kūrybinėje raiškoje ir intriguoja skaitytojus netikėta užuomina – kaip vis dėlto kvepia kosmosas?

– *Milda, esate baigusi grafikos bakalauro ir magistro programas Vilniaus dailės akademijoje. Šiuo metu dirbate šiuolaikinio meno kuratore, taip pat pati kuriate meną. Kaip grafikos meno kelias privedė jus prie būtent kuratorinės veiklos? Kaip jums pavyksta derinti sudėtingus, galbūt net rigidiškus – pataisykite mane, jei klystu – studijų metu išmokus kanonus su itin lanksčiu, sparčiai judančiu į priekį tarpdisciplinišku Lietuvos šiuolaikinio meno lauku?*

– Studijuojama Vilniaus dailės akademijoje, koncentravausi išskirtinai į grafikos technologijas, žavėjaisi jomis ir buvau tarsi apsėsta. Dar iki akademinių studijų su šiuo pasauliu supažindino menininkė Eglė Vertelkaitė, profesionalė, plėtusi savo mokinių akiratį.

Grafikos studijų disciplina mano studijų metais buvo nukreipta į praktinius procesus, atlikimą. O kuratoriniams pasirinkimams daugiausiai įtakos turėjo mano vidinės savybės, patirtys. Dar studijų metais pradėjau dirbti galerijose bei savo iniciatyva įkurdinau erdvę akademijos bendruomenei, kviečiau kylančius ir jau patyrusius įvairių disciplinų menininkus. Taip viena patirtis po kitos nuvedė

prie kuratorinės bei meno edukacijos sričių, o ribojantiems kanonams vietos nebeliko.

– Teigiame, kad jūsų kuratorinė praktika apima periferines, unikalias savo architektūra, asmeniškai artimas erdves. Tai, mano manymu, parodo jūsų ir kuratoriaus, menininko Lauryno Skeisgielos pasirinkimas 2019 m. pradėti realizuoti projektą-susitikimų erdvę „Lokomotif“ Lentvario mieste. Savo veikloje jūs taip pat harmonizujete šiuolaikinio meno praktikas ir urbanistinio identiteto paieškas. Ar galėtumėte teigti, kad stengiatės puoselėti mažesnių Lietuvos miestų bei miestelių kultūrą, pasitelkdama, drįsčiau teigti, šiuo metu retesnius požiūrio sutelkimus?

– Su menininku, kuratoriumi Laurynu Skeisgiela, prieš imdamiesi bendro projekto, drauge dirbome vienoje iš Vilniaus šiuolaikinio meno projektų erdvių. Mūsų laikas ten baigėsi ir mes, atradę bendrus idėjų taškus, nusprendėme išsinuomoti erdves asmeninei veiklai Lentvaryje.

Tiesa, kiek anksčiau, Lentvario garvežių remonto ceche jau buvau surengusi kelias parodas, pavadinimu „Depas“.



Depas 4.0: Antanas Lučiūnas „Mažasis Ėriukas. Ieškau, seku, tykau“, 2020 m., Gintarės Grigėnaitės nuotrauka

Mums kilo mintis dalį erdvių Lentvario geležinkelio stoties antrajame aukšte paversti atviromis lankytojams, ir taip gimė virtinė idėjų. Manau, jog tie metai ir etapas buvo sėkmingi vystyti veiklą regione. Štai kitame bėgių gale, Naujojoje Vilnioje, programas rengė „Empty Brain Resort“, traukiniu pariedėjus kiek toliau – Marcinkonių stotyje – menininkės Lauros Garbštienės įkurta galerija. Atrodė, jog esame šio plataus ir įvairaus tinklo dalis.

Pradėję susitikimų erdvės veiklą, kaip duetas dalyvavome rezidencijų ir edukacijų centro „Rupert“ alternatyvios edukacijos programoje. Jautėme institucijos palaikymą, o čia sutikti žmonės, kolegos įvairiais būdais prisidėjo prie „Lokomotif“ aktyvavimo.

Su L. Skeisgiela atradome savitą santykį su Lentvario miestu, vos 20 minučių nutolusiu nuo sostinės. Taip pat ieškojome įrankių, kaip pažadinti šio miesto tapatybes, siekėme suprasti kultūros politikos regione savitumus.

Atsakant į klausimą, taip, miestas buvo svarbiausia ašis kuruojant parodas, susitikimus. Pandemija padiktavo naujas aplinkybes, susitikimų kambario idėją teko permąstyti, atradome naujas vietas, naujus parodų konstravimo formatus. Parodas, edukacijas rengėme viešosiose erdvėse, privačiame name, gamtoje.

Norėjome įtraukti vietinius, prisidėti prie bendruomenės formavimo. Pokalbiai apie miesto istorijas per šiuolaikinio meno prizmę stiprino bendruomeninį ryšį, vietiniams atpažįstamos legendos ar visiškai nauji pasakojimai atgimdavo naujomis formomis per daugialypį bedradarbiavimą tarp menininkų, savo sričių mokslininkų, menotyrininkų.

– Koks projektas, jūsų realizuotas Lietuvos regionuose, jums asmeniškai atrodo labiausiai paveikus ir gal netgi provokuojantis įsisenėjusius požiūrius apie kaimą, miestelį, mažesnę miestą?

– Mano biografija susijusi su Lentvario miestu, čia formavosi dalis manęs, pažįstu jo kampelius, spragas, mačiau, kaip keitėsi miestas.

Susipažinusi su kultūros paslaugų infrastruktūra šiame regione, aiškiai mačiau trūkumus ir kas juos lemia. Požiūris į tai, kas yra „kultūra“, „menas“, lėmė ir vietinių bei svečių kultūros vartojimo įpročius – regione, turtingame savo istorija, niekada nebuvo profesionalaus institucijų požiūrio į šiuolaikinio meno sklaidą, edukaciją.

Dar kartą paminėsiu projektą „Depas“. Istoriskai ir architektūriškai patraukusi vieta – lokomotyvų depas. Rašytiniuose šaltiniuose nurodoma, jog statytas apie 1862 m. Nors ir techniškai komplikauta, tačiau leidusi atsiskleisti šiuolaikiniam menui erdvė buvo kelioms dienoms įveiklinama kartą metuose, rudens sezonu.

Įsimintinas yra 2020 metais lentvariečio Timofėjaus Ževžikovo rankomis statytame name-dvare įgyvendintas projektas „Warowland“. Dalyviai buvo tiek menininkai (Timofėjus Ževžikovas, Ulijona Odišarija, Rūta Spelskytė-Liberienė, Gedvilė Tamošiūnaitė), tiek mokslininkės dr. Aistė Bimbirytė-Mackevičienė ir dr. Marija Drėmaitė. Susitikimai išskirtiniame statinyje sutraukė daug svečių, tačiau svarbiausia – vietinės auditorijos, Timofėjaus amžininkų, jaunimo.

Šis ir kiti panašūs įvykiai parodė, kad nuosekliai dirbant, regione gali egzistuoti profesionaliojo meno renginiai, įmanoma surinkti gausią auditoriją.

Sudėtingiausias išlieka lėšų klausimas, jų pritraukti vystant veiklą regione, atrasti privačių mecenatų – ypač sunku. Kultūra regione turi būti prieinama, atvira, o tam reikalingi ne tik žmogiškieji bei intelektualiniai ištekliai.



Parodos „Raktas, bokštas ir karūnos“ Lentvaryje fragmentai, 2021 m., Lauryno Skeisgielos nuotrauka

– *Specializuojatės fotografijos archyvų tyrinėjimuose. Turbūt šios gilios žinios suformavo ir tebeformuoja jūsų kuratorinę veiklą?*

– Darbas muziejuje išskirtinai su archyvinėmis fotografijomis, su fotografija susijusiais projektais suteikė ryšių, dėl kurių drauge su menotyrininke, kuratore dr. Agne Narušyte tęsėme jos pradėtus tarpukario fotografės Veronikos Šleivyčės (1906–1998) archyvo tyrimus. Menininkės palikimas – ne tik ypač daug fotografijų, negatyvų, bet ir dokumentai, laiškai, artefaktai, tapyba. Tad mums, su Kupiškio etnografijos muziejaus fondų saugotoja Giedre Zuoziene, dailės istorike dr. Ieva Burbaitė pavyko „pabudinti“ ir visuomenei pristatyti šią išskirtinę menininkę. Parengėme ir išleidome fotografijos albumą, surengėme parodą Nacionalinėje dailės galerijoje, tačiau archyvo tyrimas yra ilgas procesas, tampantis savotišku gyvenimo būdu ir įsiskverbiantis į kasdienes mintis.

Dirbant su panašaus turinio medžiaga, reikalinga tam tikra mąstymo forma, tokį procesą dažniausiai lydi didelės laiko, istorijos distancijos, nelengvai randami atsakymai į kylančius klausimus, paslaptys ir dideli duomenų, medžiagos kiekiai.

Manau, jog sukaupiti įgūdžiai ir minties seka darė ir vis dar daro įtaką mano pasirinkimams kuruojant šiuolaikinio meno parodas. Skirtingų laikmečių archyvai, istorija tampa inspiracija konstruojant naujus pasakojimus. Tai atsispindi ir jau minėtoje „Lokomotif“ programoje, kai parodas ir susitikimus rengėme Timofėjaus dvare, Lentvario dvaro parke, istorinėje vaistinėje. Taip pat tarp vietų, kur rengiu parodas, pasirinkimų – Astronomijos observatorija (Julijonas Urbonas – „Mėnesienologija“, 2023 m.), Kompozitorių namai (Beatričė Mockevičiūtė – „Asukas“, 2018 m.), VU Geologijos muziejus (Milda Dainovskytė ir Jeronimas Mantvydas Seibutis – „Sklisti“, 2021 m.).

– *Naujausia jūsų kuruota Monikos Jagusinskytės paroda „Valgymo ritas“ šiuo metu veikia Nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje. Parodoje gausu nuorodų į senąsias lietuviškas tradicijas, papročius, valgymo ritualus bei patį akto susakralinimą, kas yra gana naujoviška ir beveik nematyta teminė niša*

Lietuvos šiuolaikiniame mene. Taip pat greta šios parodos kuravote Lauryno Skeisgielos parodą Vienoje „Liump! Ultraviolet, Gobelin, and Wine“, kuri apima savotiškas bendruomeniškumo, jaukumo, prisitaikymo temas. Šiuo metu taip pat dirbate su jaunaisiais menininkais, studentais. Papasakokite plačiau apie savo parodos organizavimo procesą – kaip jums pavyksta realizuoti menines vizijas bendradarbiaujant su menininkais?

– Tik išskirtiniais atvejais renkuosi dirbti su personalinėmis parodomis, kadangi man ne visada paprasta atrasti savo vietą tokio formato procesuose, kurie iškyla rengiant solo pristatymus. Bet taip sutapo, jog pastaraisiais metais mane lydėjo net dvejios minėtų menininkų parodos. Kūrėjai labai skirtingi, tačiau abu pasitelkia judantį vaizdą bei fotografiją ir medžiagiškumą.



Paroda „Sklisti“, Václav Frič (1839-1916 m.) molekulių modeliai Vilniaus universiteto ChGF Geomokslų instituto Geologijos muziejuje, 2021 m. Monikos Jagusinskytės nuotr.

Monikos Jagusinskytės „Valgymo Ritas“ (architektas Vladas Suncovas) Nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje netikėtai žiūrovą įtraukia į pasaką, parodos centre – video kūrinys „Valgymo Ritas“. Ekspozicija papildyta išskirtine archyvine medžiaga, fotografijomis, artefaktais kurie leidžia ir lankytojiui pasijausti lyg tyrinėtoju.

Lauryno Skeisgielos paroda pristatyta Vienoje, tarpdisciplininėje ir tarpkultūrinėje projektų erdvėje „IMPROPER WALLS“. „Liump! Ultraviolet, Gobelin, and Wine“ – akstesnių L. Skeisgielos meninių praktikų tęsinys, jam reziduojat Kremse virtęs 14.53 min. video kūrinium. Procesą lydėjo įvairūs sutapimai ir, pasitelkus kelių dešimtmečių senumo raštuotus gobelenus, buvo įrengta erdvė „Liump! Heuriger“ peržiūrai, fotografijų serija.

Konstruodama grupines parodas, susiduriu su skirtingomis savo pačios išsikeltomis arba kitų suformuotomis užduotimis, tad kartais parodos prasideda nuo labai subjektyvių, asmeniškų patirčių, kartais – nuo išieškotų aplinkybių, idėjų. Kartais nuo minties užuomazgų iki jos įgyvendinimo būna dvejų ar trejų metų distancija. Tai lemia ne tik apsisprendimų, nagrinėjamos medžiagos kiekio, vietos paieškos situacijos, bet ir rėmimo fondų dinamika. Suformavus komandą ir sąlygas, galima žengti į kitą

etapą – bendradarbiauti su kūrėjais, tyrėjais, lankyti dirbtuves. Prioritetas visada buvo formuoti sąlygas, kuriose menininkai gali imtis naujų idėjų realizavimo, naujos produkcijos.

Būta visai priešingų scenarijų, kai paroda turi gimti labai žaibiškai, atliepti aplinkybes, kai reikia kalbėti apie svarbiausius įvykius ir nedelsti. Pavyzdžiui – „Ukrainos istorijos kontūrais: pagarsinti“ (organizatorius VŠĮ „Vienas k“) Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus Radvilų rūmų muziejaus rūsio erdvėse. Dalyviai (Algirdas Jakas, Ieva Rojūtė, Valentyn Odnoviun, Vytenis Burokas, Vytautas V. Jurgutis, Tetiana Boriak) per trumpą laiką parengė naujus kūrinius, istorikė T. Boriak – istorinę dalį.

Paminėjote ir jaunuosius kūrėjus. Tai – nepaprastai daug atgalinio ryšio atnešanti profesinė patirtis. Trečius metus kuruoju VDA Fotografijos, animacijos ir medijų meno katedros bakalauro kurso baigiamąsias parodas. Šią praktiką sunku palyginti su įprasta kuratoryste.



Paroda „Sklisti“, 2021 m, Lauryno Skeisgielos nuotrauka

– Mane itin sužavėjo faktas, kaip savo kūryboje gebate panaudoti kvapus, medijų meną, istorinių archyvų medžiagą, o anksčiau – ir grafikos technikas. Kaip šis tarpdiscipliniškumas padeda atsiskleisti jūsų kūrinių idėjoms? Ar manote, kad siekis kūrinius paversti imersyviais ir įtraukiančiais kuo daugiau žmogiškųjų pojūčių neužgožia jų esmės?

– Per pastaruosius penkerius metus mano asmeninė kūrybinė praktika sukasi tik apie kvapo mediją ir istorinius naratyvus. Taip pat įdomu bendradarbiauti su muziejais, kai jų kuratoriai atranda prasmę įtraukti tokią formą į parodas, kuriose pasitelkiama Lietuvos dailės istorijos retrospektyva. Įvairių idėjų, kvietimų iš kolegų išgirstu vis daugiau, tai labai įkvepia ieškoti vis naujų prasmių ir išraiškų.

Man įdomios visos galimybės, susijusios su olfaktorija. Tai gali būti absoliučiai estetiškai redukuota medžiaga, instaliacijos, performansai, atsitiktinis kvapo dominavimas kūrinyje, architektūroje, santykis su garsu, dizaino objektai ir kt. Medijų perteklius gali sunaikinti koncepciją ir – atvirkščiai.

– O koks jūsų kūrinys jums arčiausiai širdies? Kodėl?

– Nežinau, ar tikslu tai būtų apibūdinti kaip kūrinį, tačiau mėgstamiausiu išlieka Lietuvos kultūros instituto leidiniui „Cosmos as a Journal“ kurtas kvapo objektas, žurnalo „Priedas“ suvenyras.

2022 metais išleisto „Cosmos as a Journal“ sudarytojas buvo menininkas Julijonas Urbonas, jam kilo idėja suteikti leidiniui kvapą. Be abejo, tai turėjo sietis su kosmoso tematika. Tam jis pakvietė mane. Įkvėpė rasta medžiaga, jog centrinėje mūsų galaktikos dalyje buvo aptikta molekulė, suteikianti aviečių kvapą. Šis kiek šmaikštus faktas derėjo su forma – ant veidrodėlio pakabinamu automobiliniu kvapuku, kurio dizainą sukurti padėjo menininkas Algirdas Jakas. Tuo etapu rašiau įvairius trumpus, kūrybinius tekstus, ir ant darbo stalo buvau pasidėjusi radinį, primenantį meteoritą, kuris ir tapo publikuoto teksto „veikėju“.

Automobiliuose, tolimųjų reisų, viešajame transporte kabančios kartoninės eglutės „Little Trees“ – ikoniškas praėjusio laikmečio aksesuaras – man idėjiškai koreliavo su tuometiniu kosmoso pramonės progresu, vizija, kad kelionės į kosmosą gali būti kasdieniškos, lyg skrydis į kitą žemyną. Taip gimė suvenyras kosminėms kelionėms.

– Galiausiai, norisi pasidomėti – kokį patarimą galėtumėte perduoti jauniausios kartos, pradedantiems kuratoriams? Kokie jums asmeniškai padėję, o gal universalūs principai pagelbėtų nuolat augti šiame dinamiškame ir sudėtingame lauke?

– Sunku suformuluoti taip, jog neskambėtų perdėtai didaktiškai, bet sau ir pradedantiems kuratoriams norėčiau priminti, patarti, kad nebijotų rizikuoti. Kad tai lemia įvairiausius atradimus, o mūsų šiuolaikinio meno laukas tada pasipildytų naujais vardais.

Grafiėnė Klementina sapnuoja šiuolaikinį meną

Aistė Kisarauskaitė



Parodos ekspozicijos fragmentas. Andrej Vasilenko nuotrauka

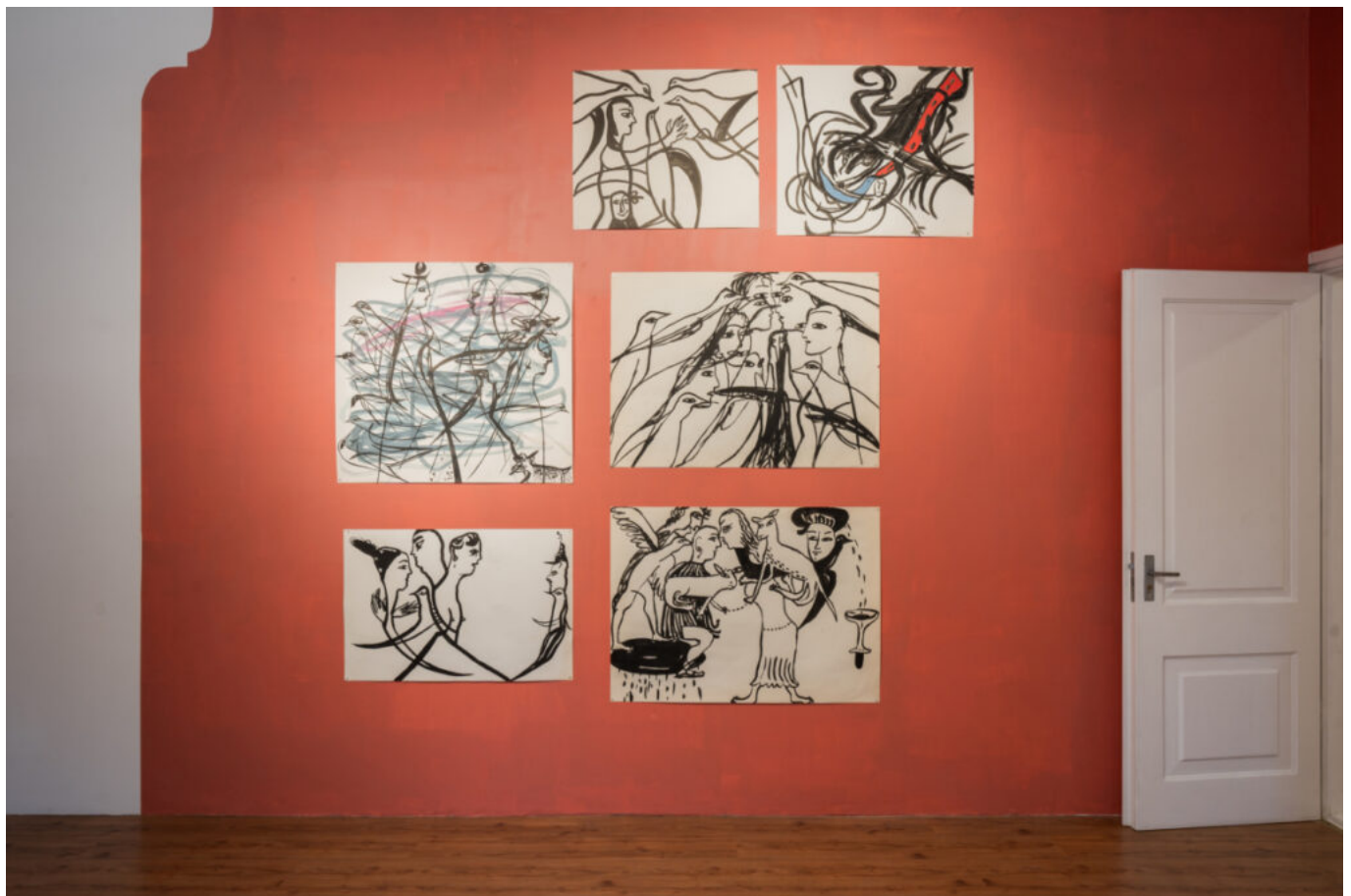
Ne kartą sakiau, kad mano galvoje vaikšto karalienė Bona Sforza, kartais tikrindama, kaip virtuvė paruošė šparagus, o kartais neramiai pažvelgdama pro Žemutinės pilies langą į rudens nudrengtą sodelį. Po parodos „Laiškai Liūtės“ galerijoje *Drifts* mano galvoje šnarėdama pokylių suknelėmis vaikščios ir grafiėnė Klementina Potockytė-Tiškevičienė (1856–1921). Girdėsiu, kaip ji išvynioja Vrublevskių rūmų brėžinius, kalbasi su architektu Kiprijonu Maciulevičiumi (Cyprian Maculewicz), ir tie rūmai nuo šiol bus Klementinos (ne Vrublevskių). Parodos kuratorė Monika Lipšic nepaprastai laiku pristato šią neeilinę, bet Lietuvos publikos mažai žinomą moterį, remdamasi dr. Aistės Bimbirytės tyrimais, archyviniais dokumentais, dr. Juozapo Paškausko pasakojimais apie XIX–XX a. Vilniaus laisvalaikio kultūrą. Ir pristato ją per šiuolaikinių menininkių kūrinius! Tiesa, parodoje Klementina (kaipgi be jos!) pasirodo autorės vaidmenyje (kaip ir Aistė Bimbirytė-Mackevičienė), tokiu būdu pakviečiant grafiėnę į šiuolaikinio meno vakarėlį. Parodos scenografiją sukūrė Barbora Šulniūtė su Monika Lipšic, į galerinę erdvę integruodamos salono atmosferą.

Čia reikia pabrėžti, kad jei paroda atsirado laiku, tai dar labiau ji yra vietoje – galerija *Drifts* įsikūrusi Vrublevskių bibliotekos kaimynystėje, todėl „Laiškai Liūtės“ aktualizuoja, tyrinėja šį Vilniaus kampelį, kurio istoriją daugiausia žinome iš 1931 m. balandžio pabaigos Vilniaus potvynio fotografijų arba iš klaidingo Tilto gatvės vertimo. Tiltų gatvėje niekada nebuvo tilto, ji buvo grįsta gatvė (Мостовая, tai žodis, kurio šaknis tokia pat, kaip ir žodžio tiltas – мост, iš čia ir klaida). Ne tik Vilniaus istorijoje viskas susipainioję ar susiję – keistų situacijų, šmeižtų, apkalbų, atstumtų įsimylėlių keršto pilna ir grafiėnės Klementinos biografija.

Bimbirytės-Mackevičienės straipsnis „Visuomeninė aristokratės veikla XIX a. pab. – XX a. pr. Vilniuje: Klementinos Potockytės-Tiškevičienės atvejis“ įtraukia kaip geras romanas, kuriame galima pajusti tiek Lietuvą gniuždžiusią carinės Rusijos vykdytą rusifikaciją, tiek juokingų ir kurioziškų grafiienės gyvenimo istorijų, tiek patriarchalinės aukštuomenės dalies nepasitenkinimą emancipuotos moters veikla. Klementina augo prabangiuose dvaruose, gavo, anot Bimbirytės-Mackevičienės, „tradicinį saloninį, tačiau aukštos kokybės išsilavinimą“, vėliau sekė stiprios, savarankiškos, veiklios motinos Marijos Klementinos Sanguškaitės pavyzdžiu. Šios grafiienės charakterio savybės turėjo gerokai kirstis su tebevyrausiu moters kaip kuklios namų ūkinio sergėtojos vaidmeniu. Nemaža dalis šaltinių, iš kurių galėtume susidaryti Klementinos asmenybės paveikslą, yra rašyti amžininkų vyrų, priešusių grafiienės palaido gyvenimo vaizdus panašiai, kaip buvo apibūdinama Barbora Radvilaitė, o karalienę Boną pikti liežuviai pavertę Barboros nuodytoja... Parodoje kabanti Bimbirytės-Mackevičienės straipsnio citata sumezga ne vieną pasakojimo liniją – vilionės, flirto, gyvųjų paveikslų, meno ir apkalbų:

„Kad tai būtų išties tam laikui ekscentriškos asmenybės, rodo I. Korvin-Milevskio minimas pozavimas vienam garsiausių Hanso Makarto paveikslų „Karolis V įžengia į Antverpeną“. Savo laiku gausias diskusijas sukėlusį drobę šiame kontekste įdomi tuo, jog, anot autoriaus, pačiame jos viduryje, pirmame plane, tarp Karolį V lydinčių apsinuoginusių merginų pamatysime ir pačią Klementiną Potockytę.“ Tiesa, straipsnyje yra prielaida, kad tai vienas iš to meto *fake news*: „tokius teiginius derėtų vertinti atsargiai, juolab kad M. Rosko-Bogdanovičius mini tik kur kas „kuklesnį“ grafaitės portretą, tapytą to paties autoriaus ir kabėjusį Lvovo rūmuose.“ Tačiau, kaip ten bebūtų, gražuolės grafiienės rengtų didžiulių pobūvių, jos rūmuose vykusių kabareto pasirodymų, kultūrinės veiklos, flirto ir „palaido elgesio“ šleifas persunkia parodą lyg prabangūs vakariniai kvėpalai. Klementina buvo vadinama „Vilniaus liūtė“. Žodis „liūtė“ to meto visuomenėje turėjo beveik nusistovėjusią reikšmę ir vartotas apibūdinti moterį, savo pramogas pridengiančią emancipacija. Grafienė, augusi ir gyvenusi didžiuosiuose Europos miestuose, buvo patyrusi modernizacijos vėjus, kurie atnešė iki XIX a. vid. „namų ūkinio saugotojos“ vaidmeniu besitenkinusios moters išėjimą į viešumą.

Tiltu tarp šiuolaikinių menininkų ir praeities galėtų būti Elvyros Kairiūkštytės (1950–2006) piešiniai, kuriose žmonės, gyvūnai ar augalai tarsi susiviję, lyg dalyvautų pagoniškoje Dionisijų šventėje. Kūriniuose galima nesunkiai įžvelgti erotinius motyvus, kurie švelniai pridengti mitologine vaizdinija. Kairiūkštytė šioje galerijoje atsiduria neatsitiktinai, jos piešiniai susiję su prie Katedros aikštės prisiglaudusia Vilniaus miesto dalimi – menininkės butas-studija buvo visai netoli esančioje Skapo g. Parodoje eksponuojami darbai greičiausiai yra iš 1995–1997 m., sudėtingo šalies ekonominio virsmo laikotarpio, atėjusio po atgautos Nepriklausomybės.



Parodos ekspozicijos fragmentas. Andrej Vasilenko nuotrauka

Tuo tarpu grafienė Klementina gyveno sunkiu carinės Rusijos spaudos laikotarpiu. „Tik baigus statyti rūmus, 1888 m. juose pradėta vykdyti Vienos ir Paryžiaus aukštuomenei būdingo viešojo gyvenimo „programa“, diktuota ją puikiai išmaniusios grafienės. (...) Rūmai prie Nerios tapo dar viena Vilniaus erdve, kur tarp „savų“ aristokratų tarpe išpuoselėta aukštoji kultūra buvo esminis gestas prieš rusifikaciją.“ Tokioms stiprioms, drąsioms moterims kaip grafienė skirtas levos Rižės kūrinys, taip pat kalbantis apie juslinį žinojimą, alternatyvius mūsų ir mus supančio pasaulio pažinimo būdus. Kabančios rusvos medžio lukšto juostos panašios į žmogaus odą, o ant jų išrašyti trys žodžiai – endless positive obsession (angl. „nepalaujamas pozityvus apsėdimas“). Tai kūniškas, poetiškas kūrinys apie prisilietimus, siunčiantis meilės žinutę visoms sutiktoms nuoširdžioms, stiprioms, ryžtingoms bei savitoms būtybėms, degančioms autentiško gyvenimo aistra.

Moterų tarpusavio ryšio, tik jau skirtingų giminės kartų, bendrų sapnų temą gvildena Eglė Pilkauskaitė kūrinio „Kasnakt“ (2022). Ji eksponuoja pagalvės, ant kurios miegojo trys moterų kartos, audinį. Turbūt pastebėjote, kad nuėmus užvalkalą, ant pagalvės dažnai būna matyti parudavusios dėmės. Jas menininkė švelniai paryškino spalvotais pieštukais, sukurdamą efemerišką sapnų žemėlapi.



Parodos ekspozicijos fragmentas. Andrej Vasilenko nuotrauka

Istorijos, sapnų, nuolat vykstančių miesto slinkčių refleksiją galime matyti kitame Pilkauskaitės kūrinyje „Dream Content of Vilnius“ (2022). Šį kartą tai nespaltoti miesto vaizdai, sukurti pasitelkus dirbtinį intelektą, remiantis istorinėmis nuotraukomis iš Lietuvos literatūros ir meno archyvo. Menininkai pamažu įsisavina naująjį įrankį, ir tai duoda gana įdomių rezultatų, nors, aišku, viskas – tik pradžia. Neseniai Agnė Gintalaitė eksponavo kūrinius, taip pat atliktus pasitelkus AI, parodoje „Ne mano ne fotografija“. Pilkauskaitės sapniško miesto vaizdai man kažkodėl priminė kino klasiką, lyg juos būtų susapnavęs koks Federico Fellini.

Efemeriški, plevenantys kaip sapnai yra ir Barboros Šulniūtės drugeliai, sutūpę ant metalinės, pirštinės, panašios į riterio šarvų detalę. Kūrinys „Are We Humans, Are We Dancers“ (2023) kalba apie lengvai sunaikinamą grožį – drugelius, kurių sparnus palietę juos sužalojame. Jis kalba ir apie stiprybę – metalinė medkirčio pirštinė, kaip kadaise riterio, skirta apsisaugoti nuo dūrių. Būtent šiam kūriniai tinkamiausia vieta yra virš galerijoje tūnančio židinio. Jis primena riterių romanus ir dvikovas, į kurias iššaukdavo mesdami pirštinę. Egzaltuota meilė, garbės kodeksas, rūstūs viduramžių papročiai.



Parodos ekspozicijos fragmentas. Andrej Vasilenko nuotrauka

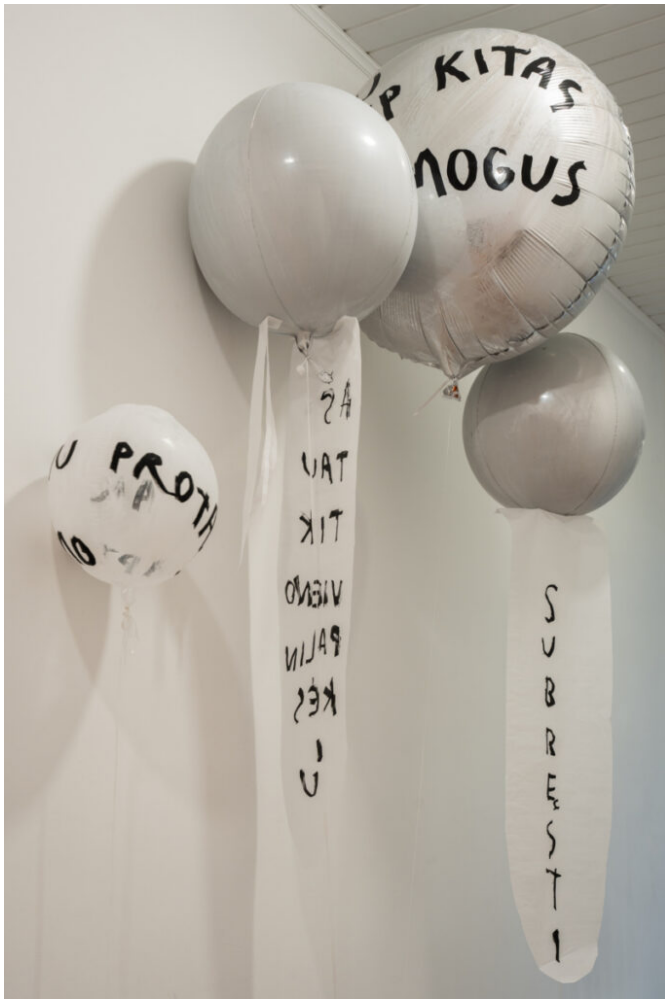
Dvarų gyvenimo ir architektūros motyvais paremtas dar vienas Pilkauskaitės objektas – „Kapitelis“ (2024). Granitas ir metalizuoti augalai, tokie pat stiprūs kaip metalinė pirštinė. Menininkė Ieva Rojūtė renkasi visai kitą žiūros tašką, ji, atidžiai viską stebėdama nardo po pramogų kūrybinius, kadaise kurtus grafienės Klementinos. „Viskas vyko tokiu pačiu principu kaip ir didžiųjų Europos miestų saloninės pramogos: buvo diskutuojama aktualiomis politinėmis, istorinėmis ar tiesiog kasdienėmis temomis, buvo šokama, žaidžiamas tuo metu itin populiarus biliardas, lošiama kortomis, atliekami muzikiniai, vaidybiniai pasirodymai, „gyvieji paveikslai“. Beje, pastaruosius, kaip ir motina, K. Tiškevičienė labai mėgusi“ (Aistė Bimbirytė-Mackevičienė). Rojūtė žvejoja pokalbių nuotrupas. Atsitiktinės frazės, minčių draiskanos jungiasi su populiariais šventės atributais – sidabriniais balionais. Menininkės darbai yra kaip pats gyvenimas – ne visi lengvabūdiškai atrodantys dalykai lengvai užsimiršta.

Parodos anotacijoje sakoma, kad „parodoje keliama klausimai apie istorinį patyrimą ir menines priemones kuriant bei spekuliuojant istorine tematika. Laiškai čia – istoriniai šaltiniai, tačiau iš esmės viskas suvokiama kaip laiškai, o meno kūriniai – taip pat istoriniai šaltiniai.“

Meno kūriniai – taip pat laiškai, nutiesę savo čiuptuvus ir prisitvirtinę prie kadaise prabangos pilnų grafienės Klementinos Potockytės-Tiškevičienės rūmų parketo, siurbiantys jos gerbėjų atodūsius, suknelių šnaresį ir transliuojantys visa tai galerijoje *Drifts*. Laiškai yra jungtys arba durys. Lygiai tokios, kaip iš galerijos vedančios į Vrublevskių bibliotekos kiemą. Kam jos skirtos? Gal kad grafienė galėtų įsmukti į galerijos erdvę surengtą parodinį vakarėlį. Dabar aš mintyse dažnai girdėsiu, kaip energingai atkaukši jos bateliai. Mieloji Klementina, manau, tu esi patenkinta savo paroda, taip?







... 1913 m. gruodžio 2 d. Kurier Krajowy pasirodė žinutė
apie grafiinės rūmuose įkalintą Anną Sahut.
Pasak laikraščio korespondentų,
prancūzų kilmės panelė Sahut su grafiene susipažino Paryžiuje.
Pastaroji už nemenką mokestį merginai pasiūliusi ją
lydėti kelionėse ir tapti jos dame de compagnie.
Anot nukentėjusios, kurį laiką grafiinės elgesys nekėlė įtarimų,
tačiau ilgainiui, ir ypač atvykus į Vilnių, jų santykiai ėmė kardinaliai keistis.
Ponia savo palydovę ėmusi nuolat žnaibyti, besiteisindama, jog tai daro „iš meilės“,
bei liepusi pildyti „užgaidas, kurias buvę sunku įvykdyti nesugadintai merginai“.
Vieną dieną tarp jų kilęs konfliktas ir
panelė Sahut buvusi užrakinta pirmo aukšto kambaryje.
Čia ji buvo palikta be maisto ir tik kartais gaudavusi duonos bei vandens.
Prancūzė mėginusi išsilaisvinti, parašiusi raštelį ir išmetusi jį pro langą.
Tąkart nesulaukus pagalbos, parašė antrąjį, kurį rado penktadienį 9 val. pro šalį ėjęs žmogus.
Šis buvo rašytas prancūziškai ir nedelsiant buvo atiduotas į vietos pareigūnų rankas.
Jį nelaimingoji adresavusi Prancūzijos konsulatui Varšuvoje,
aprašiusi savo bėdą ir net grąsinusi atimti sau gyvybę, jei nebus imtasi atitinkamų veiksmų.
Pagalbos šauksmas buvo išgirstas ir jau kitą dieną A. Sahut,
išvargusi ir sulysusi, buvo išlaisvinta.
„Tiškevičių rūmų paslaptis“ sukėlė ant kojų pareigūnus ir visuomenę,
vyko nuolatiniai ginčai, buvo apklausiami liudininkai
bei grąsinama teismais žinią paskelbusiam leidiniui.
Kurstydamą susidomėjusių skaitytojų smalsumą
spauda net prisiminė 1911 m. žiemą grafiinės sode rastą
nupjautą merginos galvą (!).

Dr. Aistė Bimbirytė









Už žmonių kalbos

Aistė Kisarauskaitė



Linos Lapelytės kūrinys „Kalba“ Paryžiuje, „Bourse de Commerce“ rotundoje. Martyno Norvaišos nuotrauka.

Jau nemažai rašyta apie 2024-ųjų Lietuvos sezoną Prancūzijoje, pavadintą „Kitas tas pats“ (pranc. „Se voir en l'autre“), nes tai – išskirtinis įvykis. Dėl jo atidarytos dvi Lietuvos menininkų parodos garsiajame Pompidu centre – „Lietuvos menas nuo 1960-ųjų iki šių dienų. Istorinė donacija“ ir „Kazys Varnelis. Optinis klasicistas iš Lietuvos“, tris mėnesius vyks daugybė kitų renginių visoje šalyje. Galima tarti – pagaliau! Ir šį sezoną bei svarbiausią Paryžiaus rudens festivalį „Festival d'Automne“ pradėjo naujas Linos Lapelytės kūrinys „Kalba“ („Speech“).

Tris rugsėjo vakarus pasirodymas vyko „Bourse de Commerce“ rotundoje, buvusiam XVIII a. prekybos biržos pastate, kurį François Pinault pavertė savo kolekcijos muziejumi. Vos paskelbus registraciją į performansą, vietų neliko. Taigi, net tą dieną, kai vyko lietuvių menininkų parodos atidarymas Pompidu centre, kai kalbas sakė čia atvykusi premjerė Ingrida Šimonytė ir Prancūzijos kultūros ministrė Rachida Dati, susirinkę prancūzų žurnalistai kruopščiai žymėjosi kuratorių pastabas apie mūsų meną, tokią reikšmingą dieną daugelis skubiai paliko atidarymo vyno taurę, naudingus karjerai pokalbius ir bėgo į 20-tos valandos Lapelytės performansą.

Kaip ir Venecijoje, Palazzo Grassi ir Punta della Dogana, du istorinius pastatus, François Pinault paverstus muziejais, taip ir šį įspūdingą architektūros paveldo objektą meno kolekcininkas nusprendė išsaugoti, rekonstruoti ir atverti visuomenei. 2021 m. atidarytą prekybos biržą pertvarkė japonų architektas Tadao Ando, nuo tada čia savo kūrinius eksponuoja garsūs pasaulio menininkai. Prie durų iš žiūrovų reikalaujama apsiauti mėlyno polietileno plėvelės antbačius, vadinamus bachilais, ir atsargiai sėstis ar sutūpti ant žemės. Nenuostabu – veidrodžio grindų plytelės yra Pietų Korėjos menininkės Kimsooja kūrinys „To Breathe – Constellation“, tad Lapelytei performanso „Speech“ atlikimui reikėjo gauti ir instaliacijos autorės sutikimą. Kimsooja verta atskiro pasakojimo, tačiau šį kartą didžiulė salė po įspūdingu kupolu laukia lietuvių, Venecijos Auksinio liūto laureatės kūrinio. Beveik visas grindis užima neaukštu kartoniniu borteliu atskirtas plotas, panašus į netaisyklingos formos baseinėlį su

pažeme slenkančiu baltu rūku, aplink kurį ir grupuojasi prtilę žiūrovai. Tai kartu su dizainere Rūta Kiškyte kurta scenografija, kurios trapios, efemeriškos medžiagos primena vaikų darbelius iš kartono ir rudens vakarą kaime, kai ant sudiržusių nuo pasipriešinimo vasaros sausroms pievų leidžiasi rūkas. Eidama miško keliu, dar nematai namų, bet jau girdi toluomoje garsus – šulinio grandinę, šunų lojimą, kartais karvę. Netrukus jie išnyra, pusiau paslėpti vakaro priblandos. Taip ir čia – lyg iš nebūties už žiūrovų nugarų pasirodo vaikai, kasdiene, kartais nevykusia eisena žengiantys į centrą, į rūką, kuris pamažu nyksta. Iš nežinia kur pasigirsta garsai – šunų lojimas, ožkos mekenimas, kol supranti, kad juos išgauna vaikai. Jie eina ir eina pro keturis jėjimus tarp aukštų betoninių sienų, kerta skersai ar išilgai „baseinėlio“ erdvę. Eina, o netrukus bėga, kirsdami salės centrą ir vėl pasislėpdami už betoninių „užkulisų“, grupuojasi, todėl sunku suprasti, iš kur sklinda pamėgdžiojami gyvulių garsai, riktelėjimai, garsus kvėpavimas. Kartais balsai atskrieja ar net atsėlina iš visų keturių pusių. Visa tai sukuria ritmą, polifoniją, magiją.



Linos Lapelytės kūrinys „Kalba“ Paryžiuje, „Bourse de Commerce“ rotondoje. Martyno Norvaišos nuotrauka.



Linos Lapelytės kūrinys „Kalba“ Paryžiuje, „Bourse de Commerce“ rotundoje. Martyno Norvaišos nuotrauka.

Milžiniškas salės kupolas su ištapytų daugiafigūrinių kompozicijų juosta nyra į prieblandą, šviestuvai pačiame viršuje skleidžia tik menkutę dalį šviesos, vos pastebimą, kad nesutrikdytų vyksmo. Lyg nusileidusios saulės atšvaitai. Vaikai buriasi į grupes, vis garsiau kartoja savo partijas, kurių tarpus užpildo tylą ir chimeriniai atgarsiai. Ritmas greitėja, augindamas įtampą. Pirmykščiai garsai, esantys už arba dar iki kalbos, sklinda kartais net nežinia iš kurios pusės. Šnopavimas, riktelėjimai, šuns lojimas. Šis greitai judantis choras primena Jurgos Barilaitės videokūrinį „Abrakadabra“ (2014), kuriame pradžioje ramiai, tačiau pamažu vis energingiau, o galiausiai – ir agresyviau menininkė kartoja vaikiškas skaičiuotes. Jas naudoja daugybės tautų vaikai, tai gyvuoja tarsi universalus jiems suprantamas kodas, veikiantis už skirtingų kalbų ribų. Žinoma, vaikams skirtingos kalbos netrukdo bendrauti, jie susikalba ir nemokėdami vienas kito kalbos, žaidžia kartu čia pat, daugiakalbio miesto žaidimų aikštelėse. Čia išryškėja dar viena sąsaja su Lapelytės performansu – abi menininkės kreipia žvilgsnį į vaikiškų žaidimų praktikas. Lapelytė vaikus renkasi kaip dar neturinčius pilnai susiformavusios savimonės, kuomet „aš“ ir „kitas“ nėra vienas nuo kito atsiskyre, taip bandydama ir mums atverti galimybes sumažinti skirtį.

Vytauto Tomaševičiaus Naujojoje Vilnioje įsteigtoje telefono būdelės galerijoje W tris rugsėjo dienas veikė japonų menininkų paroda „Žodžiai kaip dumplės: ką pamatyti tarp jų“, kur kuratorė M. Totsuka taip pat ieškojo vietos metaforai ir tarpusavio supratimui poezijos vertimuose. Jonas Mekas, išverstas į japonų kalbą ir šioje šalyje labai populiarius, menininkei Naha Kanie („Laiškai iš niekur“) tarnauja tiltu ieškant kelių tarpusavio susikalbėjimui (įkalbėkite į diktofoną ką nors, pasakykite, kaip jaučiatės). Japonas Kazuki Oishi interpretavo Antano Baranausko „Anykščių šilelį“ („Tolimas Anykščių vaizdas“), bandydamas betone nupiešti pušis ir vilką, kurio gentainiai seniai išnaikinti jo šalyje. Poezija, nors ir naudojanti savo šalies, savo tautos kalbos žodžius, naikina atskirtį ir perteikia buvimo kartu ilgesį. M. Totsuka atkreipia dėmesį, kad žodžiai yra tarsi akordeono klostės: laiko įvairiai sulankstyti, jie savyje talpina gausius kultūros ir istorijos kodus. „Mūsų rankos, kurios atveria ir vėl suglaudžia šiuos žodžius, taip pat yra suformuotos kultūros ir istorijos“.

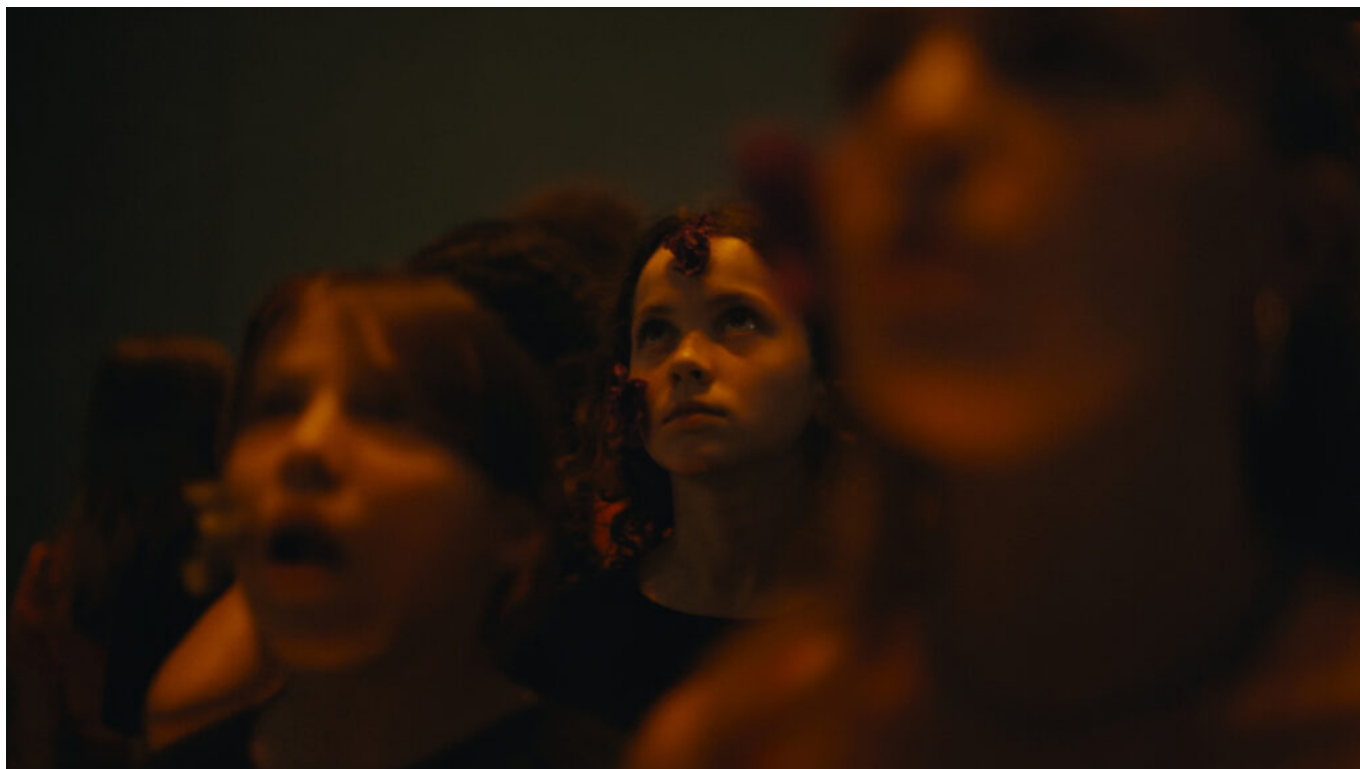
Šie kūriniai verčia atsigręžti į kalbos filosofiją. Barilaitė savo kūriniui pasirinko žodį „Abracadabra“, nes aramėjų kalboje jis reiškia „kuriu, kai kalbu“. Ši reikšmė antrina mums geriau žinomam biblijiniam pasaulio sukūrimo vaizdiniui, kur sakoma, kad pradžioje buvo žodis. Tokiu būdu per žodį, kalbą buvo įsteigta esatis. M. Heideggeris kalbai suteikia būties namų statusą. Juo remiasi ir lietuvių filosofas A.

Maceina veikale „Filosofijos prasmė ir kilmė. Filosofija ir lietuvių kalba“. Jo nuomone, žmogus, netekęs galimybės kalbėti, praranda savo ypatingą žmogiškąjį statusą. „Filosofas, remdamasis M. Heideggeriu, pastebi, kad gyvulys, skirtingai nei žmogus, neturi kalbos, nes nebuvoja „būties proskynoje“, o yra savo aplinkos įkaitas. Šioje vietoje, prisiminus žmogaus ir gyvūno prisitaikymo skirtumus, matysime, kad gyvūnas linkęs prisitaikyti prie aplinkos, o žmogus – keisti pastarąją. Net evoliucinis žmogaus ir gyvūno kelias, kalbant apie pastarąjį aspektą, yra esmingai skirtingas.“¹

Tačiau Lapelytės performansas atskleidžia kitą požiūrį, kurį plėtoje dabarties mąstytojai, tarkim Donna J. Haraway, kritikuojanti homocentristinį pasaulio suvokimą, o tokiu būdu – ir žmogiškosios kalbos pranašumą. Ji primygtinai siūlo pasijusti Žemės tinklo dalimi, taikant kitokį mąstymo būdą – čiuptuvinį arba čiuopantįjį, leidžiantį sujungti, o ne atskirti žmogų nuo jį supančios Žemės gyvybės sistemos. Šį rūpestį bando perteikti ir Lapelytė: „išeities taškas – lūžis, kuri patiria miesto kartos, vis labiau tolstančios nuo gamtinės aplinkos.“ Performanso anotacijoje pabrėžiamas siekis mažinti vis didėjantį miesto vaikų nutolinimą nuo mūsų gyvenimo kompanionų – įvairių gyvybės rūšių. Čia autorė svarsto, kaip per garsą išversti prisiminimus ir fantazijas, kurias gyvūnai gali sukelti jaunimui, ir ne be pagrindo išsako klausimą, kokius gyvūnų garsus pamėgdžios dabarties miesto vaikai. Lapelytė savo kūrinium steigia kitokią būtį, kurios namai nėra kalba, nėra žmogaus žodis. Menininkės teigimu, kalba vis dažniau atrodo kaip manipuliacijos įrankis, todėl ji siūlo pasvarstyti apie kitus komunikacijos būdus, pavyzdžiui, atidumą ir rūpestį vienas kitu, kitomis gyvybės rūšimis, aplinka.



Linos Lapelytės kūrinys „Kalba“ Paryžiuje, „Bourse de Commerce“ rotundoje. Nikolas Verseckas nuotrauka.



Linos Lapelytės kūrinys „Kalba“ Paryžiuje, „Bourse de Commerce“ rotundoje. Martyno Norvaišos nuotrauka.

Čia esminiu įrankiu tampa choras, kuriam menininkė subūrė beveik 100 paryžiečių vaikų. Lapelytė taip pat tiria giminystės ryšius grupėje, kuri vienija ir vaikus, ir paauglius. Jos nuomone, švelnumo ryšius galima atgaivinti kartu leidžiant garsus. Ryšius, kurie tampa tokiais svarbiais, pagal Haraway, „kai organizmų ir jų aplinkos perskyra nebetenka reikšmės, ir kai dėl tų pačių priežasčių Vakarų paveikti žmonės jau nebegali savęs įsivaizduoti kaip individų ir iš individų sudarytos visuomenės vien tik apie žmones rašomoje istorijoje“². Šis buvimas ir veikimas kartu ikikalbiniame lygmenyje apjungia viską – rūpestį, gėlą, nykstančio laiko prisiminimus ir galimybę juos perduoti, kai nereikia kalbos, skirtingų kalbų mokėjimo, skirtingos garso išgavimo anatomijos, kad sukurtum buvimą kartu.

Vakaro prieblandoje kuriami garso peizažai atrodo beveik apčiuopami, tarsi jaustum visai netoli esantį kaimą, kuris tuoj išnirs už posūkio. Taip vakarėjant dar visai neseniai Dzūkijoje karvių banda, nešdama pilnus tešmenis pieno, grįždavo namo, kiekvienas gyvulys žinodavo savo kiemo vartus, trindavosi šonais į tvorą ir mūkdavo, prašydami įleisti. Atsilikusias pareigingai amsėdamas pargindavo šuo. Kartais net nebūdavo matyti, kuris kerdžius tądien jas ganė – Zenius ar Jonas, karvės puikiai žinojo savo kiemus ir oriai žingsniuodavo ten. Dabar galime tik ilgėtis tokių taikos sklidinų vakarų. Mūsų kaimuose beveik neliko karvių bandų, paskui jas po pievas nebesekioja gandras. Sunku tai papasakoti vaikams.

Tačiau Lapelytė mums siūlo viltį – galimybę mąstyti-kartu, tai yra tapsmą-kartu. Pasak Haraway, jis jau savaime yra galimybė perimti estafetę... Arba perduoti savo vaikams.

„Festival d’Automne“ taip pat pristatoma pirmoji bendra L. Lapelytės, Vaivos Grainytės, Rugilės Barzdžiukaitės opera „Geros dienos!“

Nuo rugsėjo 21 d. menininkė kviečia į ilgėlių sodą, kuris žaliuos visos 17-osios Liono bienalės metu. Tai jos kūrinio „The Mutes“ scenografija. Lione pristatoma adaptuota jo versija „The Study of Slope“.

Kūnai, pilni teniso kamuoliukų: pokalbis su menininke Saule Noreikaite

Aistė Marija Stankevičiūtė



Saulė Noreikaitė yra menininkė ir antropologė, veikianti vizualaus meno ir šiuolaikinio šokio laukuose. Savo kūryboje pagrindinį dėmesį skiria (socio)kultūrinių žmonių kūno sampratų ir jų priklausymo tam tikrai aplinkai tyrinėjimui. Menininkės performansai, videokūriniai, instaliacijos, objektai-skulptūros ar instrukcijos žiūrovui, kaip reikėtų atlikti kūrinį, pasižymi linksma ironija ar noru smagiau ir dėmesingiau pažvelgti į tai, kaip mes suvokiame, naudojames ir rūpinamės savo kūnu. Šiuo metu gyvendama Lietuvoje, Saulė taip pat dirba edukatore, koordinatore ir atlikėja.

Saulei neseniai grįžus iš rezidencijos Performing Arts Forum (PAF) Prancūzijoje, susitikome pasikalbėti apie jos patirtį ten bei apie kasdienę studijos ir sveikatingumo praktiką.

Aistė Marija Stankevičiūtė: Ar galėtum papasakoti apie savo kūrybos procesus? Kaip atrodo tavo pasiruošimas performansams?

Saulė Noreikaitė: Kai studijavau Olandijoje, turėjome studijas, kur vieną didelę erdvę galėjome išsiskirstyti dvylikai žmonių. Ten kūriau performansų kostiumus, kuriuos su kurso draugais ir atsitiktiniais žmonėmis vis pasimatuodavome. Mano kūrybos procesai nuo studijų laikų, žinoma, keitėsi, tačiau struktūra liko panaši. Didelė dalis tyrimo apima gilinimąsi į man jau kurį laiką aktualias temas – sveikatingumą, ką reiškia būti sveikam ar nesveikam, kaip brėžti savo kūno ribas. Tirdama renku medžiagą, turiu žmogaus kūno audinių ir ląstelių vaizdų, matomų per mikroskopą, kolekciją, kaupiu spausdintą medžiagą, dirbu ir su silikonu, lateksu, gipsu, pigmentais, medžiagomis, kurios primena odą. Taip pat naudoju *taftingo* (angl. *tufting*) techniką, dažnai iš tokių fragmentų darau kostiumų dalis, o tai virsta ir skulptūromis – neseniai meno mugėje ArtVilnius rodžiau nedideles rankų

skulptūras iš skirtingų tyrimo procesų.

Rašymas taip pat svarbus, tai darau keliaudama, sėdėdama, užsirašinėju į telefoną, dažnai chaotiškai. Bet kai ateina kūrimo laikas, tos dalys tampa reikšmingos – susirenku skirtingus sakinius, medžiagas ir pradedu konstruoti. Mano video kūriniai sulipdyti iš daug skirtingų šaltinių, filmuotų vedžiojant šunį, keliaujant, iš trumpų epizodų, kuriuos archyvuojau ir kuriu specialiai. Galvodama apie performansą, piešiu choreografinius užrašus, planus. Dirbant su kitais atlikėjais, daug laiko užima koordinavimas, žinučių rašymas, patogaus laiko derinimas, ryšio palaikymas, repeticijų vietos suradimas – tai didelė proceso dalis.

Dabar neturiu atskiros studijos, visa ji yra mano namų rūsyje. Anksčiau turėjau Kaune, dabar ten išaugo prabangūs loftai. Šią vasarą, rengiant parodas Retrito Smarse, Kaune, ArtVilniuje, nusileisdavau į rūsį, pasiimdavau dėžę, kadangi esu viską kruopščiai suarchyvavusi, susirašiusi, kur kokios medžiagos, išsikraudavau, ko reikia. Smagu būtų turėti erdvę, bet dabar dirbu kitaip. Neturint erdvės, atsiranda vietos atlikėjų indėliui ir improvizacijai.



Saulė Noreikaitė „cellular care / rūpestis ląstelėms“ (popierius, pastelė)

A. M. S.: Įdomu išgirsti apie priemones, kurias naudoji, kai ruošiesi, nes tavo performansai dažnai gana minimalūs, atrodo, tarsi nieko jiems ir nereikia.

S. N.: Pastebėjau, kad dėl mano raiškos kūriniai atrodo sukurti be pastangų, kad tarsi jų sukūrimui nieko nereikia, tačiau, kai pagalvoji, kiek daiktų ir medžiagos reikėjo pasirinkti... Dirbant su atlikėjais, juos įvedant į kūrinio pasaulį, labai padeda toks archyvas.

Performansą, kurį pristačiau parodoje *JCDecaux'20: Turiu žodžius*, dar porą kartų rodžiau Kaune su kitais atlikėjais – įdomu stebėti, kaip tiems, kurie performansą atliko jau trečią kartą, buvo viskas puikiai suprantama, bet nauji atnešė šviežių, kūrinį keičiantį požiūrį. Dažniausiai dirbu su šiuolaikinio

šokio šokėjais, puikiai suprantančiais proceso trukmę ir tyrimo ilgį. Kartais, dirbdama su mažiau patyrusiais žmonėmis, turi apgalvoti ne tik, ką jie atliks, kaip išsidėstys erdvėje, bet ir kur bus žiūrovai, daug dedamųjų.



Nuotraukos autorė Severina Venckutė

A. M. S.: Neseniai grįžai iš *Performing Arts Forum* (PAF) Prancūzijoje, kur pristatei kūrinį „iš tiesų viskas buvo ne taip“ ir vedei dirbtuves. Ar gali papasakoti apie patirtį ten? Kuo, lyginant su Lietuvos performanso lauku, skiriasi Prancūzijos?

S. N.: Galvojau, kodėl taip PAF veikia. Atvažiuoja 100 įvairia raiška kuriančių žmonių – kai esi atlikėjas, dirbantis performatyvių menų lauke, su tais, su kuriais dirbi, turi daug kuo dalintis: laiku, turi jausti kitų ribas, turi mokėti suprasti, kaip kitas jaučiasi, mokėti laviruoti didelėje bendruomenėje taip, kad ir tau būtų malonu, ir kitam. PAF būtent apie tai ir yra. Žinoma, tai didžiulė erdvė, turinti erdvės dalijimosi taisykles, kurios ir išskiria šią rezidenciją iš kitų. Ten nėra vieno autoriteto, kurio reikia klausyti, visi kuria bendras taisykles ir jaučia pagarbą erdvei bei vieni kitiems.

Prancūzijos performanso meno lauką būtų sunku lyginti su Lietuvos. Žinoma, turime menininkų, kuriančių performansus. Aš pati irgi kuriu ir atlieku kitų – buvimas atlikėju suteikia visai kitą patirtį ir kartais didesnę įsitraukimą į šį lauką. Esu buvusi *ImPulsTanz* festivalyje Vienoje, kur kiekvieną vasarą vyksta dirbtuvės, panašūs procesai kaip PAF, kur susirenka daug žmonių iš to paties lauko, motyvuoti, norintys veikti, sužinoti, dalintis. Pastebėjau nemažą skirtumą, nes ten dauguma buvo šiuolaikinio šokio šokėjai, kuriantys specifinę dinamiką, grįstą „aš su tavimi nekalbėsiu, nes tu iš kitos šalies, nesi su žymiais choreografais“. PAF kaip tik atvirkščiai – būna, žmonės net neprisistato arba tai padaro taip neutraliai, kad tu tik po savaitės sužinai, kad to žmogaus kūrinius matei Venecijos bienalėje. Visai kita prieiga, kai kalbiesi apie temas, kurias tyrinėji, bet tai visiškai nesusiję su tavo pasiekimais ar statusu – betarpiškumas ir bendruomeniškumas labai jaučiamas, tai įkvepia, ir pasidaro lengva kurti. Gal kiek

juokinga apie tai kalbėti, bet kai skaudėjo gerklę, prisiminiau PAF kerpių dirbtuves, kuriose kalbėjome apie kerpių struktūrą, ieškojome jų aplinkiniuose soduose, o dirbtuves vedę menininkai prieš tai buvo Masijoje (MASSIA) – panašiu principu kaip PAF veikiančioje rezidencijoje, kur daug kerpių ir švarus oras. Mes gėrėme kerpių arbatą, kurią gėriau ir Lietuvoje, tik pajutusi skausmą. Kai kurios kerpės yra pagrindinis elnių maistas, o mano šuo Uma, kai gėriau arbatą, jos labai norėjo, nes ji taip pat iš šiaurės.



Stop kadras iš Saulės Noreikaitės videokūrinio „mes visi bijome ateities“ (2023)

A. M. S.: Kadangi jau pradėjome apie kitus organizmus, ar esi dirbusi su kitais gyvūnais, ne tik žmonėmis?

S. N.: Gerai pagalvojus, tai ne, savo praktikoje dažniausiai dirbu su žmonėmis, nes ilgą laiką buvau susifokusavusi į tai, ką reiškia būti sveikam, kuo žmogaus kūnas skiriasi nuo viso, kas jį supa. Bet naujas kūrinys sekė utopinę istoriją apie tai, kad atėjo pasaulio pabaiga, ir pagrindinė veikėja suprato, kad po truputį visko neteko. Tai buvo apie gedėjimo jausmą, kad šiais laikais gedime ne tik netekę artimo, bet ir netekę darbo, pametę asmeninį daiktą. Yra daug dalykų, kurių mes netenkame ir „neišgedime“. Tuo pačiu antropologijoje studijavau apie liminalią būseną ir tai, kaip svarbu yra švęsti perėjimus iš vienos būsenos į kitą – pabaigus universitetą, pakeitus šeimos statusą ir panašiai, nes nepamirėjus to su kitais žmonėmis, tiesiog psichologiškai neužsifiksuoja, kad dabar jau viskas yra kitaip. Taip atsiranda neišbūtų momentų gedulas, dalykų, kuriuos praradai ir negali susigrąžinti. Šiame kūrinyje naudojau daug filmuotų savo šuns vaizdų ir gamtos, filmavau rūką, neaiškias audras, ir įdomu, kad pusmetį, kai kūriau tą kūrinį, gavau daug šansų patirti tokios gamtos, kuri atrodė tikrai apokaliptinė. Taip pat yra keli judesiai, kurių savo šunį bandžiau išmokyti, tame videodarbe ji atlieka visai svarbų vaidmenį.

Pastaruosius dvejus metus mes karts nuo karto kartu dirbam kurdamos choreografiją, bet manau, dar reikėtų poros metų pasiruošimo, kad kažkas pavyktų. Man ne tiek įdomu dirbti su kitais gyvūnais, kiek su savo šuniu, su kuriuo praleidžiu daug laiko, turiu neverbalų santykį. Šuo tavo būseną pajaučia per judesį.

A. M. S.: Šunys juk perima šeiminių reakcijas, kurios priklauso nuo psichologinių būsenų, atsiranda skirtingų kūnų derinys. Žinoma, performansai su gyvūnais iškart kelia klausimą, kodėl šuo turėtų dalyvauti, jei nežinai, ar jis tikrai tą sąmoningai pasirenka.

S. N.: Dėl to aš ir galvoju apie tokią choreografiją – būtent dėl to, kad mano šuniui labai patinka dėmesys. Jai patinka, kai į ją atkreipia dėmesį, manau, kad jai turėtų patikti buvimas dėmesio centre. Yra dalykų, kuriuos ji daro pati – turime kelias jos pačios išmoktas judesių dėliones, kurias namuose jau pavyksta atkartoti. Tad man norisi dėlioti tuos judesius, atsiradusius gyvenant kartu.

Būna, važiuoju su ja traukiniu, ir ji lenda prie žmonių, kad ją glostyty. Šiandien, beje, traukinį kažkokia mergina dirbo kompiuteriu, tai aš net paskaičiavau, kad per pusantros valandos Uma penkis kartus prie jos priėjo, kad paglostytų. Uma yra „ultimate“ šuo – performeris, mėgstanti vaidinti, pasirodyti prieš kitus. Namie visai kitaip elgiasi.

Aš pati turiu pilno etato darbą, eksponuoju savo kūrinius, esu šuns šeimininkė, turiu daug visokių rolių ir kartais jaučiuosi taip, lyg jas performinčiau. Pavyzdžiui, kai darbe vedu ekskursijas, kiekvieną kartą įsivaizduoju vis kitokią rolę ar personažą, kurį turiu performinti, tai palengvina veiklą. Uma, man atrodo, taip pat daro.



Nuotraukos autorė Severina Venckutė

A. M. S.: Dar prieš pradėdant pokalbį minėjai, kad kūryboje tau reikšmingas vanduo – ir kaip mūsų vidinės struktūros dalis, ir kaip kūrybos šaltinis. Papasakotum apie tai plačiau?

S. N.: Pirmasis susidomėjimas atsirado, kai išvažiavau studijuoti į Olandiją, ir ieškojau aspektų, kuriais galėčiau palyginti šalių skirtumus. Belygindama supratau, kad Lietuvoje yra sąlyginai daug švaraus giluminio vandens.

Žinoma, vanduo buvo ir kasdienybės, kelionių dalis. Islandijoje yra geoterminiai baseinai lauke. Vanduo susijęs su sveikatingumu ir šoku – tarkim, galvojant, kiek reikia per dieną išgerti vandens kad būtum sveikas, kas yra grynas vanduo. Žiūrėjau, kokie yra vandens filtrai, pavyzdžiui, mano šokėjai draugai

dažnai naudoja tiesiog anglies gabalą vandens buteliuke. Būnant tarptautinėje aplinkoje, beje, kai buvau PAF, vanduo buvo labai keistas – turėjo chloro kvapą ir buvo labai saldus, bet kadangi buvo daugiau kaip 30 laipsnių šilumos, ir negalėjau kasdien važiuoti dviračiu į parduotuvę, teko prisiversti gerti tą vandenį, kuris buvo sveikas ir geriamas, bet tikrai kitoks. Visai juokinga, kad su manimi kambaryje tuo metu gyveno Austėja Vilkaitytė, ir ji kurį laiką taip ir neprisivertė to vandens gerti.

Kaip atlikėjui, arba kai turi kitokią fizinę patirtį, vanduo tampa labai svarbus, kaip atsigaivinimo momentas ir švaros dalis. Dabartinė mano obsesija yra Epsom druska. Tai taip ir susidomėjau vandeniu – pradžioje tirdama, po to ramaus/neramaus vandens motyvų atsirado ir video kūrinuose. Kai domėjausi liežuviais, kaip nešvariausia mūsų kūno vieta, sukūriau vieną skulptūrą – liežuvio vandens vėsintuvą. Kūriau galvodama apie tai, kad kinai naudoja žalvarinį liežuvio valiklį, bet liežuvis yra ir kalbos raumuo. Mane labai domino švaros/nešvaros momentas.



Saulė Noreikaitė. „Liežuvio vandens vėsintuvas“. „Tongue water cooler“. (Keramika, metalas) 2018. Nuotraukos autorė A. Taranda

A. M. S.: Daug kalbi apie terapines praktikas – įsižeminimą, įsijautimą, kurias pristatai meno lauko kontekste, nors šiaip jos galėtų vykti ir privačiose savipagalbos sesijose. Kodėl renkiesi šias praktikas rodyti meno lauke? Ar manai, kad šis laukas duoda joms krūvį, kurio negalėtų gauti nebūdamos jame? Koks elementas tai paverčia kūrinium?

S. N.: Savo bakalaurinį rašiau apie sveikatingumo praktikas mene, pradėjau nuo bauhauso bendruomenės, kuri, kaip sveikatingumo praktiką, atlikdavo pirštų pratimus prieš piešimo pamokas, kad pramankštintų rankas. Domėjausi Monte Veritas bendruomene, kaip tam tikrų specifinių sanatorijų pradininkais Šveicarijoje, kur važiuodavo menininkai ir praktikuodavo šokį, nudizmą. Tada perėjau prie menininko A. A. Bronson, kuris labiau kaip guru užsiėmė gydymu, ar Lygia Clark, kuri kurdavo skulptūras, turinčias gydomųjų galių. Paskutinis kūrinys, kurį analizavau, buvo The Museum Workout, kuriame kelios choreografės kūrė specialiai MOMA parodai rimtą sporto planą, kad patirtum kūrinis fiziškai.

Mane, ateinančią iš šokio pusės, kur žmonės kaip atlikėjai turi rūpintis savo kūnu, nes tai yra jų pagrindinis instrumentas, stebino kursiojų iš vizualiųjų menų lauko požiūris – daugumai vienodai, ką jie valgo, kaip miega, kaip rūpinasi savo kūnu, nors tai irgi yra jų instrumentas kurti skulptūrai ar mąstyti. Tas kontrastas paskatino kūryboje kalbėti apie sveikatingumą. Taip pat prisimenu vieną Ivo Dimchev kūrinį/performansą „I cure“, kuris man paliko labai prastą įspūdį – prasidėjęs nuo sąrašo dalykų, kuriuos lankytojai norėtų išsigydyti, jis perėjo prie šlykščių, agresyvių vizualių ekrane. Šita prieiga man nebuvo aiški, tačiau pastūmėjo dar daugiau galvoti apie per paskutinius 100 metų veikusius ir veikiančius menininkus, prisiimančius sveikatingumo guru rolę.

Tuo pačiu šias madas ir idėjas, praktikas pateikiu su nepašaipia ironija. Kūrinyje, kurį pristačiau PAF, yra dalis veido savimasažo. Dalyvavau veido savimasažo mokymuose su moterimis, kurios tikrai mano, kad jei darys tuos pratimus, nereikės botokso. Ašėjau tiesiog dėl asmeninio intereso ir, naudodama jį performanse, sulaukiau įdomių komentarų: keli žmonės iš Amerikos į tai žiūrėjo kaip į smagų dalyką, menininkė iš Norvegijos sakė, kad suprato rūpinimosi savimi kritiką, kad tarsi gali rūpintis savimi kiek nori, bet niekad nebūsi visai sveikas.

Laviruoju tarp ironijos ir savipagalbos, atkreipdama dėmesį į tai, kad yra aibė praktikų, nereikia nieko priimti kaip vienintelės tiesos. Bet tuo pačiu, niekad nežinau...

A. M. S.: Pamenu tavo mintį, kai pasakojai apie parodą A-XY galerijoje – kad esame įpratę naudoti tik tam tikras savo kūno dalis ir pamirštame, kad turime visą kūną. Savo praktikoje kūną matai ir kaip žaidimų aikštelę, kuri ne tik gali visaip judėti ir būti transformuojama, bet ir stebi jo santykį su architektūra, socialinėmis padėtimis. Kūnas – įtampų vieta, tiek psichologinių, tiek politinių. Kaip pradėjai domėtis kūno politiškumu?

S. N.: Aš ir fiksaciją turėjau kažkokią skirtingoms kūno dalims: kūriau apie liežuvį, po to apie veidą, rankas, pėdas. Kalbant apie kūno politiškumą, pasirinkau studijuoti socialinę antropologiją. Ten tyrinėti kūno, sveikatos temas buvo gana sudėtinga, nes dauguma gilinasi į bendruomenių temas, kitakalbių, kitataučių, ir apie kūną labai mažai kalba. Vienas dėstytojas, Artūras Tereškinas, pas kurį rašiau savo magistrą, kūną nagrinėjo iš lytiškumo perspektyvos.

Pradžioje buvau sumaniusi vykdyti projektą apie sanatorijas, bet ištiko pandemija, ir buvo neįmanoma į jas patekti, tuomet perėjau prie plastinių operacijų, kurios yra susijusios su kūnu kaip žaidimų aikšte, kurią gali keisti. Šią temą tyrinėjau kalbėdama su pacientėmis, kurios tas procedūras darosi, tai man buvo įdomu ir dėl asmeninio intereso, nes pati esu turėjusi kelias neplastines operacijas ir galvojau, kad niekad nesidaryčiau jokios operacijos savo noru. Man buvo įdomu, kas motyvuoja ryžtis tokiam iššūkiui, po kurio paskui pusę metų trunka atsigauti. Šie sprendimai susiję ir su socialinėmis, kultūrinėmis nuostatomis ir su politiškumu, darbo statuso palaikymu ir įsitikinimais – kad liktum darbe, turi atrodyti ne per senas, o jei jausies laimingas dėl to, kaip atrodo, tai laiminga bus ir tavo šeima. Išgirdau nemažai priežasčių, kodėl moterys ryžtasi operacijoms, ir vis tiek nepriėjau prie išvados, ar tai tik jų vieno asmeninis sprendimas, ar kultūrinis spaudimas.

Buvo įdomu lyginti Pietų Ameriką su Šiaurės, kaip skirtingai suvokiamos plastinės operacijos, kur ir kas daroma legaliai. Dabar kūnas tikrai yra žaidimų aikštelė. Dariau ir trumpą istorinę analizę, ką reiškia įvairios kūnų modifikacijos tam tikrose gentyse, tarkime, auskarai yra bendruomenės narių ženklas, tikima, kad vizualus kūno pokytis atspindi reikšmę visuomenei. Galima panašiai galvoti ir apie plastines operacijas, tik tiek, kad tai dar nėra taip plačiai visiems priimtina, bet kad jos susijusios su socialiniu statusu, tai faktas.

Kalbant apie mano kūrybą, aš nesu tokia menininkė, kuri, norėdama parodyti idėją, pradeda pati daryti visas operacijas. Tačiau, dirbdama su atlikėjais, visad pagalvoju, kiek grupėje bus vaikinių/merginų, nes žmonės tai perskaito, analizuoja lyčių santykį.

A. M. S.: Galvojant apie kūną kaip apie žaidimų aikštelę, atsiranda ir daug laisvės, kiek tu gali save keisti – viena yra, kai nosis ne tokia tiesi, tai išsitiesini ir gerai jautiesi, o kita, kai jautiesi esantis visai ne tame kūne, jis tave spaudžia.

S. N.: Mano tyrimo dėmesio centre buvo moterys, kurioms kai kurios operacijos buvo daromos ir dėl sveikatos. Bet kiek skaičiau tyrimų ar straipsnių, iš išorės tos modifikacijos suprantamos kaip paprastas dalykas, bet iš tiesų jų atlikimas susijęs ir su daug teisinių procesų. Tarsi sakoma, kad tu gali tai daryti, bet farmacija ir medicina vis dėlto nėra tiek pažengusi, kaip galvojame. Kūno modifikacija, man atrodo, yra intensyvus iššūkis kūnui.

A. M. S.: Turbūt, jei bijai intervencijų, kad ryžtumeisi pokyčiams, vis tiek turi kažkiek atsitraukti nuo savo kūno. Rašei, kad mes tarsi nuolat kabame ant savo griaučių, mus nuolat kažkas tempia – gravitacija, kiti žmonės. Nuolat esame ne tik vidinėje raumenų ir sausgyslių įtampoje, bet ir intensyvioje pasaulio turbulencijoje.



Nuotraukos autorė Severina Venckutė

S. N.: Mane sudomino kūno modifikacija, nes būtent ir galvojau apie tai, kiek gali atsiriboti nuo kūno, jo nejausti. Tai atveria kontrastą, kurį minėjau kalbėdama apie šokėjus, – kai tavo kūnas yra tavo darbo įrankis, turi viską jausti, nes jis visas atlieka performansą, ir judėdamas turi žinoti, kur yra tavo pirštų galiukai.

Kalbant apie gravitaciją ar kitus palyginimus, jie kyla iš improvizacijos ar šokių pamokų. Pavyzdžiui, kartais šokant turi galvoti, kad tavo kūnas yra kaip vandens maišas ir kaip tu rideniesi būdamas tuo maišu. Arba įsivaizduoti, kad tavo kūne yra teniso kamuoliukų ir vizualizuoti, kaip jie gali judėti tarp kaulų ir sąnarių. Esu atlikusi daug panašių užduočių, dalyvavau anatomijos analizėse, būtent kaulų, raumenų. Yra mūsų skeletas, kuris, jei viskas teisingai išsidėstę, laiko mus, žmogui tarsi neturėtų

reikėti papildomos jėgos, kad skeletas laikytųsi. Svoris tarsi tobulai paskirstytas, jei nejudėtum, tau nereikėtų įdėti papildomos raumenų jėgos. Bet jei pasvyri, vidiniai raumenys įsitempia. Mes nuolat esame veikiami žemės traukos, raumenys traukiami žemyn. Man patinka idėjos apie žemės trauką, pavyzdžiui, kontaktinė improvizacija, kaip technika, yra paremta žemės trauka, gravitacija, kaip gali, dirbdamas su kitu, išnaudoti savo svorio ir žemės traukos santykį, kad nereikėtų naudoti jėgos pakeliant kitą, kad darytum tai iš inercijos. Kai žiūri į kūną ir šokį iš fizikos perspektyvos, tuomet keista galvoti apie žmones, kurie savo noru į kūną įsideda implantus, pakeičiančius kūno svorį ir balansą.

A. M. S.: Šalia performanso užsiimi vizualiu menu, video ir fotografija, tam labai svarbu šviesa. Kiek šviesos valdymas yra svarbus kuriant ir performinant?

S. N.: Apie tai sąlyginai neseniai pradėjau galvoti. Kai atlieki spektaklius teatre, o prieš tai dirbi neapšviestoje studijoje, kur choreografija atrodo kitaip ir nekuria įspūdžio. Perkėlus į sceną su intensyviu apšvietimu, reginys atrodo įspūdingiau, o kostiumai taip pat užaštrina judesius. Manau, nemažai choreografų dirba natūralioje šviesoje. Pirma galvojau apie tai, kiek teatre yra apgavystės ir melo, kuris sustiprina efektus, ir, tokie efektai sukuria įspūdį, kad žmogus savo kūnu, padaro daugiau nei yra iš tiesų.

Filmuojant video darbus, man šviesa labai svarbi. Ar ankstyvas rytas, ar vėlyvas vakaras, niekaip nesurežisuosi tų šviesų dirbtinai. O performansas, kurį atlieku galerijos erdvėje ir teatre, būtent labiausiai skiriasi šviesa, net ne atstumu tarp žmonių.

Repetuojant su atlikėjais, taip pat galvoju, ar dirbsime tik ryte, ar tik vakarais, tai labai svarbu. Šviesa taip pat susijusi su energija, kaip ir žemės trauka.

A. M. S.: O kuo dabar gyveni?

S. N.: Dabar dalis mano praktikos yra edukacinės veiklos – šokio, judesio, vizualaus meno dirbtuvių vedimas. Kurį laiką galvoju, kad per pastaruosius 10 metų vedžiau daug skirtingų dirbtuvių, edukacinių praktikų, kurias pati sugalvojau ir išvysčiau. Dabar pradėjau rinkti viską į vieną vietą, struktūrizuoti ir rengti tokį pusiau leidinį. Jos visos iš dalies susijusios su procesais mano kūrybinėje praktikoje ar net konkrečiais kūriniais. Rengdama šį leidinį, galvoju, kad jis turėtų būtų naudingas ar įdomus ne tik man, kad labai norėčiau sužinoti daugiau ir apie savo kolegijų menininkių, taip pat vedančių dirbtuves, edukacines praktikas. Apie tai kalbėdama, visuomet viltingai skatinu menininkų dalijimąsi savo kūrybos metodais ir praktikomis.



Dirbtuvės AXY galerijoje vykusios Saulės Noreikaitės parodos „Žaismingi kūnai: apgaulės kodai ir kūnų architektūra“ metu.
Nuotr. autorė Vika Pranaitytė